

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

Ученые записки, т. 483

ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК

Псков, 1972 г.

Материалы тома № 483 подготовлены преподавателями кафедры литературы Псковского педагогического института при участии ученых Ленинграда, Новгорода, Воронежа, Ижевска.

Редакционная коллегия:

Э. В. Сличина (отв. редактор), *Е. А. Маймин*, *М. Т. Ефимова*.

«БОРИС ГОДУНОВ» ПУШКИНА И ИСТОРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ ХОМЯКОВА

Молодые московские литераторы, так называемые любомудры, одними из первых и горячо приветствовали «Бориса Годунова» Пушкина. Их встреча с Пушкиным в Москве в октябре 1826 года была ознаменована чтением пушкинской трагедии. Отрывок из нее, сцена в келье Чудова монастыря, был напечатан в первом номере журнала любомудров «Московский вестник». В том же журнале вскоре после того печатается статья Шевырева, в которой дается высокая оценка «Борису Годунову», а в характере Пимена отмечаются «благородные черты народности»¹. Как о близком себе говорит о пушкинской трагедии И. Киреевский². Несомненно, что любомудры увидели в исторической драме Пушкина — по крайней мере поначалу — воплощение своих литературных идеалов, то, к чему они сами стремились.

В действительности «Борис Годунов» Пушкина не был внутренне близким любомудрам. И некоторые из любомудров скоро начали это понимать. 22 сентября 1830 года редактировавший «Московский вестник» Погодин писал Шевыреву: «Но вот тебе важнейшее завещание: напиши непременно трагедию «Борис Годунов». Он не виноват в смерти Димитрия; в этом я убежден совершенно, и с того света, если попаду туда, пришлю дополнение к моим доказательствам. Надо же снять с него опалу, наложенную, кроме веков, Карамзиным и Пушкиным».³

В Погодине здесь говорит прежде всего историк, несогласный с пушкинской исторической концепцией. Но в воззвании к Шевыреву написать собственного «Бориса Годунова» можно заметить и следы изменившегося общего отношения любомудров к трагедии Пушкина. Погодин предлагает Шевыреву написать не историческую критику — это, кстати, он сам уже успел сделать⁴), а

1) См.: С. П. Шевырев. Обзорение русской словесности за 1827 год, «Моск. вестник», 1828, часть седьмая, № 1, стр. 69.

2) См.: И. Киреевский. Обзорение русской словесности за 1831 год. Полн. собр. соч. И. В. Киреевского, М., 1911, т. 2.

3) «Русский архив», 1882, книга третья, стр. 186.

4) В 1829 г. Погодин печатает в «Моск. вестнике» статью «Об участии Годунова в убийстве царевича Димитрия», в которой оспаривает версию Карамзина. («Моск. вестник», 1829, часть третья).

трагедию, художественное произведение, которое должно вступить в литературное соревнование с уже написанным однотемным пушкинским произведением. И Шевырев относится к этому спокойно, как к должному, в принципе он не возражает против предложения Погодина.

Впрочем, Шевырев так и не написал трагедии «Борис Годунов». Но в соревнование с Пушкиным в области исторической драмы Любомудры все-таки вступили. И сделали они это еще до письма Погодина и независимо от него. Это сделал Хомяков в двух своих законченных трагедиях: «Ермак» и особенно — «Димитрий Самозванец».

Хомяков обратился в своем творчестве к драматическому жанру почти одновременно с Пушкиным.⁵⁾ Его первая трагедия «Ермак», над которой он работал в 1825—26 гг., была поставлена на сцене при участии Каратыгина и имела довольно большой успех. Это была несколько сентиментальная, полуромантическая-полуклассицистическая драма в стихах. В набросках предисловия к «Борису Годунову» Пушкин писал о ней: «Ермак А. С. Хомякова есть более произведение лирическое, чем драматическое. Успехом своим оно обязано прекрасным стихам, коим оно написано».⁶⁾

Позднее Пушкин добавит к этому: «Идеализированный «Ермак», лирическое произведение пылкого юношеского вдохновения, не есть произведение драматическое. В нем все чуждо нашим нравам и духу, все, даже самая очаровательная прелесть поэзии».⁷⁾

О «прекрасных стихах» Хомякова, вслед за Пушкиным, говорил и Шевырев: «Если и можно найти недостатки в этом создании двадцатилетнего таланта (т. е. в пьесе «Ермак» — Е. М.), то как же не заметить изящных лирических стихов, которыми вправе гордиться литература наша...»⁸⁾

Легко заметить, что и Пушкин, и даже Шевырев, говоря о достоинствах произведения Хомякова, видели их в признаках скорее формальных, нежели существенных. Это не случайно. Для похвал существенных просто не было оснований.

⁵⁾ Подробнее об истории написания и постановок драм Хомякова см. в статье и примечаниях Б. Ф. Егорова. — В кн.: А. С. Хомяков. Стихотворения и драмы, Л., «Советский писатель», 1969. См также: В. А. Бочкарев. Трагедия А. С. Хомякова «Ермак» и ее место в развитии русской исторической драматургии. В сб.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона», Л., «Наука», 1969, стр. 112—121.

⁶⁾ А. С. Пушкин. Полное собр. соч. в десяти томах, т. 7, М.—Л., АН СССР, 1951, стр. 165.

⁷⁾ А. С. Пушкин. О народной драме и драме «Марфа Посадница», там же, стр. 216.

⁸⁾ С. П. Шевырев. «Чтения о русском языке» Н. Греча, «Москвитянин», 1841, часть II, № 3, стр. 203.

«Ермак» Хомякова не только не трагедия, но и не драматическое произведение в истинном значении этого понятия. Во втором своем отзыве о пьесе Хомякова Пушкин более точен. В «Ермаке» недостает не внешнего драматизма и напряжения, а драматизма и напряжения внутреннего. В пьесе есть герой, которого преследуют злобные враги, есть любовь и разлука, и встреча, и гибель любимого после встречи — но все это видимое подобие драмы, а не подлинно драма. Драма, современная Грибоедову и Пушкину, если только она претендовала на сколько-нибудь заметное общественное воздействие, обязательно должна была строиться на столкновении ярких индивидуальностей и резко очерченных характеров. Этого как раз и не хватало пьесе Хомякова. В ней персонажи, даже враждующие между собой, противопоставленные развитием сюжета, не противостоят друг другу как личности, как неповторимые индивидуальности. У Хомякова все герои пьесы точно скроены на один манер, все, как две капли воды, похожи один на другого: похожи душевным строем, мыслями, даже словами.

Вот как, например, говорит Ермак:

Песчинка за песчинкой, день за днем
Скользит без шума, в вечность упадая.
И так-то год пройдет, и жизнь сама
Уйдет от нас неслышными шагами.
Все кончено. Ложись в свой тесный гроб.
Ермак! ты скоро сей услышишь голос;
Твой кончен путь: Сибирь покорена,
Исполнено небесное веленье,
И родина с тобой примирена.

(Помолчав)

Ах! мне ль вздыхать, с землею расставаясь?
Какие радости мне жизнь дала?
Средь непогод и волн существованья
Какая пристань челн мой приняла?
Раскройся ж ты, о гроб, предел отрадный,
Отдай уставшей груди тишину!
В твоей тени, сырой, безмолвной, холодной,
Как сладко я от жизни отдохну.

В том же речевом и стилистическом ключе произносит свои монологи Кольцо, верный друг Ермака:

...Вотще среди вас искал я жадным оком
Тот кров, где мне блеснуло быгиге,
Где в тишине, как будто в сне глубоком,
Промчалось младенчество мое.
Увы! конечно, он уже во прахе,
Как те, которых я тогда любил.
Все, все во гробе...

В отличие от Кольца, Мещеряк в пьесе — враг Ермака. Он злобен, коварен, способен на предательство, он противоположен Ермаку всем строем своей души — но и его речь, по внутреннему своему складу, по элегическому характеру, совсем подобна речам положительных героев:

Ах! мир прелестен! и его дары
Неистощимы так, как благодать неба
Ты видишь, я угрюм: моей душе
Как много неизвестно наслаждений!
Но жизнь сладка и для меня: и мне
Она дает отраду и веселье,
А ты! о, ты для счастья рожден,
И для него тебя хранило небо.
Тебя все радует, прельщает все —
И ясный день с его великолепьем,
И ночь с ее таинственной мглой,
И эта твердь, блестящая звездами,
И светлый вид смеющихся полей,
И звучные мечтанья песнопевца...

В пьесе Хомякова есть персонажи, противостоящие друг другу по авторскому замыслу — но не по исполнению, не по тому, какими они в действительности вышли из-под пера поэта. Вышли они не разными, а похожими. Все они мечтатели, все романтики. Их монологи-признания во всем подобны лирическим и романтическим признаниям современного Хомякову и близкого ему по направлению поэта. Кажется, что в пьесе Хомякова не казаки действуют на сцене, а романтические поэты-двойники, принявшие обличье казаков.

Совсем иное в «Борисе Годунове» Пушкина. Персонажи трагедии Пушкина — это крупные и неповторимые индивидуальности, несущие каждый в себе свою внутреннюю драму. Борис, Дмитрий, Пимен, Марина Мнишек, Басманов, Шуйский — все это самобытные и истинно драматические характеры, представленные Пушкиным не только своими, особенными словами, но и через эти слова со своим особым, сложным, противоречивым и в то же время очень цельным миром.

Пушкин писал о характере современной драмы: «Драма стала заведовать страстями и душою человеческой. Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя». ⁹⁾

«Борис Годунов» Пушкина вполне отвечал этим требованиям.

⁹⁾ А. С. Пушкин. О народной драме и драме «Марфа Посадница». Полное собр. соч. в десяти томах, т. 7, М.—Л., АН СССР, 1951, стр. 213.

В нем изображались сильные страсти, правдоподобные «в предполагаемых обстоятельствах». Именно обстоятельства обуславливают поступки героев Пушкина, обуславливают их мысли, внутренние жесты, речи, слова.

Каким представляется Борис в пушкинской трагедии? Хитрый деспот, на совести которого убийство царевича; человек, полный предрассудков, окруживший себя колдунами и гадалками; нежный отец, трогательно преклоняющийся перед наукой, которая неведома ему самому и которую постигает его сын; мудрый правитель государства, о котором Басманов говорит: «Высокий дух державный. Дай бог ему с Отрепьевым проклятым управиться, и много, много он еще добра в России сотворит...»

При всей своей сложности и противоречивости, Борис Годунов Пушкина всегда остается верен себе и правде исторических обстоятельств. Это и делает его таким достоверным. В Борисе, в крайностях и сложностях его характера, крупными чертами и художественно правдиво выразилась та историческая эпоха, в которую он жил.

В «Ермаке» Хомякова эпоха совсем не ощущается. Сам Ермак, как он выступает в пьесе, не человек своего времени, а герой вне времени, идеальный, скроенный не по действительной мерке, но в точном соответствии с авторскими идеальными понятиями. Ермак у Хомякова не буйный, не страстный, а смиренный и даже меланхоличный, он предан вере, отчизне, царю, законам, гордости, чести. Он образец гражданских и семейных добродетелей и вместе с тем — как и полагается традиционному романтическому герою — он в душе поэт, мечтатель. Он герой условного романтического мира. В нем, как и во всей пьесе в целом, нет того ощущения жизни, подлинности и драмы жизни, которым отличается трагедия Пушкина.

Пушкин недаром назвал «Ермака» «лирическим произведением». Пьеса Хомякова — прямое продолжение (а в чем-то и повторение) его романтической лирики. Внешние приметы драмы не меняют ничего по существу. Реплики у Хомякова точно распределены между героями, распределены до некоторой степени произвольно: во всяком случае они не кажутся органичными. Пьеса по глубокой своей сути не диалогическая, а монологическая — что является вообще типичной приметой поэзии Любомудров.

В «Ермаке» Хомякова все речи героев и их лирические излияния есть как бы части единой романтической поэмы. Не отношения между героями, не фабула, а больше всего лирическое и музыкальное начало связывает пьесу композиционно. В письме к брату-поэту Ф. Хомяков писал: «...ты не исполнил своего предназначения. Какое-то музыкальное чувство увлекло тебя подвесь под один тон все речи; но и высокая гармония должна являться в противоположностях. Мещеряк не должен быть ни Ермаком,

ни тобой, ни Мефистофелесом, ни Катилиной, а казаком с сильной разбойничьей душой. Так и прочие...»¹⁰⁾

В трагедии Пушкина «Борис Годунов» правда жизни и правда характеров первенствуют над субъективной авторской волей, Так в изображении Бориса, так и в изображении Дмитрия, Шуйского, других персонажей. Автор трагедии, по глубокому убеждению Пушкина, не должен «хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, — но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине».¹¹⁾

Пушкину в «Борисе Годунове» удалось воскресить минувшее «во всей его истине». И не в последнюю очередь благодаря тому, что он везде и во всем избегал плоского морализирования и прямых подсказок. Хомяков избежать этого не сумел, да и едва ли к этому стремился. И дело тут не только в ограниченности дарования, в слабости Хомякова как художника — но и в особом направлении, в особом его художественном методе, прямо противоположном художественному методу Пушкина.

На материале второй трагедии Хомякова, трагедии «Дмитрий Самозванец», это различие методов выступает еще нагляднее и отчетливее, поскольку эта хомяковская пьеса и более зрелая в литературном отношении, и непосредственно связана с «Борисом Годуновым» Пушкина.

Применительно к «Ермаку» можно было говорить о соревновании с Пушкиным лишь в особом, историческом, а не прямом смысле. Другое дело «Дмитрий Самозванец». Если «Ермак» писался Хомяковым одновременно с пушкинским «Борисом Годуновым» и независимо от него, то, работая над «Дмитрием Самозванцем», Хомяков сознательно отталкивался от трагедии Пушкина и во многих отношениях соизмерялся с нею.

Узнав о работе Хомякова над новой исторической драмой, Пушкин писал Н. М. Языкову: «Надеюсь на Хомякова: Самозванец его не будет уже студент (имеется в виду герой пьесы «Ермак» — Е. М.), а стихи его все будут по-прежнему прекрасны».¹²⁾

Позднее, уже после того, как «Дмитрий Самозванец» вышел в свет, Пушкин записал в своем дневнике: «Кукольник пишет «Ляпунова». Хомяков тоже. Ни тот, ни другой не напишут хорошей трагедии».¹³⁾

¹⁰⁾ «Русский Архив», 1884, № 5, стр. 225. Письмо от 3 декабря 1826 г.

¹¹⁾ А. С. Пушкин. О народной драме и драме «Марфа Посадница». Полное собр. соч. в десяти томах, т. 7, М.—Л., АН СССР, стр. 218.

¹²⁾ А. С. Пушкин, Полное собр. соч. в десяти томах, т. 10, М.—Л., АН СССР, 1951, стр. 390. Письмо от 18 ноября 1831 г.

¹³⁾ А. С. Пушкин. Полное собр. соч. в десяти томах, т. 8, М.—Л., АН СССР, 1949, стр. 41. Запись от 2 апреля 1834 г.

Говоря о ненаписанном «Ляпунове», Пушкин, очевидно, основывался на своем впечатлении от «Димитрия Самозванца». Первоначальных надежд Пушкина трагедия Хомякова явно не оправдала. Трагедии в пушкинском смысле этого слова у Хомякова не получилось. Да и не в пушкинском — тоже. Несмотря на частные удачи и лирические достоинства, в самом главном «Димитрий Самозванец» оказался похожим на «Ермака».¹⁴⁾ Это были скорее лирические и отчасти моралистические раздумья о жизни и истории, нежели сама жизнь и сама история, воссозданные в их художественной правде.

Сюжетно «Димитрий Самозванец» представлял собою как бы продолжение разговора, начатого Пушкиным в его «Борисе Годунове». Действие драмы Хомякова начинается с того, чем Пушкин кончил, причем драматизированный рассказ ведется не только в развитие пушкинского, но и с учетом того, что Пушкиным сказано.

В явлении 6 третьего действия Димитрий говорит Марине: «В моей груди цветет воспоминанье о светлых днях, о первых днях любви. Мне памятны садов зеленый сумрак, аллея лип и плещущий фонтан, и трепет мой, и робкое признанье, и тихие, волшебные слова».

Эти слова Димитрия воспринимаются не только как любовные воспоминания, но и как «воспоминания из Пушкина». Хомяков здесь прямо демонстрирует свою преемственную зависимость от пушкинского «Бориса Годунова».

Демонстрацию преемственности можно обнаружить и в своеобразных «цитациях» Хомяковым Пушкина — цитациях, которые носят как смысловой, так и стилистический характер.

Роза Лесская, наперсница Марины, говорит ей: «Не так же ли прекрасная Марина поклонников видала пред собой, вельмож, князей и графов благородных, и презрела их пылкую любовь». У Пушкина этому соответствуют слова Марины, с которыми она обращается к Самозванцу: «Ошибся, друг: у ног своих видала я рыцарей и графов благородных; но их молебья я хладно отвергла не для того, чтоб благого монаха...»

У Пушкина Самозванец гордо восклицает перед Мариной: «Тень Грозного меня усыновила, Димитрием из гроба нарекла, вокруг меня народы возмутила и в жертву мне Бориса обрекла — царевич я...» В пьесе Хомякова этот мотив повторяется дважды — правда, без всякой связи с Мариной. В начале второго дейст-

¹⁴⁾ Наиболее высоко лирические достоинства трагедии Хомякова оценил П. А. Вяземский. Он писал И. И. Дмитриеву 13 апреля 1832 г.: «Хомяков читал нам свою трагедию «Димитрий Самозванец», продолжение и в роде трагедии Пушкина, но в ней есть более лирического. Вообще произведение очень замечательное и показывающее зреющий талант автора». («Русский Архив», 1868, стр. 617).

вия, оставшись один, Дмитрий размышляет: «Да, я не сын царей! Но предо мною кто путь открыл, исполненный чудес, меня подъял, как бурною волною, и на престол из праха вдруг вознес? Кто вел меня под тьмою неприступной, туманами покрыл народов взор и Годунова род преступный моей рукой с лица земного стер?...» Другой раз о том же, еще ближе к пушкинскому тексту, Дмитрий говорит царице Марфе: «Да, я не царский сын! Но благодатью силы помазан я и духом славных дел; но Иоанн из глубины могилы мне завещал державный свой удел». ¹⁵⁾

Интересно, что, перекликаясь с Пушкиным, Хомяков не ограничивается одним «Борисом Годуновым», но обращается и к пушкинской лирике. Так, слова Дмитрия о поляках: «О, только на словах так грозны вы!» — воспринимается как прямая цитация из стихотворения Пушкина «Клеветникам России».

Хомяков пишет свою трагедию в постоянной соотнесенности с Пушкиным, но при этом он не только продолжает Пушкина и следует за ним, но и соревнуется с ним. Соревнуется еще больше, чем продолжает. И делает это сознательно. Он развивает пушкинскую тему и пушкинский сюжет в соответствии со своими художественными и мировоззренческими принципами.

Это находит отражение и в общем решении темы трагедии, и в некоторых частных психологических и сюжетных ее поворотах. Приведу один характерный пример. У Пушкина в сцене у фонтана Самозванец говорит Марине: «Клянусь тебе, что сердца моего ты вымучить одна могла признанье...» Марина Пушкина на это отвечает: «Клянешься ты! итак, должна я верить — о верю я! — но чем, нельзя ль узнать, клянешься ты?...» В трагедии Хомякова есть похожая сценическая ситуация и еще более похожие слова. Дмитрий Хомякова тоже клянется Марине, и в ответ на его клятвы Марина говорит: «Клянется он, а я безумно верю!». У Пушкина — «должна я верить», у Хомякова — «а я безумно верю». Это незначительное, на первый взгляд, отличие предполагает далеко не идентичную Марину и в соответствии с этим иные сюжетные конфликты и решения. У Пушкина Марина говорит с холодной иронией и упреком, у Хомякова — с жаром души. Марина Пушкина вся во власти честолюбивых мечтаний и горделивых планов, Марина Хомякова — больше всего во власти любви. Не случайно в трагедии Хомякова — в отличие от трагедии Пушкина — Марина не от Дмитрия узнала, но сама давно догадывалась о его самозванстве — что не помешало ей полюбить его.

Это, по видимости, частное и тем не менее очень существенное отличие Хомякова от Пушкина не получило, однако, полной реа-

¹⁵⁾ О «цитациях» и «заимствованиях» Хомякова из «Бориса Годунова» см. в книге: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, М, 1957, стр. 68—69.

лизации в трагедии «Димитрий Самозванец». Оно не воплотилось в сценическом характере Марины — во всяком случае, не до конца воплотилось. Сильный художественный мотив оказался в конечном счете неиспользованным. Марина, любящая и страстная в любви, — это Марина первых трех действий хомяковской трагедии. Как справедливо отметил Б. Ф. Егоров, «начиная с четвертого действия трагедии, Марина у Хомякова отдаленно будет походить на пушкинскую».¹⁶⁾

Практически более серьезным оказалось отличие Хомякова от Пушкина в художественном решении темы трагической вины. Трагическая вина — почти неизбежный спутник всякой трагедии. Это справедливо не только по отношению к древним, но и к Шекспиру, и к ближайшим последователям и преемникам Шекспира. Это справедливо и по отношению к Пушкину и Хомякову. И. В. Киреевский писал о «Борисе Годунове» Пушкина: «Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различными краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок».¹⁷⁾

И. Киреевский очень точно указал на глубокую основу композиции пушкинской трагедии. Эта основа выявляется у Пушкина и формально. И с самого начала сценического действия. Драма начинается с сообщения о кровавом злодействе, в котором повинен Борис Годунов:

Воротынский
Ужасное злодейство! Полно, точно ль
Царевича сгубил Борис?
Шуйский
А кто же?
Кто подкупал напрасно Чепчугова?
Кто подсылал обоих Битяговских
С Качаловым?...

Вина Бориса, тема ужасного злодейства завязывают трагедию Пушкина и событийно, и эмоционально. Это не только наружная, но и внутренняя тема — тема музыкальная. Сами слова «ужасное злодейство» звучат как лейтмотив и в первой сцене, и в трагедии в целом.

В тесной связи с темой злодейства и трагической вины находятся и существенные для Пушкина психологические мотивы «нечистой совести». Заметим, кстати, что эти мотивы «нечистой

¹⁶⁾ Б. Ф. Егоров. Поэзия А. С. Хомякова. — В кн.: А. С. Хомяков. Стихотворения и драмы, Л., «Сов. писатель», 1969, стр. 21.

¹⁷⁾ И. В. Киреевский. Обзорение русской словесности за 1831 год. Полное собр. соч. И. В. Киреевского, М., 1911, т. 2, стр. 45.

совести» применительно к Борису Годунову еще до Пушкина использовал в своей думе Рылеев:

Глас совести в чертогах и в глуши
Везде равно меня тревожит...

В трагедии Пушкина все эти существенные сюжетные мотивы: и вины, и злодейства, и нечистой совести — лишены одномерности. Они выступают не столько в бытовом, сколько в своеобразном вселенском, всемирном смысле. Они у Пушкина в самом воздухе трагедии — как древнегреческий рок. Это и болезнь отдельной человеческой души, и общее смятение в умах, и источник народных бедствий, и то, что таинственно определяет «мнение народное». При этом трагическая вина связана не с одним Годуновым. Годунов у Пушкина не только носитель вины, но и жертва другой вины — не меньшей, чем его собственная. Носителем трагической вины в известном смысле является и народ, как он изображен Пушкиным. Народ страдает от деспотов и помогает возводить их на престол; он отвергает злодейство и сам готов его совершать. Народ в ужасе молчит, узнав об убийстве Марины и Феодора Годуновых, и он же несет толпою в царские палаты с криками: «Вязать! топить! Да здравствует Димитрий! Да гибнет род Бориса Годунова!»

У Пушкина нет только правых и только виноватых, как нет ни в чем плоского и категорического решения. Нет не потому, разумеется, что Пушкин чего-то «не понял» или «не додумал», а потому, что ему ведома жизнь и история, со всеми их неразрешимыми противоречиями и антиномиями. Эта нерешенность у Пушкина от знания, а не от незнания.

У Хомякова, в отличие от Пушкина, меньше вопросов и больше ответов. Хомякову недостает проблематичности в его трагедии. Трагедия его чужда муки и пафоса необъяснимого. В ней как будто все заранее «спланировано». Автор точно знает вину своего героя, и в соответствии с известной ему виной он ведет пьесу к своему финалу столь последовательно и прямолинейно, что самый финал, несмотря на гибель героя, едва ли кого-нибудь способен был потрясти. В пьесе явно недостает элемента неожиданности, стихийности, но без него трагедия легко превращается в простой урок нравственности.

У Хомякова этот урок как раз и вытекает из прямой и точно обозначенной вины героя. Димитрий виновен тем, что изменил народным обычаям и верованиям, предал народную правду. Марина совсем «по-хомяковски», явно по указке автора, упрекает патера Квицкого:

Все знаю я. Но кто же вырыл бездну?
Кто подданных отторгнул от царя,
Его уча безумному презренью
К обычаям российской старины?

Народ, по Хомякову, готов простить даже жестокость — как он простил ее Ивану IV, — но он никогда не простит вероотступничества. Один из народа говорит об Иване, противопоставляя его Димитрию: «Да видишь ли: тот был благочестив, и в вере тверд, и ревностен к святыне; а этот что? Латынщик, бусурман!»

Мотив измены Димитрия родным, народным обычаям — главный и решающий мотив драмы Хомякова. Димитрий не может победить, он должен погибнуть — ибо то, что он делает, есть, с точки зрения Хомякова, измена «народной идее». Борис Годунов Пушкина в историческом смысле и виновен, и невиновен одновременно. Димитрий Хомякова как исторический деятель только виноват. Вина Димитрия слишком очевидна и одномерна — и поэтому это не трагическая вина. В пьесе Хомякова есть схема трагедии, но нет жизни трагедии.

Это имеет прямое отношение и к изображению народа в «Димитрии Самозванце». Народ является главным героем и в трагедии Пушкина, и в трагедии Хомякова. И там, и здесь он мыслится как субстанциональное в жизни, как основа основ исторического процесса. Но если у Пушкина народ изображен как нечто живое, противоречивое, непостоянное, великое в своих противоречиях и тайне, то у Хомякова в изображении народа все однолинейно и как бы выверено мыслью. По существу в пьесе Хомякова не столько народ действует на сцене, сколько идея народа, персонифицированная хомяковская «русская идея».

Народ в драме Хомякова — это ревнитель веры, домашнего очага, исторического предания. Народ восстает не против Димитрия-человека, даже не против самозванца и узурпатора, а против Димитрия, изменившего «национальному и историческому призванию России». Это очень «хомяковский» народ. Это народ, действующий и мыслящий в точном соответствии со славянофильскими представлениями Хомякова. То, что для Пушкина было великой исторической загадкой и вопросом, Хомякову казалось истиной, вполне и до конца ему открытой. Для художника, для автора трагедии это было чревато немалыми опасностями.

Г. А. Гуковский писал о хомяковском Димитрии: «Хомяков строит характер Самозванца, своего главного героя, явно под влиянием Пушкина. Но он не понял Пушкина».¹⁸⁾

Видимо, дело все-таки не в том, что Хомяков не понял Пушкина. Он просто не мог, как Пушкин. Все, что Хомяков сумел сохранить, это внешний, притом самый приблизительный рисунок характера — но не сам характер.

По существу не только в ранней своей пьесе «Ермак», но и в зрелой драме «Димитрий Самозванец» характеры Хомякову создать не удалось. Это еще одно важное отличие трагедии Хомяко-

¹⁸⁾ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, М., 1957, стр. 68.

ва от пушкинской трагедии, которое, наряду с другими, определило неудачу Хомякова в его творческом споре с Пушкиным.

Гегель писал, что характеры и коллизии между ними «в современной трагедии имеют исключительное значение». ¹⁹⁾ Отсутствие характеров в трагедии Хомякова само по себе уже ставило под сомнение ее художественную состоятельность.

О персонажах «Димитрия Самозванца» нельзя сказать, что они плоские и однолинейные по замыслу. Да и по выполнению тоже. В пьесе Хомякова нет прямо положительных или прямо отрицательных героев. Его персонажи являются носителями в каждом отдельном случае разных и часто противоречивых свойств и признаков. Они задуманы в шекспировском духе. Но только задуманы, а не решены художественно. В известном, ограниченном смысле автор «Димитрия Самозванца» проходил школу Шекспира — как и школу Пушкина, — но он не только не мог равняться с ними по размерам дарования, но самый метод их оказался для него внутренне чуждым.

Одной противоречивости и сложности мало для того, чтобы персонаж воспринимался как характер. Нужна еще и цельность, верность персонажа самому себе. Верность себе даже тогда, когда он находится в постоянном внутреннем борении, в споре с самим собой. Характер — это живое единство индивидуальности, и в художественном произведении он может быть воссоздан лишь по законам жизни, а не по авторским схемам и заданиям.

В конечном счете заданность художественной мысли Хомякова, роднящая его с другими Любомудрами и столь враждебная пушкинским творческим принципам, и послужила едва ли не самой главной причиной его неудачи в создании драматических характеров. Образ персонажа у Хомякова строится не по внутренним законам и логике, а в прямом соответствии с авторской волей. Но подчиненный исключительно авторской воле, лишенный собственного бытия, он легко раздваивается, как бы «размывается» и в итоге может изменить и авторской воле тоже. Принцип в этом случае оборачивается против самого себя. Он в самом себе оказывается художественно ущербным.

Димитрий Хомякова в разговоре с папским посланником восклицает:

Какой мне путь открыт! Какая слава,
Какая цепь блистательных побед!
(.)
Передо мной во прах падут препоны,
И враг бежит, как утренняя тень...
О южный ветер, развеи мои знамены!
Встань скорей, желанной битвы день!...

¹⁹⁾ Гегель. Лекции по эстетике, книга третья. — В кн.: Гегель. Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 388—389.

Это сказано «в образе», это вполне соответствует тому представлению о личности Димитрия, которое возникло с самого начала: представлению о человеке пылком, честолюбивом, незаурядном, исполненном высоких замыслов. Но вот другие его слова — из того же разговора с папским посланником:

Рангони! Русский любит горячо
Семью, отчизну и царя; но боле,
Но пламенней, сильнее любит он
Залог другой и лучшей жизни — веру.

Слова кажутся чужими для Димитрия. Они точно взяты из авторского урока. Они дидактичны — но не характерны, не органичны для героя; его поведение и настрой его души никак не соотносятся с этими его словами.

В другом месте Димитрий, вопреки тому, о чем говорил незадолго перед этим (и говорил с горячим убеждением), соглашается признать власть папы, поддается наущениям Марины (которая сама еще так недавно не одобряла то, чему теперь учит) — и поступает так не потому, что это для него естественно, что к этому он внутренне подготовлен, а больше всего по той причине, что так нужно было автору, что это позволило автору выдержать до конца свой исторический и нравственный урок.

Раздвоенность Димитрия оказывается не собственной, не внутренней драмой героя, а раздвоенностью в его изображении. Она обусловлена не характером персонажа, а особенностями и недостатками литературной манеры Хомякова. Не случайно в пьесе то же самое, что с Димитрием, происходит и с Мариной. Она тоже «раздваивается». Как уже отмечалось, до IV действия она любящая, начиная с IV — от ее влюбленности в Димитрия ничего не остается; до IV действия она противоположна пушкинской Марине, начиная с IV — напоминает ее. Все это совсем не потому, что Марина Хомякова внутренне изменилась, что события, происходящие в драме, заставили ее быть другой. Неожиданные перемены в Марине, если и могут быть объяснены, то лишь самым внешним образом: перемены эти нужны автору, они понадобились ему для его общих концепционных и сюжетных решений.

Авторская воля постоянно и во всем напоминает о себе в пьесе Хомякова. Она видна и в своеобразной «авторизации» персонажей. В речах героев различного склада и различного положения слышатся часто не их собственные мысли и слова, а слова и мысли самого Хомякова.

Так, идеи Хомякова относительно русской истории слышны в пророчествах Антония:

Единого жилища православья,
Страны святых, не сокрушит господь;
Но тяжело и долго испытует
И чистую потом ее отдаст
Невинной, чистой длани.

Шуйский, умный, хитрый, властолюбивый, один из характернейших людей своего времени, произносит у Хомякова слова, выпадающие и из его характера, и из эпохи:

Подите, нет: не любите России,
Вы холодны к призванию ее.

О «призвании России» заговорят этими словами в XIX веке, много и часто будет говорить об этом сам Хомяков. Для Шуйского это не свои слова и не свои мысли.

Примеры такого рода встречаются в «Димитрии Самозванце» в большом количестве. Хомяков широко «раздаривает» свои любимые идеи и любимые слова героям трагедии—и при этом мало считается с тем, пристали ли они им, соответствуют ли они их индивидуальным и социально-историческим свойствам. С точки зрения художественной системы Хомякова, это вполне закономерно. Как это бывает и у других романтиков, Хомяков сознательно осовременивает своих героев и делает их рупором собственных идей. Это от его принципиальной установки, от особенностей художественного видения, прямо противоположного пушкинскому видению.

У Хомякова заданный, догматически-концепционный тип художественного мышления и соответственный взгляд на вещи. У Пушкина — художественный взгляд и мышление, всегда свободные и исторически-конкретные. Это коренное отличие в типе художественного мышления в конечном счете и предопределило великие достижения Пушкина и неудачу Хомякова в деле создания русской исторической драмы.

СТИХОТВОРЕНИЕ А. С. ПУШКИНА «ВНОВЬ Я ПОСЕТИЛ...» В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ

Одно из самых совершенных и глубоких стихотворений А. С. Пушкина «Вновь я посетил...» не всегда вызывает мгновенный эмоциональный отклик школьников: последние встречаются с ним в том возрасте, когда размышления о вечной смене поколений еще не волнуют их. Подростки-восьмиклассники воспринимают подобные вопросы отвлеченно, чаще всего как «чужие», как бы «вне контекста собственной личности». Имея в виду эту особенность восприятия, важно в начале изучения стихотворения привлечь внимание учащихся не столько к философской стороне содержания, сколько к личности самого поэта, так ярко выразившейся во «Вновь я посетил...». Это возможно потому, что ни в одном из лирических произведений Пушкина, представленных в школьной программе, поэт не открывается ребятам так «лично», как здесь.

«Вновь я посетил...» — открытый лирический монолог. Погрузившись в раздумье, поэт открывает в себе и окружающем «быстротекучесть» жизни, а читатель оказывается сопричастным к авторским чувствам, потому что они осуществляются, разворачиваются как бы на наших глазах. В этих мыслях и чувствах отразилось не одно «чуждое мгновенье», пережитое поэтом, а итог его многолетних раздумий над коренными вопросами человеческого бытия — над жизнью, смертью, ходом времени, вечностью. Стихотворение при этом связано с конкретными биографическими обстоятельствами: ему предшествуют письма поэта жене и Нащокину, и во многих существующих исследованиях¹⁾ стало уже традицией предварять его чтение и анализ этими письмами, а также раскрывать круг переживаний Пушкина, вызвавших появление «Вновь я посетил...». Подобная подготовка к восприятию художественного текста не содержит, конечно, ничего порочного; однако

¹⁾ См. о «Вновь я посетил...» С. Е. Шаталов. Образец философской лирики. «Ученые записки Таджикского университета им. В. И. Ленина», т. 19, серия филологических наук, вып. 2, 1958;
К. П. Лахостский и В. Ф. Фролова. Пушкин в школе. Л. Учпедгиз, 1959;
Н. Л. Степанов. Лирика Пушкина. М. «Советский писатель», 1959;
Э. Л. Войтоловская и Э. М. Румянцева. Практические занятия по русской литературе XIX в. М.—Л., «Просвещение», 1966.

есть опасность, что в этом случае стихотворение может показаться образным воплощением уже сложившихся у автора ранее философских идей-понятий, тогда как в действительности пушкинская мысль рождалась и выкристаллизовывалась именно в процессе самого художественного творчества—создания стихотворения. Это обстоятельство, а также цели развивающего обучения делают более предпочтительным иной ход анализа.

Когда мы сначала даем сведения о настроении Пушкина и его письмах, стихотворение невольно начинает восприниматься под заранее заданным углом зрения, становится иллюстрацией тезиса, сообщенного учителем; в эмоционально-мыслительном процессе ученика при чтении стихотворения могут пропасть моменты неожиданности, поисков и открытий. Когда же переживания поэта и философское отношение его к жизни выводятся из самого текста, а затем обобщаются с помощью дополнительно привлекаемого художественного и эпистолярного материала,—восприятие произведения становится более активным, а ход работы стимулирует творческое мышление. К тому же анализ в этом случае более соответствует самому процессу художественного творчества: у Пушкина художественная истина рождается в образах, развивается через их сцепление, и само движение их ведет к философскому открытию; ученику многое дает приобщение к такому творческому постижению авторской мысли—эмоции. Поэтому всгупительное слово перед чтением стихотворения может быть сведено в данном случае к минимуму—сообщению даты создания стихотворения да краткому напоминанию о прежних встречах Пушкина с Михайловским.

Воспоминания о них сопутствуют поэту при каждом его новом свидании с былыми «знакомцами», воскрешают в воображении прежние переживания и мысли. Начальное отточие и усечение первой строки стиха как бы подчеркивает, что лирическое раздумье уже начато; сначала оно совершается где-то подспудно, а затем выливается в прямой монолог, потому что поэт не может удержать в себе поток воспоминаний. Когда-то, в 1817 году, он радостно приветствовал эти места, как «прият спокойствия, трудов и вдохновенья», а затем прожил здесь «два года незаметных». В самом воспоминании об этом как будто бы нет ничего драматического, но с первых же строчек возникает ощущение какой-то тихой и в то же время щемящей боли и от того, что «уж десять лет ушло»... и что «много переменилось в жизни», и, главное, что «переменился» сам поэт. В годы творческой и жизненной зрелости перемены в человеке осознавались Пушкиным как закон всеобщего движения в природе. Об этом пишет он и в первую болдинскую осень:

«Бегут, меняясь, наши лета,

Меня все, меняя нас».

(«В последний раз твой облик милый»),

и в стихотворении на последнюю лицейскую годовщину:

«Прошли года чредою незаметной,
И как они переменили нас!
Недаром—нет!—промчалась четверть века!
Не сетуйте,—таков судьбы закон.
Вращается весь мир вокруг человека,—
Ужель один недвижим будет он?»

Но эти стихи, как правило, школьникам неизвестны, и в их сознании облик Пушкина овеян постоянной ясностью, мужественным свободолобием. Они привыкли знать, что даже если он грустит,—«печаль его светла». И вдруг перед ними—откровенно грустящий поэт, «покорный» общему закону движения жизни. Таким неожиданным, «не идущим» привычному облику Пушкина кажется этот эпитет—«покорный»...

Правда, «покорность» переменам отчасти опровергается жизнью воспоминаний. как будто все было совсем недавно! Так свежа память о былых днях, что «кажется, еще вечер бродил я в этих рощах». Вновь поэт медленно обходит дорогие ему места, то останавливаясь возле домика няни, то поднимаясь на «холм лесистый», то приближаясь к границе «владений дедовских». Все здесь знакомо, все как будто такое же, что было всегда. Уже в «Деревне» возникал конкретный пейзаж Михайловского, и само созерцание природы приносило душе поэта освобождение от «суетных оков». Картины ласкали взгляд, в них передавались радующие человека подробности (характерна подчеркнутая эмоциональность и живописность эпитетов: «светлые ручьи», «подвижные картины», «лазурные равнины», «душистые скирды»). Конечно, все это было немножко идиллично, и, однако, сквозь условность пробивались действительно живые впечатления от природы дорогих поэту мест. Прошло десять лет—и те же холмы, озера, нивы воспринимаются иначе. Прежде всего, каждая примета пейзажа связывается с пережитым, и перед взором проходят картины-воспоминания: «опальный домик» заставляет вспомнить о «бедной няне»; «холм лесистый»—о грусти по «иным берегам»; три сосны—о ночных прогулках по дороге в Тригорское и т. д. Собственно пейзаж остается тем же: холм, озеро, деревни, мельницы... Но грусть от этого не уменьшается: постоянство природы, малая заметность в ней перемен заставляют поэта еще острее ощутить их в себе и вообще в человеческой жизни: домик, где жила няня, стоит, но он безжизнен, «не слышно в нем шагов ее тяжелых», потому что «уже старушки нет». Так с первых же строк возникает в стихотворении «мысль о смерти неизбежной», хотя прямо она не высказана: говорится лишь о покорности «общему закону», да о том, что нет няни.

В отличие от пейзажа «Деревни», данного подробнее и идил-

личнее, здесь описание природы более избирательно, во-первых, (взгляд обращен прежде всего на то, что будит воспоминание) и лишено умиления, во-вторых. Если в начале стихотворения причиной грусти оказывалось ощущение быстротечности времени, влекущего перемены в человеке, то в картинах-воспоминаниях эта грусть связана также с постоянством контраста между вечной прелестью природы и убогостью народной жизни. Только в «Деревне» этот контраст был выявлен в прямых формулах, резко, подчеркнуто, а здесь он скрыт в эмоциональном подтексте и как бы сглажен равномерной «текучестью» стиха. Звучание стиха удивительно и неожиданно: он не льется, как в послании «К...» («Я помню чудное мгновенье»); не звенит медью ораторских интонаций, как в «Деревне»; в нем нет сдержанной торжественности ритма «Пророка». Речь здесь течет неторопливо, негромко, задумчиво; стих как бы отражает «суровую прозу» философского размышления. Лета прогнали «шалунью-рифму», «рифму-егозу», а новый для Пушкина белый «безрифменный» стих гибко и послушно выражает сложное душевное состояние.

Общий ритмический рисунок стихотворения определяется частыми переносами и внутренними (внутристрочными) паузами. Все это создает естественную интонацию живого размышления. Поэт обходит знакомые места; каждый предмет вызывает воспоминания, останавливает—отсюда паузы. Причем три из них—самые продолжительные—оттеняют новые фазы в развитии художественной мысли и соответственно отделяют четыре композиционно-смысловых части. Необходимость и значительность этих пауз подчеркивается Пушкиным графически: начиная стихотворение с отточия и неполной строки, он далее еще трижды делит строчки, обрывая их на середине и начиная новую строку как бы в продолжение оборванной. Вот как это выглядит:

	Вновь я посетил
.
Я в этих рощах.
.	Вот опальный домик
.
Ворочая при ветре...
.	На границе
.
По-прежнему все пусто.
.	Здравствуй, племя
.

Такое графическое размещение трех строк и начального полстрочия оттеняет смену образов, что отражается в интонационных сдвигах. После каждой из отмеченных пауз, каждого разрыва

строки интонация нарастает в связи с изменяющимися оттенками настроения. Если первые две части окрашены почти не скрывае-мой грустью, то, начиная с описания сосен, пробиваются иные ноты, появляются признаки воодушевления, перерастающего к концу в приветствие грядущим поколениям. В начале этой третьей части как будто продолжается тот же обход знакомых мест, «владений дедовских», и изменение настроения улавливается лишь при очень чутком вслушивании в звучание стиха; новая интонация пробивается здесь в изменении звукового строя, угадывается в ставшем чуть энергичнее ритме да в аллитерации: «...знакомым шумом шорох их вершин меня приветствовал»...

Почему в аллитерации? Потому что внимание к живому шуму жизни—уже свидетельство выхода человека из самососредоточенности. (Звукообраз приветственного шума деревьев влечет более отрадные ассоциации, чем аналогичные аллитерации в начале второй части: «...не слышу я шагов ее тяжелых», воскрешавшие медленное шарканье старческих шагов и в то же время напоминавшие о тишине вечного покоя.) А затем, после вслушивания в приветственный шум деревьев, поэт впервые в стихотворении обращает внимание на перемены, рождающие ощущение радости. Да, жизнь движется, идут годы, умирают близкие люди и ветшают мельницы; но в то же время около устаревших «знакомцев»-сосен вырастает «младая роща». Противопоставление прежней пустынности («где некогда все было пусто, голо») и теснящихся, разросшихся кустов, появление метафорического образа семьи—все это создает перелом в настроении поэта, передающийся читателю.

Автор не сопровождает описание молодой сосновой рощи лирическими реминисценциями, исповедальными признаниями. Напротив, авторское Я в этой части менее открыто, чем в предыдущих, но зато образы-картины приобретают большую лирическую нагруженность. А воображение читателя идет дальше, заставляет представить, что пробудилось в душе поэта при виде этой зеленой поросли, почему так естественно возникло у него сравнение кустов с детьми, а «младой рощи» и двух старых сосен—с семьей, откуда сожаление при взгляде на стоящую в стороне сосну—«угрюмого товарища», «старого холостяка». Жизнь продолжается, и мысли о потерях, переменах, старости отступают. На смену им идет мужественное приятие неизбежной смены поколений как вечного закона жизни. Метафорическое уподобление старых сосен с молодыми кустами семейному объединению людей сливаются для читателя в единый образ зеленую поросль деревьев и человеческую юность. И в возгласе: «Здравствуй, племя младое, незнакомое», с которым поэт обращается к этой «младой роще», слышится приветствие каждому новому юному человеческому поколению.

Заключительные строки оцениваются исследователями как

«полные оптимизма» (Н. Л. Степанов). Это несомненно так, если понимать под оптимизмом мудрость понимания неизбежности перемен и редкую способность ощущать жизнь как бесконечный процесс всеобщего обновления. Вместе с тем нельзя не ощутить в концовке привкуса горечи, которая не умаляет оптимизма, а придает ему строгость и серьезность, снимая то легковесное толкование пушкинского жизнелюбия, какое бытует в читательском сознании школьников. Мысль о собственном исчезновении не может не вызывать грусти, и она, несомненно, проглядывает в словах, следующих сразу же после приветственного возгласа: «Не я увижу твой могучий поздний возраст»... Однако грусть преодолевается, потому что «весь я не умру», потому что приветственный шум сосен услышит внук и «вспомнёт» о том, кто в прежние годы прислушивался здесь к шороху старых деревьев. Как писал Б. Энгельгардт, «вместо того, чтобы сосредоточиться на моменте своего личного уничтожения, сознание поэта забегает вперед и созерцает вечную жизнь сменяющихся поколений»...²⁾

Важно отметить и такой момент: оптимизм рождается от ощущения своей личной причастности будущему; как «частица бытия», поэт сохраняется в своем внуке, в его памяти. Читатель невольно видит здесь Пушкина—главу семьи, в незримом окружении потомства, хотя «...в образе молодой зеленой рощи нет ни навязчивого аллегоризма, ни условной символики» (Н. Л. Степанов). От грустных раздумий об «общем законе» бытия, никого не щадящем законе старения и смерти, от созерцания необратимых перемен—через пристальное внимание к жизни природы, где так естественно постоянное обновление—к ассоциациям о семье, о продолжении своего Я во внуке—и, наконец, к философскому пониманию «бесконечного процесса всеобщей жизни» (Б. Энгельгардт), к готовности приветствовать каждое новое «младое племя»—таково движение художественной мысли Пушкина, в ход которой включается читатель. На глазах читателя произошел акт художественного познания философской идеи о бесконечности бытия.

Принято думать, что эту идею Пушкин «выразил в конкретном образе». Н. Л. Степанов утверждает: «Для... заключения и написано все стихотворение. Здесь раскрывается его идея, его лирический и философский подтекст... Материя не исчезает, явления природы и человек, как часть ее, бессмертны, так как в природе все диалектически изменяется: на смену старому вырастает новое. Эта философская идея выражена Пушкиным в образе неизменно обновляющегося леса»³⁾.

При таком истолковании получается, что Пушкин просто «оформил», «выразил в образе» понятую им ранее идею. Но для

²⁾ Б. Энгельгардт. Историзм Пушкина. «Пушкинист», вып. 2, 1916, стр. 92.

³⁾ Н. Л. Степанов. Лирика Пушкина. Стр. 405

чего же тогда столь ощутимо, с такой эмоциональной наполненностью воссоздает он картину за картиной, образ за образом? Для чего же вначале он грустит, сознавая свою покорность «общему закону»? Если идея ясна с самого начала и стихотворение написано «для заключения», значит все остальное—камуфляж? Если вывод оптимистичен и поэт знал, что он будет приветствовать будущее, то его изначальная грусть—обман неискушенного читателя? Можно предполагать, что все обстояло иначе. Поэт шел к конечному выводу именно так, как это воспроизведено в стихотворении: через воспоминания, созерцание, раздумье, наблюдение; через возникающие ассоциации—к итоговым суждениям, художественным открытиям. Он сам, поэт Пушкин, в процессе творческого познания прояснял свои переживания, преодолевал мрачность, печаль, досаду, которая заметна была в отправленном из Михайловского письме к жене⁴).

Сравним описание деревьев в нем и в стихотворении. Вот текст письма: «...около знакомых старых сосен поднялась, во время моего отсутствия, молодая сосновая семья, на которую досадно мне смотреть, как иногда досадно мне видеть молодых кавалергардов на балах, на которых уже не пляшу».

Здесь факт появления новой поросли сосен не предвещает оптимистического выхода. Напротив, Пушкин не скрывает огорчения: сопоставление «младой рощи» с новой, чужой юностью появляется здесь с проекцией на себя. На первый план выступает мысль об уходе собственной молодости,—отсюда досада видеть «молодых кавалергардов» и сознавать: «...уже не пляшу»... Если пользоваться терминами кинематографа, то здесь крупным планом дан автор, досадающий на произошедшую смену поколений.

В стихотворении же происходит переключение планов: автор сосредоточивается на молодых ростках жизни, увиденных в перспективе: к ним в свой черед придет «могучий поздний возраст», в жизни внука повторятся «приятельские беседы», полнота чувств—то, что было юнца-то пережито самим поэтом. Жизнь не останавливается. Досада сменяется желанием приветствовать грядущее поколение, передать ему свой опыт и остаться в памяти. Так рождается мысль о собственном бессмертии. Повернутая иной гранью, она станет темой другого стихотворения, которое скоро появится: «Я памятник себе воздвиг»...

Сопоставление письма и стихотворения позволяет видеть, как в процессе творчества преобразовывались личные переживания поэта и какая сложная гамма чувств входит в «состав» пушкинского оптимизма. Для объемного восприятия «Вновь я посетил» многое могут дать другие стихи Пушкина, написанные в 30-е го-

⁴) Об исчезновении мотива досады в стихотворении, по сравнению с письмами поэту, пишут Э. Л. Войцетовская и Э. М. Румянцева в своей книге «Практические занятия по русской литературе XIX века».

ды. Мысль о смене поколений появлялась еще в лирическом отступлении 2-й главы «Евгения Онегина», где она была почти лишена драматизма. Это объясняется, вероятно, тем, что сам поэт еще живо ощущал свою принадлежность к младому племени:

«Так наше ветреное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит,
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!»

Читатель зрелого возраста, наверное, задержится на строчке: «И к гробу прадедов теснит»... Но в целом строфа не вызывает печальных мыслей. Ее ритмическое звучание и стилистическая окраска слов сосредоточивают внимание на процессе «вытеснения» прадедов внуками, отвлекая от мыслей о смерти. Характерны словесные образы, подчеркивающие природную естественность этого процесса: «жатва», «всходят, зреют и падут». В последних главах романа Пушкин не раз возвратится к мотивам этой строфы; будут повторяться мысли об уходящей молодости, о неизбежном конце, и если в 6-й главе прощанье с юностью совершается все еще по-пушкински легко и светло, то уже в 7-й весеннее оживление природы вызовет грустный вопрос:

«Или с природой оживленной
Сближаем думою смущенной
Мы увяданье наших лет,
Которым возрожденья нет?»

В стансах «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829 г.) дума о смерти — постоянная спутница поэта. В отличие от строфы из 2-й главы «Евгения Онегина», в стансах очень заметен «момент... личного уничтожения» (Б. Энгельгардт); поэт лишь раз ощущает себя частью «общего потока» — поколения: «Мы все сойдем под вечны своды»; во всем же дальнейшем течении размышлений он сосредоточен на себе, на предчувствии и ожидании собственного «ухода». Причем даже те предметы и явления жизни, с образом которых обычно ассоциируются отрадные переживания (природа — «дуб уединенный», детство) вызывают у него ту же неотступную думу о круговороте времени, несущего расцвет одним и исчезновение другим. Кажалось бы, стихотворение, где неоднократно повторяются слова об исчезновении и тлении, могло приобрести мрачную эмоциональную окраску: однако этого не происходит. Размеренность и плавность звучания классического четырехстопного ямба, а также ровность интонации, где нет ни бурных подъемов, ни затуханий, словно бы исключает напря-

женность чувства, кажущуюся неизбежной, если осознать драматичность человеческого бытия. Равномерность ритма стиха невольно успокаивает, напоминая о постоянстве другого ритма — чередовании «младенцев» и «отцов» в вечном круговороте времени.

Кроме того, хотя личность автора и выделена здесь из общего потока человеческих поколений, она не индивидуализирована. Вообще образы в стансах обобщены, подняты над конкретностью и несут определенную печать литературной традиции: «вечны своды», «дуб уединенный», «юноши безумные», «охладелый прах» — все это еще близко условности романтического стиля. Поэтому, вероятно, стансы не рождают того щемяще-личного чувства, какое всегда сопутствует чтению «Вновь я посетил»... Лишь в конце, подготавливая финальный аккорд, появляются более интимные слова и «мягкие сердечные ноты» (А. Слонимский): «милый предел» и «почивать»⁵⁾. Но прежде всего «снятие» возможной мрачности и уныния — неизбежных спутниц всякого размышления о смерти — совершается самим движением мысли к гармоническому разрешению в последней строфе: человек смертен, но бессмертна молодость, и вечна, бесконечна красота природы, которая потому и «равнодушна», что в ней все обновляется и ничто не исчезает окончательно.

Вероятно, не нужно преувеличивать оптимизма и этой концовки. Безвозвратность человеческого «ухода» на фоне вечной красоты природы — все-таки диссонанс. «Личного» продолжения в грядущей жизни человечества поэт здесь не предвидит. Поэтому финал стансов больше перекликается не со стихотворением «Вновь я посетил», а с одой VI (из Анакреона), созданной в 1835 году:

«Сладкой жизни мне немного
Провожать осталось дней:
Парка счет ведет им строго,
Тартар тени ждет моей.
Не воскреснем из-под спуда,
Всяк навеки там зарыт:
Вход туда для всех открыт —
Нет исхода уж оттуда».

При несомненной близости основных мотивов, ни строфы из «Онегина», ни стансы не совпадают с художественной идеей «Вновь я посетил», хотя в какой-то мере подготавливают появление этого стихотворения. Обнаженность психологического состояния; захватывающая конкретность описаний природы и вос-

⁵⁾ О стансах «Брожу ли я вдоль улиц шумных» см.: В. М. Журмунский. Вопросы теории литературы. Academia. Л., 1923; А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., «Худож. литература», 1963.

поминаний, связанных со вновь увиденными местами; мужественное приветствие будущих поколений; достоверность сердечных движений и мудрая простота стиля — все это определяет удивительную даже для пушкинских стихов силу воздействия «Вновь я посетил» на взрослого читателя. Для него, в частности, необычайно важным оказывается тот новый поворот вечного философского вопроса о жизни и смерти, который приобретает здесь у Пушкина остро личный оттенок, связывается с «семейными мотивами»: мыслью о своем продолжении в будущих поколениях, радостью ощущать себя окруженным молодой порослью.

Желание сохранить память о себе как о поэте, «остаться» в творчестве возникало у Пушкина еще в первой половине 20-х годов. В начальных строфах «Евгения Онегина» об этом шла речь:

«Без неприметного следа
Мне было б грустно мир оставить,
Живу, пишу не для похвал;
Но я бы, кажется, желал
Печальный жребий свой прославить,
Чтоб обо мне, как верный друг,
Напомнил хоть единый звук». —

В стихотворении «Вновь я посетил» бессмертие понимается не только в этом высоком смысле, но и в более простом, интимно-человеческом. Однако, как уже говорилось, пятнадцатилетний школьник еще очень далек от размышлений о неодолимости времени, и стихотворение делается ему близким в том случае, если он видит в нем момент духовной жизни Пушкина. Поэтому «интимную», личную встречу поэта и восьмиклассника можно считать одной из основных методических задач урока (хотя бы на первом его этапе). На подготовку к этой встрече и следует ориентировать «механизм восприятия» ученика.

Общий рисунок урока при этом выглядит так: 1. Краткое слово (беседа, воспоминание) о встречах поэта с Михайловским. 2. Чтение стихотворения «Вновь я посетил» учителем или заранее подготовленным учеником. 3. Самостоятельное чтение текста про себя с целевым заданием: а) отметить моменты, где, по мнению каждого из читающих, ярче всего ощущается Пушкин-человек и где, в каких ситуациях происходят сдвиги, изменения в его настроении; б) назвать те картины природы, какие ярче всего представляются в воображении, и попытаться определить настроение, какое связано с ними у поэта. Найти детали, помогающие понять эмоциональную окрашенность «картин». 4. Обмен впечатлениями (свободная беседа о прочитанном по выдвинутым перед чтением вопросам).

Эти вопросы направляли школьников на поиски в стихотворении живых отражений личности поэта, то есть «организовыва-

ли» встречу с ним. Важно, чтобы беседа, возникающая после самостоятельных раздумий, не оказалась формальной, не свелась к простому перечислению и называнию представлений, картин. Если такая опасность существует, то учителю целесообразно самому включиться в разговор как читателю, показав на одном-двух примерах свое личное восприятие той или иной картины природы, настроения поэта, его душевного состояния. Слова учителя могут явиться своеобразным стимулятором дальнейших размышлений учащихся, но важно, чтоб они не превратились в эталон, которому будут стремиться подражать. Здесь важен тон учителя, выявление личных моментов в своем отношении к тексту.

После свободной беседы попытаемся направить внимание ученика на «сцепление образов» и на осмысление концовки стихотворения. Намечаем для этого два вопроса-задания:

1. В какой последовательности и почему сменяются в стихотворении образы-картины? Как меняется при этом душевное состояние поэта? 2. Исследователи поворят о заключительных строках стихотворения как «полных оптимизма». В чем, по вашему мнению, проявляется этот оптимизм, в чем он состоит? Сравните приветствие будущему во «Вновь я посетил...» с одной из строф «Евгения Онегина» («Увы! на жизненных браздах...»). Что — заключение стихотворения или строфа из романа — кажется вам более личным и что — более грустно?

Анализ стихотворения, помимо названного пути, может осуществляться через самостоятельную подготовку к выразительному чтению. Эта подготовка направляется вопросами-заданиями: 1. Определите и назовите настроение, характерное для каждой части стихотворения и раскрывающее переживания поэта, какое вы будете стремиться передать при чтении.

2. Как будет меняться характер и темп вашего чтения от начала к концу стихотворения? Какие слова и мысли вы интонационно выделите, подчеркнете произнесением как особенно важные, значительные?

В качестве индивидуального задания отдельным литературно развитым учащимся, а также при повторении лирики Пушкина в 10 классе можно рекомендовать сопоставление «Вновь я посетил...» и стансов «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Это сопоставление в отдельных случаях целесообразно направить вопросами, чтобы добиться не констатации впечатлений, а анализа, вдумчивого и внимательного прочтения стихотворений учениками:

1. Какое из двух стихотворений производит на вас более сильное впечатление и чем вы это объясните? В котором из них вы живее ощущаете, представляете личность поэта?

2. Каково настроение поэта в начале обоих стихотворений, как и под влиянием чего оно меняется? В чем сходство и различие

заключительных строк стихотворения «Вновь я посетил»... и стансов?

3. Сравните несколько словесных образов в том и другом стихотворении (например, — «дуб уединенный» — и «холм лесистый», «патриарх лесов» — и «старые знакомцы»; «день каждый, каждую минуту привык я думой провожать» — и «уж десять лет ушло с тех пор, и много переменилось в жизни для меня»). Чем отличается их эмоциональная и стилистическая окраска? В чем различие впечатления, какое производят те и другие образы на читателя?

Таковы некоторые возможности работы над стихотворением «Вновь я посетил»... Все они имеют главной целью привлечь внимание к личности поэта. Когда школьник сосредотачивается на ней, ему делаются близкими те казавшиеся ранее отвлеченными проблемы, которые сами по себе, безотносительно к личности Пушкина не вызывали интереса и желания задуматься.

«Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется», — можно бы повторить вслед за Тютчевым. Но вот два отголоска впечатлений, оставшихся в сознании школьников. Они, эти впечатления, проявились в следующем учебном году, когда учащиеся писали о других литературных произведениях.

«Конечно, очень трудно в 16 лет понять мысли человека, прожившего большую жизнь и задумывающегося о конце. Но забудем о своей молодости... Прислушаемся к движению души художника — и нам откроется мир чувств, от которых каждый узнавший их человек делается больше, расширяется и как бы перерастает себя».

«Смерть неизбежна и ждет каждого, независимо от того, как он к ней относится, думает о ней или нет. Отношение человека к смерти зависит прежде всего от его близости природе, и от его индивидуальности, конечно. Когда человек видит себя как «частичку бытия», когда он радуется чужой молодости и приветствует ее, у него не бывает ледящего душу страха смерти. Ему легче жить, легче дышать. Обычно перед такими людьми смерть бессильна: они остаются на земле, продолжая жить в бессмертных книгах, исчезающих красках художественных полотен, — в душе человечества».

Пусть не каждый ученик так открыто выразит свои чувства, навеянные чтением стихотворения «Вновь я посетил»... Но любой из сегодняшних восьмиклассников когда-нибудь станет старше. И, быть может, тогда пушкинское слово отзовется в нем, чтобы помочь преодолеть душевные сомнения, тоску и даже, быть может, смертную муку.

«ОСЕНЬ» ПУШКИНА В АСПЕКТЕ СТРУКТУРЫ И ЖАНРА

Среди лирических произведений зрелого Пушкина выдающееся место принадлежит «Осени» (1833). По значимости и концентрированности содержания, по новаторству лирической формы, которой уже тесно в собственных рамках, «Осень» является одним из итогов стилевой эволюции Пушкина и в то же время программой дальнейшего пути русской поэзии более чем на сто лет вперед¹. Поэтому исследовательский интерес к стихотворению никогда не ослабевает. Для большинства пушкинистов обращение к «Осени» связано с общей проблематикой творчества поэта, однако существуют и отдельные очерки, и комментарий (преимущественно школьный)².

Б. В. Томашевский и Л. Я. Гинзбург видят в «Осени» стилевую полифонию, емкое и сложное единство: «в... стихотворении противоречие между патетическим и условно низким утрачивается совершенно»³; «...сфера значительного и прекрасного втягивает в себя, пронизывает собой и тем самым преобразует обыденные вещи»⁴. В этих суждениях констатируется едва ли не главное свойство «Осени»: интенсивное и глубокое взаимопроникновение самых разнородных художественных элементов. Другие исследователи обращаются к отдельным сторонам стихотворения, отмечая эпичность «Осени», детализацию и пластику образов, оксюмороны и пафос седьмой октавы, звукопись и т. п. В плане содержания выделяются описания природы, изображение творческого акта. Некоторые из этих вопросов неизбежно возникнут и в

¹ Напр., можно установить связь «Осени» с современной т. н. «большой формой».

² Б. Томашевский. Пушкин, кн. 2. М.—Л., АН СССР, 1961; Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., «Сов. писатель», 1964; А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., Гослитиздат, 1959; Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. М.—Л. АН СССР, 1962; С. М. Бонди. Примечания. В кн.: Стихотворения Александра Пушкина. М., «Дет. литература», 1965; К. П. Лахостский. Лирика Пушкина. Л., 1959; Н. Степанов. «Осень». В его кн.: Лирика Пушкина. М., «Сов. писатель», 1959.

³ Б. Томашевский. Ук. соч., стр. 405.

⁴ Л. Гинзбург. Ук. соч., стр. 237.

настоящей работе, посвященной структурному и жанровому аспектам «Осени».

Своеобычность структуры, жанра и общего смысла «Осени» хорошо очерчивается на литературном фоне эпохи. Даже без эпиграфа, взятого Пушкиным из описательного стихотворения Державина «Евгению. Жизнь званская» (1807), легко устанавливается переключка, иногда полемическая, между двумя произведениями. Эпиграф же не только акцентирует тему творчества в «Осени», но, напоминая всю строфу Державина, освещает содержание пушкинского стихотворения целиком, поскольку там и там говорится о человеке и мире, о времени и пространстве:

Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?
Мимолетащи суть все времени мечтаны:
Проходят годы, дни, рев морь и бурей шум
И всех зефиров повеваньи.

Сопоставление «Осени» с картиной званской жизни обнаруживает немало притяжений и отталкиваний между стихотворениями. Так, мотив спокойного, вольного, широко развернувшегося бытия звучит с самого начала сельской идиллии Державина:

Зачем же в Петрополь на вольну ехать спрась,
С пространства в тесноту, с свободы за затворы...

Во время написания «Осени» этот мотив был актуален для Пушкина не только художнически, но и жизненно. Контраст с городом, правда, опущен поэтом, но он подразумевается всем пафосом стихотворения. Вообще содержание «Осени» во многом строится на значимых отсутствиях тех или иных мотивов, и таким способом Пушкин отчасти оспаривает экстенсивную, многословную, композиционно не упорядоченную манеру Державина (протяженность «Жизни званской»—252 стиха, «Осени»—89). Снят, например, не возможный для Пушкина мотив любования своим помещичьим хозяйством, занимающий у Державина чрезвычайно много места. Державин пишет:

Возможно ли сравнивать что с вольностью златой,
С уединением и тишиной на Званке?—

Таких слов у Пушкина нет, но такое настроение наполняет всю «Осень», ибо только внутренняя свобода, нескованность обеспечивают истинное творчество. Впрочем, и слова бывали, но в другом произведении:

Уединенье, тишина:
Вот жизнь Онегина святая...

В иных местах Пушкин как будто пародирует наивную аллегорику Державина естественной и предметно осязаемой репликой:

Вид ЛЕТА КРАСНОГО нам Александров век...
(Державин);
Ох, ЛЕТО КРАСНОЕ! любил бы я тебя,
Когда б не змой да пыль, да комары, да мухи.
(Пушкин).

«Осень» и «Жизнь званская», рассмотренные в системе русской лирики, позволяют наглядно понять, как далеко шагнула поэзия всего за четверть века. Аморфной структуре державинского стихотворения с его линейной описательностью (что, разумеется, не снижает великолепия отдельных мест) противопоставлена упорядоченная и экономная структура «Осени» Пушкина.

Еще более результативно сближение Пушкина с Баратынским. Оба поэта—современники, но «Осень» Баратынского (1837)—предельно контрастна по решению темы и резко несовместима по структурно-стилевым чертам с «Осенью» Пушкина.

«Осень» Баратынского также крупное стихотворение (160 стихов), состоящее из десятистрочных строф. Созданные параллельно, обе «Осени» кажутся эквигениальными. Их роднит философская основа, та «мысль», которую позже увидел Баратынский в ненапечатанных стихотворениях Пушкина. Только у Баратынского «мысль» выступает более откровенно, опираясь на образы, а у Пушкина она совершенно поглощена чисто художественным развертыванием содержания. Концепция Баратынского глубока, но пушкинская—гораздо глубже.

Пушкин написал в «Осени» о неисчерпаемой жизни природы, о ее круговом движении по временам года, о ритме ее увяданья и расцвета, о ее творческой силе, сосредоточенной в человеке. Человек и природа выступают самостоятельно, но их самостоятельность никогда не переходит в состояние трагической разорванности, взаимоотчуждения. Лирическому герою Пушкина не надо «вкушать уничтоженья», чтобы «смешаться с дремлющим миром», как герою тютчевских «Сумерек». Он свободно погружается в творческую дремоту природы, находя у ее корней источник живой воды. Исследователь пишет, что «пробуждение поэзии происходит, когда поэт приподымается над действительностью»⁵. С точки зрения понятийной логики, это, конечно, верно. Но логика пушкинской образности в «Осени» настойчиво внушает нам, что поэт вовсе не «приподымается», а, напротив, погружается в действительность, максимально растворяя себя в ней как личность. И тогда действительность расцветает в его «сладко усып-

⁵ Н. Степанов. Ук. соч., стр. 395.

ленном» сознании, тогда порождает, пользуясь воображением поэта, «плоды мечты»:

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне
Излиться наконец свободным проявленьем...

В таком состоянии даже Онегин, прорвав собственный эгоцентризм, едва «не сделался поэтом»:

И постепенно в усыпленье
И чувств и дум впадает он,
А перед ним воображенье
Свой пестрый мечет фараон и т. д.

Процесс поэтического вызревания, дающий в итоге обильную «жатву» показан в «Осени» Пушкина как естественное и произвольное действие творческих сил природы «сквозь душу поэта.

Баратынский в своей «Осени» не пишет о вечно возрождающейся природе. Она дает лишь «плод годовых трудов» «досужему селянину»; поэт-мыслитель, «оратай жизненного поля», не собирает никакой жатвы. Жизнь природы, в сущности, минусирована у Баратынского. «Мертвящий душу хлад» настолько жуток и всеобъемлющ, что сковывает ледяным отчаянием и самую природу:

Зима идет, и тощая земля
В широких лысинах бессилья,
И радостно блиставшие поля
Златыми класами обилья,
Со смертью жизнь, богатство с нищетой,—
Все образы години бывшей
Сравниются под снежной пеленой,
Однообразно их покрывшей:
Перед тобой таков отныне свет,
Но в нем тебе грядущей жатвы нет!

Здесь даже «но» последнего стиха, кажется, не возбуждает ощущения контраста между человеком и природой. Удел их одинаков.

Судьба поэта, по Баратынскому,— творческое одиночество, герметическая замкнутость в самом себе. Он уверен, что «внутренней своей... не передашь земному звуку». Не то что читатели не поймут, просто нельзя выразить себя. Выхода нет, и ни гибель, ни возникновение далеких звезд — ничто «не поражает ухо мира». Человек незащищен перед лицом космоса, и ему лишь ос-

тается, «отряхнув видения земли», увидеть невдалеке «цветущий берег за мглою черной».

Восприимчивый к поэзии читатель будет поневоле поражен и пафосом творческой свободы у Пушкина, и пафосом одинокого отчаяния у Баратынского. Эти впечатления достигают предельной силы потому, что оба поэта не просто оформляют словами свои мысли, но создают свой миробраз, возникающий на уровне стилевой структуры каждого стихотворения.

Стиль пушкинской «Осени», как известно, синтетичен и абсолютно соответствует творческому заданию. Не раз отмечался в стихотворении сплав слов высокого лексического ряда, изначально окруженных поэтическим ореолом, со словами-прозаизмами, привносящими из быта в поэзию богатейший спектр непредвидимых ассоциаций. На этой основе создано естественное и свободное, спокойное и патетическое, полное доверия к миру содержание пушкинского стихотворения.

Сложно разветвленная метафорическая система «Осени» Баратынского всегда сохраняет ощущение границы того или иного плана содержания. Там, где у Пушкина все взаимопроницаемо и границы между структурными элементами принципиально размыты, там Баратынский оставляет рядоположность смысловых линий, стараясь не смешивать эмоций. Образы как будто схвачены холодом слишком проясненной мысли, теряющей непосредственную поэтичность. Баратынский как истинный поэт счастливо избегает холодноватого пафоса рассудочности, постигшего даже Тютчева в его славянофильских стихах, но все-таки в нем не хватает внутренней свободы и всеотзывчивости. Он слишком возвышенно-отвлечен от мира, напоминая тип Андрея Болконского у Л. Толстого. Когда, подобно Пушкину, Баратынский в «Осени» смело объединяет слова и выражения самой высокой или трагической патетики с обыденной, прозаической лексикой и фразеологией, он все равно не достигает синтетичности. В сочетаниях типа «завоев роща», «житейские бразды», «ухо мира», «лысины бессилья» и вообще в поэтической системе стихотворения все эти прозаизмы, как справедливо замечено, «теряют свою бытовую окраску, свою обыденность..., неизменно воспринимаются читателем в высоком трагическом ключе»⁶.

В итоге стилевая структура «Осени» Баратынского оказывается аналитичной и несколько жестковатой в противоположность структурной эластичности «Осени» Пушкина. Следует заметить также, что структура пушкинской «Осени» открывается по-разному соотносительно со стихотворениями Державина и Баратынского.

Место «Осени» в системе лирики Пушкина определяется прежде всего оригинальным соединением в ней лирического и

6) История русской поэзии в 2-х томах. Т. I. Л., «Наука», 1968, стр. 367.

эпического начал. Это не означает, что стихотворение принадлежит к обычному лирико-эпическому жанру; например, оно не похоже на балладу с сюжетом и авторской эмоциональной окраской. Сюжета в общепринятом смысле в «Осени» нет. В ней наличествует эпичность временных и пространственных масштабов и, главное, эпичность внутреннего состояния. Отсюда соприкосновение «Осени» в существенных чертах структуры и жанра не столько с лирикой, сколько с романом в стихах Пушкина.

Родство «Онегина» с «Осенью» — не новость в пушкинистике. Его достаточно глубоко охарактеризовал в уже упомянутой здесь статье Н. Л. Степанов. Исследователь отметил и реалистическую насыщенность обоих произведений, и единство в них эпического и лирического начал, и перенос принципов прозы в поэзию, и общность авторской манеры обращения к читателю, и иронию. Особенно важным представляется утверждение Н. Л. Степанова, что «как и в «Евгении Онегине», Пушкин здесь основывает лирическое повествование на отступлениях от основной темы, на объединении разнородного материала»⁷. Однако все эти черты родства «Онегина» и «Осени» зависят от решения самого главного и самого трудного вопроса: какова функция лирического «я» в значимой структуре стихотворения.

Вопрос этот не вполне прояснен. Н. Л. Степанов считает, что «автор здесь не лирический герой, не эмоциональный центр стихотворения, а повествователь, рассказывающий обо всем с эпической обстоятельностью и объективностью»; и далее, уже окончательно: «...поэт не выдвигает свое лирическое «я» на первое место»⁸. В то же время Д. К. Могольская и К. И. Соколова, говоря об «Осени», полагают, что «Я поэта эстетически господствует во всей структуре стихов»⁹. Столь взаимоисключающие суждения по вопросу, который, казалось бы, должен иметь однозначное решение, создают литературоведческий казус и позволяют заново обратиться к материалу. К тому же формы выражения авторского сознания в лирике стали сейчас предметом широкой научной полемики¹⁰.

В лирическом стихотворении о природе всегда существуют структурные отношения между двумя главными зонами, двумя смысловыми сгущениями — автором (авторским сознанием) и природой. Эти отношения складываются по-разному, и в пушкинской

⁷ Н. Л. Степанов. Ук. соч., стр. 390, 392.

⁸ Там же, стр. 390, 392.

⁹ Д. К. Могольская, К. И. Соколова. К вопросу о композиции лирического стихотворения (на материале лирики А. С. Пушкина 1830-х гг.). В сб.: Русская литература и общественно-политическая борьба XVII—XIX веков. Л., 1971 (Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена, т. 414), стр. 154.

¹⁰ См., напр.: К. Г. Петросов. О формах выражения авторского сознания в лирической поэзии. В сб.: Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969 (Моск. обл. пединститут им. Н. К. Крупской). стр. 22—48. В статье обширный обзор литературы вопроса.

«Осени» таковы, что автор и природа, с одной стороны, являются равноправно суверенными образами-центрами, а с другой — они же взаимоподчиняемы, поскольку находятся во встречном смысловом движении. Нечто подобное происходит и в «Евгении Онегине», где парадоксально соотносятся друг с другом структурные зоны автора и героев. Возникает «расщепленная двойная действительность»¹¹, в которой автор приравнивается к своим героям как персонаж и в то же время находится в иной, высшей плоскости как создатель героев и романа в целом. В «Осени» автор творит художественный мир, свободно распоряжаясь в нем и окрашивая природу своими субъективными эмоциями. Но «Осень» написана о том, что именно природа в ее неистребимом круговороте творит самого художника и, пользуясь его вдохновением, создает свой удвоенный облик. Личность художника в момент наивысшего творческого выражения уже перестает быть только личностью, но переступает ее границы, замещая собой все сущее: явления природы, время и пространство, леса и моря, корабль, матросов и т. д. Таков автор «Осени».

В стихотворении нет параллельных планов человека и природы, метафорически освещающих друг друга, как, например, в лирике Тютчева («В душном воздухе молчанье», «Фонтан» и т. п.). Автор и природа «Осени» не противопоставлены у Пушкина, но образуют «литное двуединство», где доминирует то одна, то другая сторона. Оба начала без всякого нажима развертывают тему. Автор ощущается в жанровом обозначении «Осени» как отрывка, в выборе эпиграфа, косвенно обнаруживает себя в первой октаве («Сосед мой поспешает...»). Природа возникает здесь же, в основном, из стертых языковых метафор-олицетворений, но они-то и создают образ. Точнее сказать, они («октябрь... наступил», «нагих... ветвей», «дожнул... хлад», «бежит... ручей») незаметно рисуют картину осени, взаимодействуя в своем качестве стертости с более яркими литературно-поэтическими образами («роща отряхает», «спраждут озими», «будит лай собак уснувшие дубравы»). Языковые метафоры сглаживают их эмоциональность, но сами оживляются в своем древнем поэтическом звучании. Даже небольшое усложнение или инверсирование языковых метафор вставками «уж», «своих», «осенний», «за мельницу», которое в обыденной речи вовсе бы стерло их образность, теперь придает им важность и поэтическую ощутимость¹².

11) А. В. Чичерин. Идеи и стиль. Изд. 2-е, дополн. М., «Сов писатель», 1968, стр. 123.

12) Разумеется, в этом же направлении действует и ритм стиха.

Единое образное движение можно проследить и в глагольных рифмах первой октавы:

...роща отряхает,
...дорога промерзает,
...сосед мой поспешает.

Все три действия разнокачественны, но две активных конструкции, одна из которых — олицетворение, а другая — человеческий поступок, опоясывая среднюю, пассивную, придают черты активности и промерзающей дороге. К тому же все глаголы стоят в позиционном соответствии. Подобные вещи происходят и в других октавах. Характер глагольных рифм предпоследней, одиннадцатой октавы («рифмы... бегут», «стихи... потекут», «матросы... ползут»), в которой развернута тема творчества, обнаруживает те же свойства, что и в первой.

Образы «Осени», перекликаются из одной октавы в другую, продвигая через все стихотворение мотив подобия природы и человека. Любимый прием Пушкина — «зеркальное», перевернутое отражение образов:

...страждут озими от бешеной забавы (1 окт.),
...как поля, мы страждем от засухи (4 окт.).

Так в единой поэтической системе «Осени» создается образ всеобщей одушевленности, которая в то же время тонко оставляется условной. Роща отряхает листья — сосед поспешает в поля; озими страждут от нас — мы, как поля, страждем от засухи; уснувшие дубравы — я сладко усыплен; легкий бег саней — рифмы легкие бегут; мысли волнуются — громада корабля рассекает волны. Все приравнивается друг к другу, все обратимо и обменивается смыслом, создавая высокий пафос стихотворения, в котором жизнь природы и поэтическое творчество оказываются явлениями одного ряда.

Поэтому авторское «я» не может композиционно господствовать в «Осени», быть единственным центром стихотворения. Сколько бы ни звучало почти во всех октавах «я» поэта, оно так или иначе нейтрализуется, умеряется, поглощается. Не случайно в первой и последних двух октавах (11 и 12) «я» вообще отсутствует: благодаря композиционному охвату, смысловой доминантой начала и конца становится безличная, собирательная одушевленность. Однако есть и другие способы нейтрализации авторского «я». «Осень» довольно густо населена: сосед со своей охотой, сам автор, его подруга, младые Армиды, нелюбимое дитя в семье родной, чахоточная дева, слуги, ведущие коня, матросы. Широко используются безличные формы, обращения к читателю и собирательное отождествление себя с ним в формах первого и второго

лица множественного числа: «Как весело... скользнуть», «Она вам руку жмет», «Кататься нам», «Нас мучишь», «мы страждем», «Иной в нас мысли нет», «читатель дорогой», «Сказать вам откровенно», «Как, вероятно, вам», «Куда ж нам плыть?». И «житель берлоги», и махающий гривой конь подстраиваются к этому образному ряду. Сюда же относится фамильярный контакт с временами года («ох, лето красное!», «жаль зимы-старухи» и т. д.), тяга к «привычкам бытия». Однако чем больше понижается и отодвигается авторское «я», чем сильнее оно поглощается всеобщим, тем большее значение оно получает, как бы готовясь от имени этого всеобщего к высшему творческому акту. Такова диалектика «Осени».

Автор и природа в стихотворении обозначают собой субъективное и объективное начала в их нерасторжимости и неслиянности. Каждый образ лишь поворачивается то одной, то другой гранью. Вместе взятые картины времен года в «Осени» создают образ времени, который несомненно имеет объективный характер. Но распределение, следование времен года одно за другим, их «композиция» — все совершенно субъективно. За осенью следует весна, за весной — зима, затем лето и снова осень. К тому же изображено время, идущее вспять. Описав круг, оно возвращается в исходную точку, но та же осень теперь не та. Теперь осень, вобрав в себя опыт всей прошлой жизни, всех прожитых времен года, приходит обогащенной. Отсюда и патетика седьмой октавы («Унылая пора» и т. д.).

Субъективное время «Осени» творит характерный эпический момент, то есть выполняет объективную функцию. Равноправность и свобода образов, строф, частей стихотворения приводят к тому, что развернутые сравнения не отводят материал в сопоставительный план, а остаются на магистрали содержания. В лирическом стихотворении словно бы действует эпический закон хронологической несовместимости, который приравнивает друг к другу события внешней и внутренней жизни, делая их сиюминутными. Переключения из плана в план происходят, как и в «Онегине», но если в романе так называемое «отступление» применительно к редуцированному сюжету выполняют функцию ретардации, то в стихотворении оба развернутых сравнения (судьба чахоточной девы и отплытие корабля) становятся чем-то вроде сюжетных эпизодов.

Изображение пространства в «Осени» подчинено основным структурным принципам построения содержания. Пространство словесно-художественного произведения, рассмотренное само по себе, не может быть ни объективным, ни субъективным. Оно всегда условно и более или менее абстрактно. Но, усвоенное той или иной стилиевой системой, оно приобретает ее признаки. Пушкин организует художественное пространство «Осени», пользуясь уже выработанными ранее приемами («Зимний вечер», «Зимнее утро»

и т. д.), через отношение разомкнутого пространства к замкнутому, обширного к ограниченному:

...Нельзя же целый день
Кататься нам в саях с Армидами младыми,
Иль киснуть у печей за стеклами двойными.

Здесь варьируется тема «Зимнего утра». То же в девятой октаве, где каждому виду пространства отведено по половине строфы:

Ведут ко мне коня; в раздолии открытом...
Но гаснет краткий день, и в камельке забытом...

Однако более частый способ: совмещение плоскостного пространства с линейным, векторным. Так передается ощущение шири и движения. Примером может служить уже первая октава: «дорога промерзает» (линейное), «бежит ручей» (векторное); «пруд», «отъезжие поля», «озими», «уснувшие дубравы» (плоскостное). Представление трехмерности возникает из движения сверху вниз («роща отряхает») и объемного движения («дохнул осенний хлад»). Те же образы во второй октаве: «снега» (плоскость), «присутствие луны» (вертикальная линия), «легкий бег саней» (вектор). В третьей — катанье на коньках по замерзшей реке и т. д. Все это художественные способы словесно моделировать реальное пространство. «Осень» Пушкина — пространство и движение.

Пространственные образы могут служить и для передачи непространственных представлений. Таковы два психологических состояния, описанные в развернутых сравнениях. О творческом порыве, уподобленном кораблю, отплывающему в океан, писалось достаточно. Меньше упоминалось о «зеве могильной пропасти» — смерти, изображенной через глубину, «низ». Образ грандиозно гиперболичен, но не страшен, что очень важно для семантики «Осени». Всеобъемлющая, всепоглощающая бездна смерти даже незаметна ни для умирающей девушки, ни для читателя. Смерть естественно входит в круговращение времени, она составная часть жизни, а не ее противоположность. Пушкин писал об этом не раз, но, пожалуй, более всего исходно опять-таки в «Онегине», где упомянуто восемь смертей и все они почти незаметны. Даже стоящая в центре событий нелепая гибель юноши Ленского — далеко не главный эпизод романа, так же как и эпизод с «чахоточной девой» в стихотворении. Ведь не случайно вслед за Белинским, имеющим свои причины, о Ленском часто говорят, что лучше быть убитым, чем опозлиться. Во всяком случае, жизнь людей в «Онегине» наиболее естественно и верно идет тогда, когда вполне

соответствует природе и ее законам («Как в землю падшее зерно» и мн. др.).

При описании художественной структуры «Осени» невозможно обойти черты жанра, а также некоторые особенности композиции, ритма и фоники.

«Осень» дает почти исчерпывающее понимание поэтики фрагмента в творчестве Пушкина. С ее помощью он добился больших успехов в экономной организации художественного материала наряду с неисчерпаемой, как бы движущейся за пределы текста содержательностью. Будучи противоположна поэтике завершенных форм с отчетливым ощущением итога, замкнутости смысла внутри словесной структуры, поэтика фрагмента сыграла существенную роль в разрушении и пересоздании устоявшихся жанров. У Пушкина, правда, ни одна из этих тенденций не возобладавала, и его гармонический стиль навсегда сохранил черты завершенности и свободы. Но это, разумеется, в целом, а в отдельных произведениях то или иное начало могло перевешивать. Множество лирических стихотворений Пушкина — образцы завершенной поэтики: «Я помню чудное мгновенье», «Зимний вечер», «Я вас любил», антологические стихи, лирические миниатюры и т. п. Параллельно, нарастая к концу творческого пути, развиваются формы лирического фрагмента: «Чаадаеву» (1824), «Ненастный день потух», «Когда за городом», «Вновь я посетил», «Из Пиндемонти» и др.

Фрагмент, видимо, нельзя считать жанром, но он все же обладает определенными структурно-композиционными чертами. Призванный заменить разрушенные крупные формы XVIII века, фрагмент интуитивно аккумулировал смысл на сокращенном словесном пространстве. «Осень» Пушкина, в частности, имитирует жанр описательных (дескриптивных) поэм, обычной тематикой которых были времена года. Отсюда эпическая струя в стихотворении, выбор октавы как повествовательной строфы. Для эпико-лирического фрагмента, каким является «Осень», характерно объединение разнородного материала, частое переключение из плана в план, свобода лежащие части, стилистическая полифония, повышенная функция графических эквивалентов текста, разомкнутая композиция. В этом смысле «Осень» может служить моделью — упрощенным уподоблением — не только для «Евгения Онегина» как лирического эпоса, но отчасти даже для «Бориса Годунова» с его до конца не разгаданной жанровой характеристикой.

Некоторые черты поэтики фрагмента хорошо видны на уровне композиции «Осени». Стихотворение двухчленно, его двенадцать октав дважды группируются по шесть. Первая и седьмая октавы целиком посвящены осеннему пейзажу. Можно заметить и переключки, и переосмысления, и контрасты между обеими частями.

Однако двухчастность, как часто бывает у Пушкина, не навязчива, спрятана глубоко в структурном типе, исподволь уравнивающая композицию и придавая теме фугообразное движение. Скрытые опоры композиционного равновесия характерны для «Осени» так же, как для «Онегина» (напр., «день Онегина» и «день автора»).

Однако, опираясь на этот устойчивый фундамент, содержание «Осени» растет весьма прихотливо, включая в себя такой широкий и разнородный материал, что стихотворение можно без особой натяжки назвать «малой энциклопедией» русской жизни. Движение темы все время меняет направление. Первая октава вполне соответствует заглавию, но три последующих обходят остальные времена года. Возвращение к осени в пятой октаве немедленно вызывает еще более далекое отклонение от темы. Седьмая октава начинает новое развертывание мотива осени, но и здесь он спустя три строфы иссякает, уступая дорогу теме поэтического творчества.

Композиционная двухчастность «Осени» тесно связана с стилистической полифонией, которая, в свою очередь, зависит от ритмической организации. Ритм стихотворения, взятый сам по себе, не представляет из себя ничего оригинального; в нем выявляют себя обычные законы шестистопного ямба: преимущественная ударность 1, 4 и 6 стоп, переменная — во 2 и 3 и перевес пиррихий в 5 стопе. Однако взаимоотношения ритма и синтаксиса создают совершенно различный тип интонации в частях. В первых шести октавах преобладает разговорная интонация; вдвое больше переносов; часто полуударяется первый слог; есть сильный спондеический перебой в начале второй октавы, яснее, чем слова, обозначающий душевный диссонанс:

Скучна мне оттепель: вонь, грязь — весной я болен;
Крѳвь брѳдит, чувства, ум тоскою стеснены.

В октавах второй части ритмический рисунок мало отличается от первой, но все-таки выделяется плавный ритм седьмой октавы, что, взаимодействуя с длинным синтаксическим периодом, создает особенно приподнятое впечатление. Вообще во второй части резко сокращается население «Осени», почти исчезает разговорная интонация, подготавливается творческое одиночество, ведущее, в противовес мировоззрению Баратынского, к полному слиянию с природой, с миром. В одиннадцатой октаве, правда, есть резкий перенос, усиленный спондеем:

Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползѳт
Ввѳрх, вниз...

но этим обозначается концовка и оттеняется плавность последней строки октавы. В аспекте темы творчества композиция «Осени» напоминает в осложненном виде композицию пушкинского «Поэта» (1827).

Что касается фоники «Осени», то она, как всегда у Пушкина, разработана разветвленно и тонко по всему стихотворению. Достаточно отметить значимые переключки в девятой октаве, способствующие созданию единого пространственно-временного образа: «разДОЛии», «ДОЛ», «думы ДОЛгие». Но в целостной художественной системе «Осени», с точки зрения общего смысла, фоника опускается в глубь текста, приобретая характер материальной фактуры произведения. Это обстоятельство подтверждает повествовательную, эпико-лирическую жанровую основу «Осени». То же происходит в «Евгении Онегине», где лишь отдельные мотивы изображены или подготовлены фонически¹², но в макроструктуре романа фоника отступает на третий план. В стихотворном эпическом произведении семантизируются лишь отдельные фонические зоны, возникающие более или менее спорадически.

Как бы ни были значительны отдельные картины и эпизоды, все они вместе вливаются в самый емкий образ, доминанту «Осени» — рождение поэзии. Оснатив свой корабль вдохновения, Пушкин написал о неутолимой жажде творчества, о жажде неосвоенного пространства. Корабль «Осени» — воплощение самых древнейших, глубинных и сильных движений души, которые обеспечивают человеку его непрерывное совершенствование. Ход корабля или его спуск — нередкая тема у Пушкина. Два неоконченных отрывка 1829 и 1833 гг. («Мёдок» и «Чу, пушки грянули!») содержат лишь этот мотив. «Осень», написанная о медленном круговороте времен года, о скромной русской природе, разрешается образом вечного поиска, вечного стремления навстречу неизведанному. Пора сна и «пышного увяданья» природы готовит духовный расцвет человека.

Наконец следует сказать о самых ярких признаках поэтики фрагмента — графических эквивалентах текста. Пушкин, давно осознавший неисчерпаемые семантические потенции эквивалентов текста, закончил «Осень» эквивалентом в открытой позиции. Вот почему он на первом полустигии оборвал почти написанную двенадцатую октаву:

Ура... Куда же плыть? Какие берега
Теперь мы посетим: Кавказ ли колоссальный,
Иль опаленные Молдавии луга,
Иль скалы дикие Шотландии печальной,
Или Нормандии блестящие снега,
Или Швейцарии ландшафт пирамидальный.

¹² См. ст.: А. Гербстман. Звукочисленность «Евгения Онегина». — Вопросы литературы, 1964, № 5.

Справедливо замечено, что страны, географические ландшафты— всё это «сузило бы значение стихотворения»¹⁴. К тому же перечисление сухопутных местностей, которые мог посетить корабль вдохновения, лишило бы сравнение предметной ощутимости, чего Пушкин, очевидно, избегал в поэтике «Осени».

Художественный эффект концовки оценили далеко не все пушкинисты. Иные считают «Осень» просто неоконченной. Лишь Н. Л. Степанов писал, что «Пушкин завершает свое стихотворение вопросом..., после которого ставит две строки точек, означающих полную свободу ответа...»¹⁵. Разумеется, неоконченность здесь мнимая. В один год с написанием «Осени» вышел целиком в свет «Онегин», концовка которого также представляет собой графический эквивалент текста. В обоих произведениях эквивалент замещает как минимум строфу, от которой остался стих или начало стиха: «Итак, я жил тогда в Одессе...», «Плывет. Куда ж нам плыть?». Предшествующие строфы напрямую или по существу говорят о творческом состоянии, о готовности творить. Эквиваленты «Осени» и «Онегина» отмечают момент возникновения творчества, давая таким образом вместо конца новое начало, приоткрывая неведомые перспективы. Так «Осень» и «Онегин» еще раз обнаруживают черты структурной и жанровой общности при всей несоизмеримости лирического стихотворения и романа в стихах.

Содержание «Осени» разворачивается как сложное двойное движение человека сквозь природу и природы сквозь человека. В самом высшем своем смысле оно означает прекрасное и постоянное творчество природы, созданием которой оказывается человек и его духовный мир.

¹⁴ Н. Л. Степанов. Ук. соч., стр. 397.

¹⁵ Н. Л. Степанов. Ук. соч., стр. 397.

ПУГАЧЕВ И САВЕЛЬЧИЧ
(К ПРОБЛЕМЕ НАРОДНОГО ХАРАКТЕРА
В ПОВЕСТИ А. С. ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»)

А. С. Пушкин был в русской литературе первым, кто от рационалистического, еще во многом просветительского понимания народной жизни, которое не представляло возможностей для создания характера в его социально-психологической исторической конкретности, перешел к изображению народного характера в диалектической противоречивости и сложности. В этом отношении наиболее показателен образ Пугачева в повести «Капитанская дочка» (1836). Он бы не стал главным героем повести, из которой вырос русский роман, не будь в крестьянском царе ярко выраженной и последовательно воплощенной самобытности. Тем самым индивидуально очерченный народный характер оказывался и соответствием и антиподом «лишнему человеку» в творчестве как самого Пушкина, так и его современников.

Пугачев по-своему равновелик «современному человеку» пушкинской поры. В крестьянском царе есть и ощущение собственной незаурядности, и свое честолюбие. По сути дела, раздумье на тему, по силам ли ему справиться с Фредериком Прусским, принципиально не отличается от знаменитого «мы все глядим в Наполеоны», как не отличается это пугачевское раздумье и от честолюбивого желания Андрея Болконского заполучить свой «Тулон». Самоутверждение личности на стезе индивидуального честолюбия, совершенно незнакомое «крестьянскому сыну» из разбойничьих песен (в том числе и той, что поют пугачевские «господа енаралы» вместе со своим предводителем), как раз есть у Пугачева.

Конечно, все это еще очень первобытно, а потому наивно: и забавная важность, которую напускает на себя самозванец, и его разбойного вида «енаралы», которые, как отметил между прочим Ю. М. Лотман, носят «кавалерские ленты на крестьянских тулупах...»¹⁾ Однако не забудем: крестьянский царь человек огромной власти. Как же ему было не сравнить себя с Фридри-

¹⁾ Ю. Лотман. Идеальная структура «Капитанской дочки». В кн.: «Пушкинский сборник» Псков, 1962, стр. 9. В дальнейшем все ссылки на эту статью приводятся без выходных данных.

хом Великим, как же было ему не поставить себя мысленно на одну доску рядом с одним из наиболее известных европейских монархов XVIII века?

Да и то, что Пугачев дарит помилованному Гриневу лошадь и тулуп, — это не просто соблюдение правил вежливости (заплатить добром за добро). Это еще и стремление утвердить себя в психологическом поединке с Гриневым: вот, мол, я, бродяга без роду-племени, человек, в царское происхождение которого ты откровенно не веришь, определяю твою судьбу, дарую тебе, офицеру правительственных войск, и жизнь, и шубу со своего плеча (в традициях московских царей!), ибо «казнить, так казнить, миловать, так миловать»²).

Вот она — настоящая жизнь для крестьянского вождя: именно в ней он обретает простор для проявления своей незаурядной натуры. Жить взахлеб, не жалея ни себя, ни окружающих, — такова-то и есть воспетая в народных песнях и внутренне близкая Пугачеву «вольная-волюшка».

Поэтому нельзя согласиться с В. Д. Сквозниковым, когда он в домашний мир простодушной жизни российской глубинки стремится вписать самозванца: «...и самому Пугачеву, зачинщику (по взгляду рассказчика) кровопролития, не убийств хочется, а жизни вольной: «Улица моя тесна; воли мне мало»³).

На образе Пугачева действительно ложится отсвет домашности. Ему и в самом деле не чужды мирные радости: и рюмка водки, выпитая с морозу на постоялом дворе, и веселая готовность погулять на свадьбе Маши Мироновой с поручиком Гриневым: «Да мы тебя женим и на свадьбе твоей попируем!» (VI, 503).

Однако слова Пугачева о том, что воли ему мало, свидетельствуют вовсе не о воле мирного существования, а о стремлении в еще большей мере утвердить себя и в собственных глазах, и в глазах окружающих.

Пугачеву нужна свобода полная, окончательная, решительная, где развязаны руки, где нет предела ни твоим помыслам, ни твоим действиям. Именно в стихии народной войны стремится самозванец обрести желанную свободу, и пути назад уже нет: «...поздно мне каяться» (VI, 507).

Это и придает пугачевскому облику черты мрачного величия, черты, которые проступают по мере того, как мы все ближе знакомимся с героем. Вспомним появление Пугачева под Белогорской крепостью в качестве предводителя восставших: «...на белом

²) А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том 6. М. — Л., АН СССР, 1949, стр. 477. В дальнейшем все ссылки на это издание см. в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

³) В. Д. Сквозников. Стиль Пушкина. В кн.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие». М., «Наука», 1965, стр. 78. В дальнейшем все ссылки на эту статью приводятся без выходных данных.

коне ехал человек в красном кафтане, с обнаженною саблей в руке; это был сам Пугачев» (VI, 461).

Таким Пугачева видит не только Гринев, но и солдаты гарнизона, и жители крепости. После взятия «фортеции» крестьянский царь предстанет в восприятии и пленных, и победителей, и мирных граждан: «На нем был красный казацкий кафтан, обшитый галунами. Высокая соболья шапка с золотыми кистями была накинута на его сверкающие глаза» (VI, 464).

Сопоставим этот образ — «сверкающие глаза» — с деталями того же ряда: попадая рассказывает Петруше Гриневу о том, что Пугачев взглянул на лежащую в бреду Машу Миронову «ястребиными своими глазами» (VI, 470); подал Савельич Пугачеву «реестр барскому добру, раскраденному злодеями» (VI, 480) — тот «вскричал, сверкнув глазами» (VI, 481). Это — взгляд толпы, видящей в Пугачеве выдающегося, вознесенного над нею человека, владыку, и тут уж не имеет значения, законный он или незаконный. Для народной массы этот человек предстает в ореоле военной силы и государственного величия.

Слияние Гринева, попады и всего простого народа в ощущении пугачевского величия, в восхищении (вольном или невольном) перед отчужденным сиянием власти вырастает из пушкинского стремления опозитизировать народный характер, представляющий как носитель безоглядного удалства, как воплощение силы, хотя бы эта сила несла в себе жестокость и гибель и для окружающих, и для самой себя. Героизированному облику Пугачева, увиденному глазами Петруши Гринева и народной толпы в Белогорской крепости, соответствует и пророческий сон и образ бурана, обстоятельно рассмотренные и истолкованные нашим пушкиноведением.

А. З. Лежнев прав: «...здесь (в «Капитанской дочке». — В. С.) народная «стихия» выступает в самом ярком и грозном выражении, как стихия «мятежа», восстания... Пушкин-поэт влекся к мужицкому, «русскому» «бунту», он глубоко чувствовал заложенную в нем мощную и трагическую поэзию».⁴⁾ Важным для нас является то, что наиболее яркое персонифицированное воплощение «бунт» как «вольная-волюшка» получил в фигуре Пугачева.

Чтобы лучше уяснить отношение А. С. Пушкина к Пугачеву как воплощению народного характера, надлежит, говоря словами Ю. М. Лотмана, «проследить, какие герои и в каких ситуациях вызывают симпатии автора», поскольку «сам способ превращения исторических героев в рупор авторских идей был Пушкину глубоко чужд»⁵⁾.

⁴⁾ А. Лежнев. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. Издание второе М., ГИХЛ, 1966, стр. 107. В дальнейшем все ссылки на эту книгу приводятся без выходных данных, сокращенно: А. Лежнев. Проза Пушкина.

⁵⁾ О. Лотман. Идеальная структура «Капитанской дочки», стр. 11.

Для А. С. Пушкина важно следующее дело не только в том, что вождь крестьянского восстания проявляет удивительную широту натуры, подлинное благородство и стихийное — «нутряное» — чувство справедливости (на этом сходятся едва ли не все писавшие о «Капитанской дочке»). Дело еще и в том, что Пугачев — один из тех, кто по Ю. М. Лотману, входя в состав понятия «люди политики», способен действовать даже «вопреки своим убеждениям и «законным интересам»...⁶⁾.

С этой точки зрения есть смысл вернуться к неоднократно обсуждаемому вопросу о том, как соотносены между собой в «Капитанской дочке» Пугачев и Екатерина Вторая в качестве представителей двух противоположных систем государственного устройства, когда «у каждой стороны есть своя, историческая и социально обоснованная «правда», которая исключает для нее возможность понять резоны противоположного лагеря», когда «и у дворян и у крестьян есть своя концепция законной власти, носители этой власти, которых каждая сторона, с одинаковым основанием, считает законными»⁷⁾.

Здесь сталкиваются две точки зрения. Одни считают, исходя из отрицательного отношения поэта к Екатерине Второй, что к финалу повести появляется разгневанная, властная императрица, от которой бесполезно ждать снисхождения и пощады⁸⁾. Другая точка зрения основывается на диаметрально противоположном истолковании этого эпизода⁹⁾. Наиболее точное опреде-

⁶⁾ Там же, стр. 16.

⁷⁾ Там же, стр. 8.

⁸⁾ Д. Благой. Мастерство Пушкина. Вдохновенный труд. Пушкин — мастер композиции. М., изд-во «Советский писатель», 1955, стр. 264. К мнению Д. Д. Благоев присоединяются и некоторые другие исследователи, например О. В. Астафьева, которая тоже считает, что «ждать от нее (Екатерины Второй.— В. С.) снисхождения или пощады народу бесполезно...» (О. В. Астафьева. Образ Пугачева в повести Пушкина «Капитанская дочка». В кн.: «Ученые записки Таганрогского государственного педагогического института», вып. 1. Таганрог, 1956, стр. 126).

⁹⁾ «Екатерина II является в конце «Капитанской дочки» символическим и в то же время глубоко правдивым воплощением несокрушимой и благой силы царской власти, руководимой разумом и чувством справедливости» (Н. И. Чернышев. «Капитанская дочка» Пушкина. М., 1897, стр. 80).

«...Пушкин в заключение вынужден был все же дать ее образ в традиционном-официозном, почти лубочном тоне как образ милостивой царицы, видимой глазами героев-дворян» (Д. П. Якубович. «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта. В кн.: «Пушкин. Временник пушкинской комиссии». 4—5. М.—Л., АН СССР, 1939, стр. 192—193). «Дворянская царица, как добрая фея, довершает то благое дело, которое начал мятежный крестьянский царь—и все, как в сказке, кончается хорошо, благополучным союзом любящих сердец. (...) Перед нашим взором не «реальная» императрица Екатерина II с обязательными атрибутами своего исключительного положения, а близкая к сказочному образу царица—и важная и доступная» (В. Д. Сквозников. Стиль Пушкина, стр. 81). Разрядка принадлежит автору. Оставляя в стороне разницу в стилистической окраске формулировок, надо признать, что исследователи, чьи высказывания здесь приведены, сходятся на признании приподнятости образа Екатерины II.

ление сущности образа императрицы в идейной структуре «Капитанской дочки» дал, как нам кажется, Ю. М. Лотман. Указывая на то, что в Екатерине Второй «живет не только императрица, но и человек», автор считает необходимым «решительно отказаться, как от упрощения, от распространенного представления о том, что образ Екатерины II дан в повести как отрицательный и сознательно-сниженный»¹⁰). В понимании того, что царица приобретает у А. С. Пушкина «Капитанской дочки» облик человечности, сходятся Ю. М. Лотман и В. Д. Сквозников — оба устанавливают связь между милостью самозванца и милостью царицы. Таким образом, по отношению к Петруше Гриневу и Маше Мироновой дворянская царица принимает от крестьянского царя эстафету доброты и человеколюбия: «...герои не погибают — их спасает человечность»¹¹).

Однако, сопоставляя под этим углом зрения образы Екатерины Второй и Пугачева, нужно уточнить, что хотя царица выходит из своей царскосельской резиденции, чтобы помочь Маше, подобно тому, как Пугачев покидает свой дворец-избу, чтобы мчаться в Белогорскую крепость ради спасения все той же «бедной сироты», однако «матушка-государыня» все же не выдерживает соперничества с самозванцем. Все дело в том, что императрице ее человечность по отношению к Маше Мироновой немногого стоит. Правда, сначала она произнесла резкие слова о том, что поручик Гринева «пристал к самозванцу не из невежества и легковерия, но как безнравственный и вредный негодяй» (IV, 537). Но заметим: эти слова произнесены до того, как Маша «с жаром рассказала все что уже известно... читателю» (VI, 538). В этой ситуации Машино письмо и ее устное свидетельство оказываются тем недостающим звеном, которое восполняет пробел в следственном деле — тот самый пробел, который возник потому, что ни Швабрин, ни тем более Гринева не пожелали упоминать имя Маши Мироновой на допросах¹²). Царица, таким образом, хорошо информирована и действует в полном соответствии со своими государственными законами. Государыня не прощает Гринева, а убеждается в его невиновности. Таким образом, доброта Екатерины Второй — это доброта, никоим образом не выходящая за рамки законов дворянской государственности, доброта, укладывающаяся в пределы заурядной нравственности — на уровне простого соблюдения норм судопроизводства.

Лишь заявив: «Я убеждена в невинности вашего жениха» (VI, 539), императрица считает нужным вспомнить: «...я в долгу пе-

¹⁰) Ю. М. Лотман. Идейная структура «Капитанской дочки», стр. 17, 16.

¹¹) Там же, стр. 15.

¹²) На то, что Екатерина II именно из беседы с Машей поняла невиновность Петруши Гринева, указывает О. В. Астафьева в статье «Образ Пугачева в повести Пушкина «Капитанская дочка» (В кн.: «Ученые записки Таганрогского государственного педагогического института», вып. I. Таганрог, 1956, стр. 126).

ред дочерью капитана Миронова» (VI, 540). Между тем, для Пугачева важна память о добре Гринева вне зависимости от его же вины как офицера правительственных войск: «...я помиловал тебя за твою добродетель, за то, что ты оказал мне важную услугу...» (VI, 475). После кровавых репрессий и во время их Пугачев ищет путь к деятельному добру, простодушно радуется возможности оказать милость.

Но все дело в том, что, творя добро, Пугачев оказывается перед дилеммой, которая для Екатерины Второй не существует. Нельзя забывать, что Пугачев — носитель крестьянской идеи государства. Это и заставляет его поступать в соответствии со стихийно складывающимися законами крестьянской государственности. Эти законы находятся в стадии становления. Может быть, еще не всегда писанные, они, тем не менее, достаточно ясные — во всяком случае беспощадные к тем, кто так или иначе причастен к делу защиты помещиков и чиновников, и тут уж для мятежников нет разницы между Петрушей Гриневым, который виновен в том, что сражается против Пугачева, не признавая его законным государем, и Машей Мироновой, вся вина которой в том лишь и состоит, что она дочка казненного повстанцами коменданта Белогорской крепости.

Пугачев, следовательно, поступает в нарушение тех порядков, которые подняли его на неслыханную для рядового казака высоту и которые он, данной ему властью, обязан защищать. Перед самозванцем возникла необходимость выбора: или поступить в строгом соответствии с законами своей государственности (следовательно, по отношению к Гриневу и Маше бесчеловечно) или действовать вопреки этим законам (и значит, в поддержку человечности по отношению к двум любящим друг друга молодым людям. При этом важно учесть, что «этика крестьянского восстания XVIII в. раскрылась Пушкину не только в своей исторической оправданности, но и в чертах, для поэта решительно неприемлемых»¹³).

¹³) Ю. Лотман. Идеальная структура «Капитанской дочки», стр. 12. Исследователь также отмечает, что пушкинская мечта «об обществе социальной гармонии им выражается не прямо, а через отрицание любых политически-реальных систем, которые могли предложить ему историческая действительность — феодально-самодержавных и буржуазно-демократических («слова, слова, слова...»).» (Там же, стр. 16). Эта мысль подводит итог многолетним раздумьям пушкинистов, которые привели Б. В. Томашевского к утверждению, что «Пушкин не верил в окончательную победу крестьянской революции в тех условиях, в которых он жил» (Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824—1837). М.—Л., АН СССР, 1961, стр. 189. В дальнейшем все ссылки на эту книгу приводятся без выходных данных), а С. М. Петрова к выводу, что «Пушкин отверг крестьянско-революционное разрешение противоречий русской жизни» (С. М. Петров. Исторический роман А. С. Пушкина. М., АН СССР, 1953, стр. 22. В дальнейшем все ссылки на эту книгу приводятся без выходных данных). Н. Л. Степанов тоже считает нужным отметить, что авторская симпатия к Пугачеву отнюдь не

Как уже не раз отмечалось, в «Капитанской дочке» жестокость восставших уравнивается жестокостью правительственных войск.

Зурин, офицер правительственных войск, по отношению к Маше мог поступить как обыкновенный насильник, чувствующий свою безнаказанность. Со своей стороны, и злодейство мятежника Швабрина лишено величия. Разница между Зуриным и Швабриным чисто количественная, внешняя — один готов злоупотребить служебным положением, воспользовавшись правом сильного, а другой некоторое время злоупотребляет им. И хотя, по справедливому замечанию Ю. М. Лотмана, у крестьянской государственности «содержание... иное», хотя «крестьянская власть патриархальнее, прямее связана с управляемой массой, лишена чиновников и окрашена в тона семейного демократизма»¹⁴), тем не менее в условиях, когда «мятежники оборачиваются властью» (М. И. Цветаева), возникает и возможность злоупотребления ею, и некая первобытная иерархичность мышления, которая, по-видимому, совершенно неосознанно заимствуется восставшими из их прошлого, из всего их тяжелого жизненного опыта, который складывался в условиях заостренного феодально-полицейского государства, а теперь переносится в их мятежное, необузданное, разрушительное настоящее. Конечно, «господа-енаралы» с кавалерскими лентами поверх крестьянских полушубков — это внешнее, но вот то, что Гринев, который увозит Машу из пугачевского плена, восставшие пропускают беспрепятственно, принимая «как придворного временщика» (VI, 518), — это уже внутреннее, содержащее в себе печальные симптомы, тем более печальные, если учесть, что пугачевской власти без году неделя. Так А. С. Пушкин вносит трагическое уточнение в образ «вольной-волюшки», одухотворяющий Пугачева. Орел из калмыцкой притчи, которую «с каким-то диким вдохновением» (VI, 507) излагает Гриневу Пугачев, с одной стороны, оказывается гораздо выше своего антипода — ворона, поскольку ему введом та полнота жизни, которая недоступна копающемуся в мертвечине ворону, но, с другой стороны, возможности орла тоже ограничены. Тем самым подчеркивается полная обоснованность пугачевской жалобы на то, что улица ему тесна, на то, что действует жесткая сила стесняющих незаурядную личность обстоятельств.

В отличие от Пугачева Екатерине II отнюдь не тесна ее «улица», где есть и твердый придворный ритуал, и весь антураж го-

означала «принятия Пушкиным идеи крестьянской революции, оправдания стихийного народного восстания, «бунта жестокого (в «Капитанской дочке»: «бесмысленного». — В. С.) и беспощадного», каким он являлся не только в глазах Гринев, но и самого Пушкина» (Н. Степанов. Изображение характеров в прозе Пушкина. — «Русская литература», 1961, № 1, стр. 18).

14) Ю. Лотман. Идейная структура «Капитанской дочки», стр. 9.

сударственного величия, включая румянцевскую колонну, мимоходом отмеченную Машей, и весь дворцовый размеренный быт. Как и «лишний человек», Пугачев одинок именно в своей недюжинности, в своей человеческой значительности, но про его ум не скажешь, что он «кипит» «в действии пустом», хотя восстание обречено на неудачу.

И. В. Сергиевский в статье «Пушкин в поисках героя», опубликованной в первом номере журнала «Литературный критик» за 1937 год, усматривал «ограниченность классового кругозора» «Капитанской дочки» в том, что «Пугачев со своей сердечностью, отзывчивостью к лучшим человеческим чувствам, готовностью защитить слабого, в изображении Пушкина — такая же белая ворона среди предводительствуемых им крестьянских масс, что и Гринев среди помещиков и чиновников»¹⁵⁾.

Оставляя в стороне заведомо неверное стремление противопоставить Петруше Гринева породившей его и внутренне близкой ему жизни, обратим внимание на то, что И. В. Сергиевский совершенно справедливо подчеркнул явный разрыв между крестьянским вождем и предводительствуемыми им массами. В самом деле: не доверяя своим соратникам, Пугачев с ними советуется, вместе с ними воюет и даже разделяет с ними застолье; искренне симпатизируя Петруше Гриневу, он вместе с тем ставит под смертельную угрозу породивший этого доброго и честного офицера внутренне близкий ему мир. Возникает некое отчуждение и порождаемая этим отчуждением сложность. Поэтому, представляется, что «ограниченность классового кругозора» «Капитанской дочки», может быть, всего менее проявляется в изображении Пугачева. Применительно к образу самозванца неверие в крестьянскую революцию оборачивается глубокой симпатией к самобытному воплощению народного характера и — соответственно — верой в историческую дееспособность народа, который в ответ на историческую потребность создает таких, как Пугачев.

Именно в исторической жизни Пугачев проявляется как индивидуальность. Как ни велики ограничения, стоящие на пути Пугачева и к деятельному добру и к орлиной свободе, вождь крестьянского восстания поднимается на волне исторического бытия к тем сферам, где начинается индивидуальная жизнь осознающей себя личности. Утверждая человеческую значительность, внутреннюю самобытность Пугачева,

¹⁵⁾ И. Сергиевский. Избранные работы. Статьи о русской литературе. М., ГИХЛ, 1961, стр. 56, 57. Это — в отличие от «Истории Пугачева», где, согласно распространенному среди пушкинистов мнению, автор «не только не выдвигает Пугачева как инициатора восстания, а напротив, он склонен скорее умалить его значение, растворяя личность Пугачева в общей массе стихийно поднявшегося народа» (А н н а Ч х е и д з е. «История Пугачева» А. С. Пушкина. Тбилиси, «Литература и искусство», 1963, стр. 208).

А. С. Пушкин утверждает, подчеркивает свою веру в возможности народного характера¹⁶).

«Научность» пушкинской прозы, ее деловитая сдержанность, не раз отмечавшаяся исследователями, отнюдь не становятся препятствием для той поэтичности, для той приподнятости, которая проявляется в образе Пугачева, когда автору становится важным раскрыть индивидуальную значимость, духовную незаурядность, личностную неповторимость крестьянского царя. Для того, чтобы лучше понять своеобразие пушкинского отношения к предводителю крестьянского восстания в целом, есть, думается нам, смысл сопоставить канонический текст «Капитанской дочки» с «Пропущенной главой», опубликованной, как известно, много лет спустя после смерти автора.

Пугачевское самоуважение, возросшее у него в дни восстания чувство личности, ощущение собственной значимости получает некое соответствие в образе Андриюшка земского в «Пропущенной главе». Когда Петруша Гринев, действующий здесь под именем Буланина, приезжает домой, где тоже началось восстание, он сталкивается со здешним предводителем: «В эту минуту статный молодой мужик вышел из людской избы и с видом надменным спросил меня, как я смею буйнить. «Где Андриюшка земский, — закричал я ему. — Кликнуть его ко мне».

— Я сам Андрей Афанасьевич, а не Андриюшка, — отвечал он мне, гордо подбоченясь. — Чего надобно?» (VI, стр. 545—546).

Как видим, образ местного вожака несет на себе отсвет пугачевской важности, проявляющейся, например, во время появления Пугачева на площади в Белогорской крепости или в Бердской слободе, однако если Пугачев при этом только обытовлен, если он, исполненный самоуважения, даже увиденный в чем-то иронически, все равно не теряет своей значительности, то Андриюшка земский этой значительности начисто лишен. Он просто нагл и самодоволен. Не случайно этот образ сразу же получает сниженное воплощение: Гринев-Буланин колотит предводителя местных повстанцев, который, считая себя «государевым чиновником» и будучи в данный момент единственной реальной властью, тем не менее полуйнстинктивно подчиняется приказу молодого барина. Правда, Андриюшка земский потом оправляется от смятения и даже держит взаперти Гринева-Буланина вместе с его родителями и невестой, однако это уже дела не меняет: «государев чиновник» остается для читателя бесповоротно уни-

¹⁶ Так, в творчестве А. С. Пушкина 30-х годов сохраняла значение распространенная в декабристских кругах мысль, соотносящая «индивидуальность, самобытность народа (нации) и индивидуальность человека» (Л. Гинзбург. О проблеме народности и личности в поэзии декабристов. В кн.: «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. Сборник статей. М. — Л., ГИХЛ, 1960, стр. 53).

женным в своем холопстве, в своей бессознательной готовности к подчинению»¹⁷).

В этом отношении предводитель совершенно сродни предводимым. Если Пугачев возвышается над окружающими, то Андрюшка земский ничуть от них не отличается. Вспомним: стоящий на посту с дубиной в руках мужик при виде офицера правительственных войск, с одной стороны, потребовал «пашпорту», а с другой стороны, при этом «снял шляпу» (VI, 545). С одной стороны, этот караульный заявляет: «Да мы... бунтуем», а с другой стороны, добавляет привычное по отношению к барину (вне зависимости от его возраста) вежливое обращение «батюшка» (VI, 545). Соответственно—как только прискакали гусары, восставшие пали на колени, выдали бунтовщиков и, получив отеческое прощение их владельца, «пошли на барщину как ни в чем не бывало» (VI, 555).

В откровенно сниженном, неуважительно-ироническом изображении бунта проявляется знакомая по «Истории села Горюхина» атмосфера, возникающая в дошедших до нас отрывках, которые отличаются стремлением увидеть крестьянских персонажей без какой бы то ни было попытки их опозитизировать. Здесь пародируется героическое изображение народной жизни. Прославляются, например, женщины, которые «мужчинам не уступят... в отважности, редкая из них боится старосты» (VI, 187). Герой-повествователь, созывая на мирскую сходку своих крестьян, называет их в духе рылеевских «Дум» «гражданами», но «граждане» таковыми, безусловно, не являются. Придя «на двор приказной избы, служившей вечевой площадью», они выглядят весьма непрезентабельно: «Глаза их были мутны и красны, лица опухлы»; стоят они «зевая и почесываясь...» (VI, 193).

«Вечевая площадь», которая на самом-то деле представляет собой «двор приказной избы», полноправные «граждане», которые оказываются просто согнанными на сходку страдающими с похмелья крепостными мужиками,— во всем этом проявляются и авторская ирония и типологическое родство крестьянских пер-

¹⁷) В связи с этим представляется неоправданным то обстоятельство, что Н. В. Измайлов, говоря о том, что пугачевское восстание «распрямляет, так сказать, во весь рост согнутых крепостной неволею людей», ставит на одну доску Пугачева и Андрюшку земского: «Так преобразается и сам Пугачев, и его соратники Хлопуша и Белобородов, и мимоходом изображаемый земский Андрюшка, ставший «Андреем Афанасьевичем» (Н. В. Измайлов. «Капитанская дочка». В кн.: «История русского романа в двух томах». I. М.—Л., изд. АН СССР, 1962, стр. 188). М. И. Мальцев тоже считает, что в Андрюшке-земском «сразу же пробуждаются» «чувства человеческого достоинства», «когда появилась реальная возможность их защитить». (М. Мальцев. Тема крестьянского восстания в творчестве А. С. Пушкина. Чебоксары. Чувашское государственное издательство, 1960, стр. 202). Оба автора оставляют без внимания тот факт, что стоило офицеру пустить в ход кулаки, как от Андрюшкиной распрямленности и чувства собственного достоинства не остается и следа.

сонажей «Истории села Горюхина» с бунтарями из «Пропущенной главы». И горюхинцам, и мужикам из «Пропущенной главы» А. С. Пушкин отказывает в праве на историческое существование.

Однако знаменательно следующее обстоятельство: автор «Капитанской дочки» изымает целую главу из текста и сам обозначает ее как пропущенную. Относительно соображений, которые заставили писателя осуществить это изъятие, существует две точки зрения¹⁸⁾. Признавая справедливость отдельных соображений А. И. Незеленова относительно художнической требовательности А. С. Пушкина, соглашаясь с мнением Ю. Г. Оксмана относительно полной обоснованности опасений цензурного порядка, следует обратить внимание еще на одно обстоятельство — на то, что «Пропущенная глава» и «Капитанская дочка» в целом внутренне противоположны друг другу — противоположны в самом подходе к изображению народного характера.

Если рассматривать образ Пугачева в системе канонического текста «Капитанской дочки» с точки зрения социальных связей главного героя, то окажется, что предводитель восставших соотнесен, во-первых, с враждебной ему силой в лице оренбургского генерала и императрицы и, во-вторых, с союзными ему силами в лице прежде всего казацко-башкирской вольницы и ближайшего окружения. Для нас важно установить, какую функцию несет связь предводителя с предводимыми. Как ни велика дистанция между Пугачевым и его сподвижниками, как он над ними ни возвышается, связь с ними, соотнесенность с ними отнюдь не снижают образ крестьянского царя. Скорее напротив: именно благодаря этой связи образ незаурядного человека из народа приобретает историческую значительность и весь его нравственно-психологический облик преисполняется сумрачного величия.

Между тем, войди «Пропущенная глава» в «Капитанскую дочку», образ Пугачева неизбежно должен был бы соотнестись с убожеством горюхинского «неисторического» существования, а это, в свою очередь, неизбежно привнесло бы оттенок карикатур-

18) А. И. Незеленов считал, что глава «была пропущена из повести самим Пушкиным и не по каким-либо посторонним соображениям, а потому, что он был ею недоволен, ибо она мешает художественной стройности и правде всего произведения» (А. И. Незеленов. Шесть статей о Пушкине. СПб, 1892, стр. 102—103). Однако уже в XIX веке определился и диаметрально противоположный взгляд. Показательно, что И. С. Тургенев в предисловии к французскому изданию «Пропущенной главы», опубликованном под характерным заголовком. «Эпизод из гражданской войны в России» («La Revue politique et littéraire», 1881, № 5) говорит с уверенностью как о чем-то само собой разумеющемся: «...эта глава, запрещенная царской цензурой, недавно обнаружена в бумагах автора» (цит. по кн.: «А. С. Пушкин. Капитанская дочка». М., «Наука», 1964, стр. 227). В советской науке эта точка зрения получила значительное распространение. Полная система ее аргументации содержится в статье Ю. Г. Оксмана «Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» (в кн.: «А. С. Пушкин. Капитанская дочка». М., «Наука», 1964).

ной сниженности и в образ самозванца и в облик пугачевщины, исторический размах и внутренняя обоснованность которой были ясны А. С. Пушкину. «Пропущенная глава» приземляет и мельчит стихию «русского бунта» — стихию, которая поставила под угрозу самое существование феодально-дворянской государственности. Поэтому А. С. Пушкин, показывая при изображении Пугачева и пугачевщины «исторический» облик народного движения, опускает те сцены, где повстанцы теряют этот свой облик и приближаются к «неисторическим» горюхинцам.

Но «Пропущенная глава» снижает образ не только Пугачева и пугачевщины — она снижает и образ Савельича, который по своему так же значителен, как и Пугачев, и который не менее важен для того, чтобы уяснить пушкинское понимание народного характера.

Савельич по своему равновелик Пугачеву, ибо решимости и удали самозванца соответствует неизменное мужество гриневского крепостного слуги, для которого чувство долга так же значимо, как воинская верность присяге его молодого господина или как ощущение своей индивидуальности, своей избранности для Пугачева¹⁹⁾. Гриневский слуга не укладывается в поговорку: «В ногах подход, в руках поднос, в сердце покор, в голове поклон», ибо Савельич преисполнен не просто покорности, но и верности своим убеждениям в любых обстоятельствах, как бы тяжелы и рискованы они ни были. В Савельиче господствует не лакейство, а преданность, доходящая до героизма, до способности к самопожертвованию — вспомним, как спасает он от петли Петрушу Гринева, как вступает в пререкания с Пугачевым из-за разграбленного барского имущества.

Но все дело в том, что рабская — горюхинская — психология помещена в душу по-своему героическую, соединена с умом ясным и по-своему самостоятельным. Трезвость этого ума проявляется, между прочим, и в том, что Савельич не верит в победу пугачевского движения. Ни колокольный звон, сопровождающий торжественное вступление крестьянского царя в захваченную крепость, ни приветствующие самозванца жители, ни внушительный вид мятежного войска, ни виселицы как устрашающий атрибут государственности не заставляют Савельича поверить в прочность происходящих перемен. Восстание он воспринимает в бытовом, а отнюдь не в историческом облике.

Однако в этой трезвости есть и своя слабость. Ясность и самостоятельность Савельичева ума получает одностороннее развитие:

¹⁹⁾ На эту особенность Савельича как «крепостного крестьянина», который «заслуживает не только сочувствия, но и глубокого уважения», обратил внимание С. М. Петров, который увидел «человека, способного на самопожертвование, и при всей своей почтительности к господам, нередко проявляющего независимость, безобязанность» (С. М. Петров. Исторический роман А. С. Пушкина, стр. 122).

крепостной слуга не поднимается до осознания противоположности барских и мужицких интересов, в отличие от Пугачева, и уж тем более Савельичу недоступно ощущение индивидуальной ценности жизни, высокой радости самоутверждения пробуждающейся под воздействием исторических потрясений личности (опять-таки в отличие от Пугачева).

Тесна улица для удаłego самозванца — гриневскому слуге простор и не нужен. В результате на образ Савельича ложится отсвет рассказываемой самозванцем легенды об орле и вороне. Савельичу уготована судьба ворона потому, что он силою обстоятельств лишен чувства личности. Однако горюхинские традиции не приобретают в облике гриневского слуги тех снижающих подробностей, которые есть и в «Истории села Горюхина» и в «Пропущенной главе».

Прошел свой путь по кругам земной славы Пугачев и закончил его на плахе, прожив «тридцать лет» «орлиной» жизни, узнав всю бескрайность взлета и всю бездонность падения. Проходит свой путь и Савельич, и ничего в его сознании и в его судьбе не меняется — при нем остаются все «триста лет» «вороньего» существования. Попав в эпицентр исторического потрясения, гриневский дядька умудрился остаться в рамках «неисторического» горюхинского бытия. Те возможности, которые крестьянская война открыла человеку истории Пугачеву, остались не имеющими никакого отношения к Савельичу, человеку «неисторической» жизни.

И хотя в рамках «Капитанской дочери» судьба гриневского «верного холопа» складывается совершенно благополучно, образ его тоже несет на себе печать обреченности. Однако если Пугачев обречен в претензиях личности на историческую результативность действий, то Савельич обречен в своей исторической бездейственности на то, что личностное начало его сознания так и останется в узких пределах «вороньего» — горюхинского — существования. Тем самым трагической судьбе Пугачева своеобразно соответствует трагическая судьба Савельича.

Важно лишь отметить, что трагичность у них возникает на двух разных основаниях. Источник трагедии Пугачева в том, что незаурядная личность обречена на гибель в силу того, что возглавляемое этой личностью движение исторически бесперспективно. Что же касается Савельича, то он трагичен потому, что добровольно и охотно растворяется в «неисторическом» существовании, хотя и несет в себе богатые возможности для развития личности. Савельич, физически оставаясь живым и здоровым, губит в себе личность, в отличие от Пугачева, который, даже погибая, утверждает себя как личность.

Растворяясь в массовом, Савельич вместе с тем оказывается в некоей социально-нравственной изоляции. Это особенно заметно в «Пропущенной главе». Только он один сохраняет верность сво-

им господам вплоть до готовности подвергнуть себя смертельному риску (вспомним, как он тайком седлает лошадь пугачевского командира, скачет в расположение гусарского полка и только тем спасает запертых в амбаре помещиков). Это — в отличие не только от мужиков, но и от дворовых, которые не приняли участия в восстании и в то же время пальцем не шевельнули в защиту своих хозяев.

Однако героизм Савельича выступает на фоне откровенно сниженного изображения крестьянства в «Пропущенной главе», где нет, как уже говорилось, подлинной зрелости гнева, но где нет также и подлинной верности и надежного, искреннего послушания. В равной мере немногого стоит как бунтарство, моментально смиримое, так и всегдашняя преданность своим господам, которая вдруг оборачивается непокорностью, напоминающей герою-повествователю «заблуждение, мгновенное пьянство...» (VI, 550). Мужичья покорность «Пропущенной главы» сродни тому «состоянию полной обездоленности, нищеты, забитости, в которое погружена осужденная на рабство крестьянская масса в «Истории села Горюхина»²⁰).

Важно лишь добавить, что идейное содержание «Истории села Горюхина» несводимо только к изображению скудности и убожества. Равным образом и авторское отношение не укладывается в рамки «мрачной пушкинской иронии», верно отмеченной И. В. Сергиевским²¹).

Уже в «Истории села Горюхина», которая писалась за три года до того, как А. С. Пушкин приступил к работе над «Капитанской дочкой», есть и иное, отмеченное Н. Я. Берковским и чрезвычайно важное для нашего понимания образа Савельича:

«В «Селе Горюхине», затем в стихотворении «Шалость» содержатся важнейшие положительные темы Пушкина в этот период. В крепостном мужике, загнанном нуждой и барскими поборами, Пушкин умел увидеть ту серьезность жизни, которая навсегда покинула светские дома Москвы и Петербурга. Мужичья, деревенская, провинциальная Россия — это Россия производящая, делающая условия жизни, Россия доброй и, к несчастью, несвободной прозы. Несвободной, — мы знаем, — пото-

²⁰ И. Сергиевский. «История села Горюхина». — «Литературное обозрение», 1937, № 2, 25 января, стр. 31.

²¹ И. Сергиевский. «История села Горюхина», стр. 34. Важно подчеркнуть эту «мрачную пушкинскую иронию» в противовес мнению Н. О. Лернера о том, что перед нами «шутка, умная, добрая шутка» (Н. О. Лернер. Проза Пушкина. II гр. — М., изд-во «Книга», 1923, стр. 37).

му что вся жизнедеятельность этой «низшей России» обращена была на чужую пользу...»²²).

Эта «серьезность жизни» предстает в образе Савельича как некое поэтическое воплощение верности своему долгу, но вместе с тем такой верности, которая «обращена была на чужую пользу» — в том смысле, что ничего не давала для раскрытия таящихся в Савельиче незаурядных возможностей духовного развития. Но для А. С. Пушкина важно в народном характере не только личностное, но и внеличностное, «роевое», как стали потом говорить. Сохраняя верность распространенной в декабристских кругах мысли, соотносящей, по словам (ранее цитированным) Л. Я. Гинзбург, «индивидуальность, самобытность народа (нации) и индивидуальность человека», писатель сделал решительный шаг вперед — в его понимании всеобщая «неисторическая» жизнь народа не менее важна для общества, по своему не менее содержательная, чем историческая действительность, пробуждающая личность в человеке массы, который возникает в недрах все той же «неисторической» жизни народа. Образом Савельича А. С. Пушкин, следовательно, подчеркивает историческую правомерность и обоснованность «неисторического» горюхинского бытия.

Пугачев и Савельич, следовательно, не только противопоставлены, но и соотнесены между собой, оказываясь двумя концами одной несущей конструкции. Для А. С. Пушкина не было той непреодолимой преграды между крестьянским бунтом и революцией, какая существовала для А. Н. Радищева, который приветствовал, например, английскую революцию и сопутствовавшие ей репрессии как соответствующее нормам разума осуществление попрачного «естественного права» и с этой же точки зрения осуждал пугачевщину как воплощение стихийного, неосмысленного недовольства и слепой мести. Равным образом для автора «Капитанской дочки» в реальной действительности не было четкой границы между Савельичевой покорностью и той «серьезностью жизни», которая в своем «неисторическом» облике составляет не только материальную, но и духовную основу для «исторической» жизни.

Тем самым понятие исторической жизни народа приобретало широту и объемность, становилось диалектически многосторонним.

Пугачев и Савельич соотнесены не только между собой, но и с народной жизнью, с историей в целом. При этом коллектив — массовое начало народной жизни — порождает героическую, написанную не без романтических влияний личность — Пугачева,

²² Н. Берковский. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). В кн.: «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. Сборник статей». М.—Л., ГИХЛ, 1960, стр. 102. Разрядка принадлежит автору.

который, противостоя массе, выражает в то же время черты ее «исторического» облика подобно тому, как Савельич воплощает в себе «серьезность жизни» «неисторического» существования все той же народной — крестьянской по преимуществу — массы.

В пятой статье об А. С. Пушкине В. Г. Белинский говорит: «Общий колорит поэзии Пушкина и в особенности лирической — внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность»²³). Эта «красота человека и лелеющая душу гуманность» отлились у автора «Капитанской дочки» в образах Пугачева и Савельича. Так в предельно сжатой цельности трактовки обеих ипостасей народного характера заявил о себе пушкинский историзм художественного мышления, который был завещан не только ближайшим поколениям русских писателей, но и более отдаленным потомкам.

²³) В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Том 7. М., АН СССР, 1955, стр. 339.

О ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ А. С. ПУШКИНА

В обширной пушкиниане по вопросу о философской лирике Пушкина сказано очень мало. На это есть свои причины. С формальной точки зрения философские жанры в пушкинской лирике оказываются невыявленными, о философских задачах поэзии Пушкин прямо никогда не говорил. Проблема философской лирики возникает не столько в контексте собственного творчества Пушкина, сколько в большом историческом и литературном контексте: в сопоставлении с другими поэтическими явлениями, в тесной соотнесенности с общими закономерностями поэтической жизни 20 — 30-х годов XIX века. Пушкиным написаны стихи, глубочайшие по своему философскому смыслу, но для того, чтобы эти стихи вполне и легко были восприняты как философские, недостаточно одного их собственного содержания: нужен еще и соответствующий угол зрения в их восприятии. В плане научном и исследовательском такой необходимый угол зрения возникает при широко контекстуальном, историческом изучении русской поэзии пушкинской эпохи.

В России в 20-е годы прошлого столетия термин «философская поэзия» получил распространение отчасти благодаря влиянию немецкой романтической эстетики. Романтики в Германии — братья Шлегели, Новалис, Тик и другие — главным пунктом своей эстетической программы сделали «смещение поэтических и философских воззрений», объединение поэзии с философией. В России одними из первых провозгласили необходимость создания философской поэзии Любомудры во главе с Веневитиновым, находившиеся под заметным воздействием идей немецких романтиков.

Однако даже для Любомудров основной причиной их интереса к философской поэзии были не столько внешние литературные влияния, сколько внутренние потребности самой русской жизни. Лозунг философской поэзии в России не случайно по времени совпадает с последекабрьской эпохой. После трагических событий декабря 1825 года, в пору реакции и одновременно глубочайшей переоценки ценностей, русская общественная мысль, стремившаяся сохранить свою независимость, проявляла заметную

тенденцию уйти с поверхности в глубину, начать работу исследования, познания и самопознания. В литературе эта тенденция нашла одно из выражений в стремлении к созданию философской поэзии.

Пушкин был свободен от немецких литературных, тем более романтических, влияний. Но влияние времени, условий и обстоятельств последекабрьской действительности, естественно, сказалось на творчестве Пушкина. Тенденция к самопознанию, стремление к поэзии мысли — это то, что свойственно и пушкинской поэзии, особенно со второй половины 20-х годов.

Об этом времени Л. Я. Гинзбург писала: «Требование мысли становится общепринятым литературным критерием».¹ Практически это значило, что почти одновременно повышенный интерес к лирике философских раздумий начали проявлять в русской поэзии и Веневитинов, и другие поэты-любомудры, и Баратынский, и Тютчев, и Пушкин.

Одновременность и определяемая потребностями жизни известная общность поэтических исканий Пушкина и любомудров, и Баратынского ни в коей мере не означает такой же общности в поэтических решениях. К философской поэзии Пушкин шел своими особыми путями и философские задачи творчески решал сугубо по-своему: не только иначе, чем, например, поэты-любомудры, но в самом существенном и противоположно им.

Одно из первых по времени медитативных, философских стихотворений Пушкина — стихотворение 1828 года «Воспоминание»:

Когда для смертного умолкнет шумный день,
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

В стихотворении этом, при некотором старании, можно обнаружить отдельные приметы, напоминающие философские опыты

¹ Л. Гинзбург. Пушкин и Бенедиктов — В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии. 2. Л., АН СССР, 1936, стр. 155.

любомудров. Это и жанр стихотворения — принадлежность «Воспоминания» Пушкина к поэзии мысли не вызывает сомнений, — и психологизм его, и торжественная патетика в звучании стихов, и излюбленная поэтами-любомудрами (а также Тютчевым) тема ночи как условия самопознания и т. д. Сходство, разумеется, носит самый общий и во многом внешний характер, но оно для нас интересно особенно потому, что на фоне сходного очень заметно, резко проявляется внутреннее несходство стихотворения Пушкина и философских стихов любомудров.

Это несходство принципиальное, несходство в методах художественного познания и изображения жизни. В медитативных стихах Пушкина, несомненно, заключена поэзия мысли — но иная поэзия и иная мысль, нежели у любомудров. У Пушкина иной, не обобщенный (как у любомудров и Тютчева), тем более не отвлеченный (как часто у любомудров), а конкретный и непосредственный психологизм. Стихотворение «Воспоминание» — это исповедь, человеческий документ, это не просто мысль, а жизнь мысли и мука мысли. Между тем у любомудров однотемные стихи являются чаще всего изложением готовой мудрости и обязательным наставлением. Лирический герой Пушкина неповторимо индивидуален, его признания абсолютно достоверны в своей живой искренности. Это признания, сделанные по самым горячим следам. В психологических стихах любомудров (Шевырева, например) проблемы достоверности и искренности даже не возникает — за отсутствием индивидуального героя и индивидуального переживания.

У Пушкина даже ночь оказывается похожей на поэтическую ночь любомудров больше внешним образом, больше по имени, нежели по существу. В «ночных стихах» Шевырева ночь — это образ-понятие, отвлеченное от всего того, что прямо не связано с философским заданием стихотворения. Ночь у Шевырева никогда не бывает предметной — она почти лишена у него примет неповторимого.

У Пушкина ночь существует во времени и с конкретными своими приметами: она не просто есть, она наступает, она в движении, читатель видит ее: «полупрозрачная наляжет ночи тень». В стихотворении Пушкина ночь живая, она явлена, она неповторима.

Это относится вообще к изображению природы Пушкиным. Она у него самоценна, существует сама в себе, живет своей собственной и особенной жизнью. В отношении Пушкина к природе нет никакой преднамеренности и заданности. Как отметил в свое время Г. Глебов, «отношение Пушкина к природе не обусловлено ни научной, ни философской системой взглядов. В этом отношении поэта нет логической продуманности. Оно просто и

непосредственно. Его определяют чувства и созерцание, а не отвлеченные идеи и схемы».²)

В поэзии любомудров природа носит отчетливо функциональный характер, она как бы обусловлена самим философским жанром произведения, является чаще всего средством для иносказания. В отличие от Пушкина, природа у любомудров дидактична и задана — как и сама их поэзия.

Шевырев писал о стихотворении Баратынского: «Следя стихи, мы видим совершенно естественное развитие дум поэтических. Осень только намекнула Поэту на мысль, которая уже прежде таилась в душе его...»³)

В отношении к Баратынскому Шевырев был прав лишь отчасти. Но сказанные им слова точно характеризуют поэтику самого Шевырева и его товарищей по поэтическому кружку. Заданность поэтической мысли — это не только общая черта любомудров, но и осознанная ими черта; больше того, это художественный принцип, который принимается ими за норму. Не даром Шевырев называет это «естественным развитием дум поэтических». То, что мы воспринимаем в поэзии любомудров как недостаток и слабость в художественном смысле, отнюдь не казалось таковым самим любомудрам.

Несомненно, однако, что это было противоположно и прямо враждебно художественному методу Пушкина: враждебно внутреннему строю его поэтических идей и его поэтическому дару. В том же году, что и стихотворение «Воспоминание», Пушкин пишет пьесу «Дар напрасный, дар случайный...»:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?
Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомнением взволновал?...
Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

Как и «Воспоминание», стихотворение это принадлежит к разряду «медитативных стихов» Пушкина, хотя в сравнении с «Воспоминанием» оно выглядит как-то «обыденнее», проще, в нем

²) Г. Глебов. Философия природы в теоретических высказываниях и творческой практике Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии, т. II, М.—Л., АН СССР, 1936, стр. 211.

³) С. П. Шевырев. Перечень наблюдателя — «Моск. наблюдатель», 1837, ч. XII, стр. 322.

меньше чувствуется авторская установка на обобщение. Эта пьеса более традиционно «пушкинская», и своеобразие философской лирики Пушкина в нем выступает с особенной отчетливостью. Попробуем проследить это, сопоставив пушкинское стихотворение с близкой по теме и настроению лирической пьесой Веневитинова «Жизнь»:

Сначала жизнь пленяет нас;
В ней все тепло, все сердце греет
И, как заманчивый рассказ,
Наш ум причудливый лелеет.
Кой-что страшит издалика,—
Но в этом страхе наслажденье:
Он веселит воображенье,
Как о волшебном приключенье
Ночная повесть старика.
Но кончится обман игровой!
Мы привыкаем к чудесам —
Потом на все глядим лениво,
Птом и жизнь постыла нам:
Ее загадка и завязка
Уже длинна, стара, скучна,
Как пересказанная сказка
Усталому пред часом сна.

И стихотворение Пушкина, и стихотворение Веневитинова стоят в одном ряду философской поэзии. Они близки по жанру. Но они существенно различаются и чужды друг другу по своей художественной природе. У Веневитинова мысль давно возникшая, внутренне проверенный и категорический вывод мысли. У Пушкина мысль, точно рождающаяся в присутствии читателя, зыбкая и подвижная и именно потому лишенная даже намёка на какую-либо обязательность. У Веневитинова сказано все монументально и накрепко. У Пушкина поэтическая речь как будто более «легкая», но зато и более живая, непосредственная. У Пушкина герой его стихотворения — человек, личность; у Веневитинова герой — не столько человек, сколько человечество и судьба человеческая. И наконец: в стихотворении Пушкина — мысль о жизни, возникшая в определенной эмоциональной ситуации и совсем не обязательная при всех условиях (в других своих стихотворениях он может говорить и говорит на ту же тему иначе и непохоже); у Веневитинова — не просто мысль, тем более не случайная мысль, а цельная концепция жизни, которая поддерживается другими его стихами и всей системой его поэтических и философских взглядов.

Последнее существенно в целом для поэзии Любомудров. Их философские стихи не только заданы по своей мысли, но они и легко объединяются в более или менее стройной поэтической и одновременно метафизической системе. У Пушкина и в этом —

как и во всем другом — несравненно больше свободы. Пушкину глубоко чужды метафизические, как собственно, философские, так и воплощенные в поэтическом творчестве, устойчивые системы. Чужды — поскольку они ограничивали поэтическое зрение и стесняли живой полет поэтической мысли.

Интересно, что в одной из своих рецензий, положительно оценивая литературные достоинства критической статьи И. Киреевского, подчеркивая зрелость его мысли, Пушкин тут же делает оговорку: «...что, впрочем, неоспоримо, несмотря на слишком систематическое умонаправление автора».⁴⁾

В сознании Пушкина слово «систематическое» едва ли не всегда соседствовало со словом «слишком». В этом отношении Пушкин по складу и направлению своих понятий (как отчасти и по характеру своего дарования) был близок Гете, который говорил о Шиллере: «Я невольно думаю, что философское направление Шиллера вредило его поэзии, потому что от этого он привык ценить идеи больше, чем натуру, и даже отвергал ее».⁵⁾

Свобода от систематического направления и приверженности единой метафизической концепции означала для Пушкина внутреннюю свободу творчества и естественность мысли. Она означала также верность Пушкина натуре. Поэтическая мысль Пушкина и богаче, чем у любомудров, и живее, жизненнее. Потому, что жизненнее, она у него и многообразнее, чем у любомудров.

Философская лирика Пушкина отличается широтой тематической и широтой форм. Ни в тематике, ни в формах его медитативных стихов нет и следа какой-либо обязательности и догматизма. У Пушкина, в его поэзии, разрабатываются самые разные философские темы, и он находит для их выражения столь же различные поэтические конструкции.

Некоторые философские стихи Пушкина представляют собой род рассказа с глубоким значением и общечеловеческой мыслью. Таково, например, стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...», написанное в 1829 году. Это стихотворение Пушкина как притча. Форму притчи из поэтов философского направления особенно любили Тютчев и Хомяков. Но, в отличие от Тютчева, философская притча Пушкина лишена даже внешних следов дидактизма, и в ней нет той однолинейности и однозначности мысли, которая так свойственна произведениям Хомякова.

Поэтическая мысль этого и подобных стихотворений Пушкина в точном значении слова глубокая. Она как внутренний секрет стихотворения, нигде не выходит на поверхность, не превращается в назидание. Это поэтическая мысль, одновременно ясная и таинственная, не сводимая к понятию.

⁴⁾ А. С. Пушкин. Денница (1830 г.). — Полное собр. сочинений в десяти томах, т. 7, М.—Л., изд. АН СССР, 1951, стр. 114.

⁵⁾ Разговоры Гете, собранные Эккерманом, ч. I, СПб, 1891, стр. 53.

Наиболее распространенная форма философских стихов Пушкина — это форма личных признаний. Значительность этих признаний, их общечеловеческий интерес делает такие стихи философскими. Но философскими по их внутренней сути, а не по прямому авторскому заданию. Таково, например, стихотворение 1830 года «Элегия». В нем все очень непосредственно и кажется не заранее обдуманым, а экспромтным, при этом сильные мысли возникают в нем в их неразделимости с чувством: как внезапные озарения, как нечаянный вскрик:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья...

Подобное же наблюдается в стихотворении 1834 года «Пора, мой друг, пора!...»:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить, и глядь — как раз — умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля...

Пушкина озаряет мысль в естественном ходе рассказа. Кажется, что он и философом в своих стихах становится только по ходу поэтического рассказа, в самом процессе творчества, как бы стихийно.

Философская лирика Пушкина лишена внешних претензий. Со временем она становится все более обыденной в наружном своем выражении. Это особенно заметно в одном из самых глубоких и прекрасных стихотворений 30-х годов — «Вновь я посетил...». В стихотворении удивительным образом сочетается простота и безыскусственность повествования, простота образно-выражения и высокие, сдержанно торжественные в своем звучании мысли о жизни, о смерти, о вечном. Эта лирическая пьеса Пушкина не столько даже философская, сколько мудрая — и возвышенно-ясная в своей мудрости:

...Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,

Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомянет.

В своих философских стихах Пушкин заново, поэтически открывает самые простые и самые вечные истины. Обыденную мудрость он просветляет и возвышает поэзией. В этой удивительной простоте, в этой поэтичности его мудрости — главный секрет неумирающей силы ее воздействия.

Простота мудрости Пушкина — это и неразрывная связанность его мысли с действительностью, с повседневным человеческим. Пушкин-поэт всегда свободен, но свободен он той единственной свободой, которая возможна для истинного художника: в своем творчестве он подчиняется только жизни, только ее велениям и законам. Как позднее Лев Толстой, его гениальный и верный ученик, Пушкин в произведениях своих, в своих поэтических и философских раздумьях неизменно «отдается течению жизни».

В своих стихах Пушкин не бывает отвлеченным. Его лирические пьесы и его поэтические идеи всегда возбуждены фактами конкретной действительности и никогда не порывают с ними связи. Это придает философской лирике Пушкина особенный характер и особенное очарование: очарование земного, близкого, понятного и очень нужного. Всякому человеку — нужного.

Может быть, именно эта близость к жизни и читателю не позволяет Пушкину в своих поэтических раздумьях быть излишне категоричным и однолинейным. В стихах Пушкина — в частности, и в философских — почти не встречается не только примерных уроков, но и окончательных решений. С этим связана и внешняя композиционная «незавершенность» некоторых его медитативных стихов. В качестве примера напомним финальную часть стихотворения 1836 года «Когда за городом, задумчив, я брожу...»:

.. Но как же любо мне
Осенью порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.
Там неукрашенным могилам есть простор;
К ним ночью темною не лезет бледный вор;
Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,
Проходит селянин с молитвой и со вздохом;
На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колелясь и шумя...

И в этом случае, и в других, ему подобных (в стихотворении «Осень», например), Пушкин предпочитает конечному выводу

внешнюю незавершенность мысли и фразы, точке — смысловое многоточие. Впрочем, незавершенность этих стихотворений Пушкина не только внешняя, но и отчасти кажущаяся. Подобные «незаконченные» композиции говорят читателю много больше, чем иные законченные. За ними у Пушкина приоткрывается вся глубина и полнота мысли, вся бесконечность ее значения.

ПУШКИН В ИССЛЕДОВАНИЯХ АМЕРИКАНСКИХ СЛАВИСТОВ

Творчество А. С. Пушкина, привлекавшее эпизодическое внимание американских переводчиков и исследователей в 30-е годы нашего века, начинает вызывать живой интерес в 40—50-е годы и превращается в видный раздел американской славистики в 60-е годы.¹⁾ Это находит отражение в многочисленных переводах из Пушкина, которые становятся мериллом зрелости переводческого искусства страны; в появлении биографий русского поэта, свидетельствующих о внимании к личности Пушкина и желании разобраться в его сложной, полной трагических превратностей жизни; в создании целого ряда исследований о жизни и творчестве поэта, составляющих целую область американской русистики.

Материал, накопленный в процессе изучения Пушкина, дает возможность американским славистам в преддверии новых 70-х годов подвести определенные итоги, закрепить имеющиеся достижения, коснуться тех просчетов и недостатков, которые имеют место в американской пушкиниане, и наметить дальнейшие перспективы развития науки о Пушкине.

Интересна в этом плане статья видного пушкиноведа Кларенса Брауна, опубликованная в журнале «Атлантик»²⁾. Она дает хорошее представление о том, как «небольшая отрасль пушкиноведения стала привлекать внимание ученых» и как «Пушкин начал занимать свое место наряду с Гете и Данте» в американской науке.

Прослеживая становление интереса к Пушкину в Америке, К. Браун ведет его от статьи Э. Уилсона, опубликованной в журнале «Атлантик» в декабре 1943 года. В следующем году, отмечает автор, появилась маленькая книжка переводов В. Набокова «Три русских поэта». Однако в этих работах не было еще детального изучения творчества Пушкина.

¹⁾ Настоящая статья является продолжением тех моих библиографических заметок об американской пушкиниане, которые были опубликованы в сборнике «Пушкин и его современники», Псков, 1970.

²⁾ The Pushkin Boom by C. Brown. „The Atlantic January 1969, vol. 223, № 1.

Новым этапом в развитии американского пушкиноведения, указывает К. Браун, явилось монументальное издание В. Набоковым «Евгения Онегина» и, особенно, перевод писем Пушкина, сделанный Томасом Шоу.

Касаясь вопроса о том, что на английском языке до сих пор не создано полного описания жизни Пушкина, К. Браун объясняет это тем, что ученые обеспокоены запутанностью вопроса, связанного с отражением в литературе жизни поэта. Примером может служить биография Пушкина, созданная Давидом Магаршаком. Опубликованная в Англии и изданная в Америке, она не удовлетворяет Брауна тем, что рождает у многих ложные представления о русском писателе. Он рассматривает ее как компиляцию самых различных источников, механически соединенных в единое целое.

Касаясь книги Уолтера Вилкери о смерти поэта, К. Браун указывает, что факты, которые он в ней приводит, не являются новыми, но, поданные с умом, они приобретают определенную новизну, освещая доступными средствами драму поэта.

Вообще в своем обзоре К. Браун обращает особое внимание на биографические работы. Вызвано это тем, что на английском языке до сих пор не создано биографии Пушкина. Создание подлинно научной биографии Пушкина продолжает оставаться насущной проблемой американского пушкиноведения. Вот почему такую полемику вызвали появившиеся в конце 60-х годов на английском языке две вышеприведенные биографии русского поэта.

Большое количество рецензий вызвала в американской печати книга Д. Магаршака «Пушкин»³). Эта книга принадлежит перу человека, создавшего целый ряд биографий русских писателей и деятелей культуры. Понятен интерес американской общественности к созданному жизнеописанию Пушкина. Обстоятельную рецензию на эту книгу мы встречаем в «The Times Literary Supplement»⁴). В рецензии говорится, что для популярной биографии жизнь Пушкина содержит богатейший материал. И как бы ни обращаться с ним, жизнь Пушкина вряд ли покажется скучной. Однако рецензент считает, что книга Д. Магаршака не дает достаточного представления о Пушкине-поэте, драматурге и прозаике.

Знаменательна в этом плане рецензия Эрнеста Симмонса⁵). Откликаясь на книгу Д. Магаршака «Пушкин», рецензент отмечает: «Биография величайшего русского поэта должна созда-

3) Magarshac „Pushkin” N. Y. 1967.

4) Duels, „Dramas and Debauches. The Times Literary Supplement”. November 2, 1967, vol 66.

5) „Pushkin” A. Biography by D. Magarshack. L. 1967 by E. J. Simmons. „The New York Times Book Review”. February 16, 1969.

вать правдивый и живой портрет всего человека, его изменчивой, бурной, трагической жизни и должна освещать наше понимание его мыслей и замечательных произведений. В этом плане настоящая работа оставляет желать лучшего». Симмонс отмечает серьезные пробелы в изображении фона событий, в сложном отношении Пушкина к революционному движению, в освещении его очной ставки с Николаем I, его репутации у современников, его дружбы с Нащокиным и Соболевским, которая проливает свет на его характер и определенными, важными деталями связана с последней дуэлью Пушкина.

Заключая, Симмонс указывает, что, возможно, м-ру Магаршаку не следовало пенять за отсутствие того, чего он не хотел написать: «окончательной» биографии Пушкина. Подобно другим, написанным биографиям знаменитых русских писателей — Достоевского, Тургенева, Гоголя и Чехова — эта биография Пушкина, очевидно, должна была стать кратким, популярным изложением его жизни. Но она, несмотря на увлекательную манеру изложения, ничем не обогатила представление американского читателя о Пушкине.

Пространную рецензию на книгу Д. Магаршака помещает «Тайм»⁶. Обыгрывая известное утверждение Роберта Фроста о том, что «поэзия это то, что потеряно в переводе»⁷), автор статьи отмечает, что в случае с А. Пушкиным не только его поэзия, но вся его сущность кажется потерянной в переводе. Пространная рецензия на книгу Д. Магаршака по сути дела мало что говорит о самой книге: хороша она или плоха, в чем ее достоинства и в чем ее недостатки. Создается впечатление, что сама книга стала для рецензента (имя его опущено) всего лишь поводом для довольно поверхностных суждений о русском поэте.

Говоря о биографии Пушкина, написанной Д. Магаршаком, справедливости ради, нельзя не отметить, что при всей уязвимости его книги, это была первая попытка создания биографии Пушкина на английском языке. Не претендуя на научность, Магаршак создает в своей книге живой облик русского поэта. С увлечением и интересом рассказывает он о личной жизни Пушкина, его друзьях и недругах. Присчеты, допущенные автором, — живое свидетельство тех трудностей, которые возникают перед писателем, взявшимся за эту нелепкую задачу. Резкие же порой суждения рецензентов — показатель растущей требовательности американских ученых к исследованиям, связанным с жизнью и творчеством Пушкина.

Не меньшее внимание вызвала в американской прессе и упо-

⁶) The Cloak of Genius „Time” N. Y. 1969. February 21, vol. 93, N 8.

⁷) Poetry is what is lost in traslation — Robert Frost.

мянуая выше книги Уолтера Виккери «Пушкин. Смерть поэта»⁸⁾. Уроженец Лондона, Виккери получил образование в Оксфордском и Гарвардском университетах. Бывший член Русского и Восточно-европейского института при Индианском университете, он к моменту выхода книги возглавлял отдел славянских и восточных языков в Колорадском университете. Ведя дополнительные разыскания о Пушкине, Виккери провел несколько месяцев в Ленинграде в качестве гостя АН СССР.

Тема книги Виккери не могла не привлечь к себе внимания читателей. Трагическая судьба поэта, погибшего в расцвете сил, обстоятельства дуэли, сложные отношения поэта с царским двором не раз становились предметом исследования пушкиноведов, рождали самые различные предположения и домыслы, порой весьма далекие от истины. Тем знаменательнее задача, поставленная в книге Виккери: бережно оценить имеющиеся в его распоряжении факты, подвергнуть критическому осмыслению те или иные распространённые теории относительно смерти Пушкина и сделать соответствующие выводы.

Книге Виккери нельзя отказать в занимательности. Умело комбинируя известные факты, автор, привлекая многочисленные свидетельства, с большим искусством воссоздает драматическую атмосферу последних лет жизни поэта. Дуэль, оборвавшая жизнь Пушкина, становится кульминационным моментом в той паутине махинаций, которая медленно, но верно плелась вокруг поэта, толкая его к гибели.

Однако, наряду с правильными и интересными суждениями о Пушкине, в книге имеются и суждения явно спорные. Трудно согласиться с выводами, к которым пришел автор книги и которые вытекают из всей концепции ученого, положенной в основу создаваемой им биографии. Профессор Виккери пытается доказать, что Пушкин не был жертвой определенного придворного заговора, что задолго до дуэли он уже был конченным человеком и несостоятельным художником. Именно эти выводы автора книги и вызвали наиболее острый отклик в тех рецензиях, которые появились в американской печати.

Так, Сэм Драйвер, выступая в журнале «Slavic Review»⁹⁾, высоко оценил книгу Виккери. Он отметил, что она написана на сложную и часто обсуждаемую тему, которая вызовет эмоциональный отклик среди пушкинистов и всех тех, «кто дорос до любви к пушкинской поэзии». Наряду с этим, автор рецензии указывает, что хотя Виккери демонстрирует отсутствие реальных свидетельств существования сознательного и целенаправленного заговора против жизни поэта и, возможно, прав в этом, но все же двор

⁸⁾ W. N. Vickery «Pushkin. Death of a Poet». Indiana University Press. 1968.

⁹⁾ W. N. Vickery «Pushkin: Death of a Poet». Indiana University Press. 1968 by Sam Driver «Slavic Review» vol XXVIII, N 4, December 1968.

и общество должны быть в конце концов ответственны за цепь событий, которые привели к смерти Пушкина. «Не легко,—говорит Драйвер,—будет для многих читателей отказаться от образа Пушкина как невинной жертвы злобного заговора и еще более трудно будет увидеть его человеком со всеми человеческими индивидуальными слабостями, которые не в малой степени способствовали его собственной гибели».

Утверждение Виккери о том, что Пушкин стал не жертвой определенных интриг, а жертвой своих человеческих слабостей, заставило его дать в ином свете и главных «героев» разыгравшейся драмы: Дантеса и Геккерена. Касаясь этого момента в своей рецензии, Драйвер пишет: «Наиболее трудным из всего, возможно, будет принять Дантеса и Геккерена иными, а не только злыми чудовищами».

Эти же вопросы становятся в центре внимания и другого рецензента (книжки Виккери, Джона Мерсеро¹⁰). Положительно оценивая исследование Виккери, Мерсеро отметил, что оно имеет двойную цель: дискредитировать идею, что Пушкин был жертвой космополитической клики, группирующейся вокруг двора, и развенчать сентиментальную концепцию о том, что смерть поэта произошла в расцвете его творческих сил. «Исследование Виккери,— говорит рецензент,—разделять ли его суждения или нет,—является полезным и интересным. Оно дает на английском языке ясный отчет об обстоятельствах, связанных с дуэлью, захватывающе об этом рассказывая... Но вызывает удивление, что Виккери, в своем стремлении найти и представить объективные суждения, оправдывает Дантеса в большей мере, чем того заслуживают факты». Мерсеро отмечает провокационное поведение француза. Он говорит, «что хотя и нет, как указывает Виккери, свидетельства о том, что был организован заговор против поэта, тем не менее, Дантес поддерживался некоторыми членами светского общества в своих попытках соблазнить жену Пушкина».

Рецензент не согласен с утверждением Виккери о том, что уже до того, как Дантес совершил свой фатальный выстрел, «Пушкин был конченным человеком и несостоятельным художником», что его смерть началась значительно раньше—возможно, в 1831 году, в год его женитьбы, возможно в 1826, в год его возвращения из ссылки. Ссылаясь на изумительную продуктивность осени 1833 года в Болдине, на созданные Пушкиным произведения: «Пиковая дама», «Капитанская дочка», основание «Современника» в 1836 году и многое другое, Мерсеро восклицает: «Разве ко времени своей смерти «Пушкин не продолжал оставаться лучшим поэтом России, и, возможно, наиболее талантливым прозаиком?»

¹⁰ W. N. Vickery Pushkin: Death of a Poet. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1968 by D. Mersereau «The Slavic and East European journal Winter 1968, vol XII, N 4.

Свои изыскания о жизни и творчестве русского поэта Уолтер Викиери обобщил в книге «Александр Пушкин»¹¹⁾. В предисловии к книге он пишет: «Главным препятствием на пути к славе Пушкина за границей является языковой барьер». По словам Викиери, русский язык по сравнению с другими европейскими языками мало изучался за пределами России. И хотя языковой барьер не мешал расти славе Толстого, Достоевского, Тургенева или Гоголя, Пушкин-поэт оказался в менее благоприятном положении, потому что неизбежные потери при переводе русской прозы еще более усугублялись при переводе поэзии.

Касаясь замысла своей книги, Викиери указал, что целью ее является дать основные факты жизни поэта, раскрыть для нерусских читателей поэтический мир Пушкина, переоценить многое из того, что было написано о нем и считалось само собой разумеющимся. Автор отдает должное русским и советским ученым за их огромные достижения в собирании документальных материалов о жизни и творчестве Пушкина. При этом он не скрывает, что не всегда согласен с их точкой зрения.

Как и предшествующая книга Викиери, эта книга тоже привлекла к себе широкое внимание. Рецензию Ричарда Грегга на книгу У. Викиери печатает журнал «Slavic Review» за 1971 год¹²⁾. Отдав должное эрудиции У. Викиери, его знанию творчества А. Пушкина и критической литературы о нем, рецензент делает ряд критических замечаний в адрес автора, считая, что У. Викиери напрасно посвятил большую часть книги изложению сюжетов произведений Пушкина и переводу его стихов. Прозаически звучащая в переводах Викиери поэзия, замечает рецензент, не дает представления об оригинале и не становится стимулом для изучения русского языка. Грегг видит недостаток книги и в том, что всего семь страниц посвящено пушкинской прозе.

В 1970 году была издана книга Анри Труайя «Пушкин», сокращенное издание которой было напечатано в Америке в 1950 году. Рецензию С. К. Обербек на нее поместил журнал «Newsweek»¹³⁾. Автор статьи дает высокую оценку рецензируемой книге. Он указывает на ту огромную роль, которую Пушкин сыграл для становления русской литературы. Он говорит о сложном отношении Пушкина с царским двором и о последствиях для поэта, откуда вытекающих. Однако, создается впечатление, что рецензент использует разговор о книге А. Труайя как повод для необоснованных нападок на советскую действительность, что не делает чести автору.

Мы не случайно так пространно остановились на откликах,

11) «Alexander Pushkin» by W. N. Vickery. University of North Carolina. N. Y. 1970

12) Alexander Pushkin by W. N. Vickery N. Y. 1970 «Slavic Review», March 1971.

13) The First Russian by S. K. Oberbeck «Newsweek», November 23, 1970.

которые появились в американской печати на книги, знакомящие читателей США с жизнью Пушкина. Дело в том, что сама полемика, возникшая вокруг биографии русского поэта, является свидетельством не только живого интереса, который вызывает жизнь и творчество Пушкина у американской общественности, но и мерилom той степени зрелости, с которой пушкиноведы США пытаются осмыслить каждое новое исследование о Пушкине, появившееся на английском языке.

С этим связан и устойчивый интерес в американской пушкиниане к переводам русского поэта. Успехи, достигнутые переводческим искусством страны в 60-е годы, дают возможность исследователям Пушкина по-новому оценить и первые переводы его произведений на английский язык.

Показательна в этом плане статья А. Д. Кросса «Джордж Борроу и Россия»¹⁴⁾. Отметив, что Джордж Борроу (1803—1881) мало упоминается в русских биографических словарях и справочниках, Кросс указывает, что в советский период единственным, кто изучает связи Борроу с Россией, является академик М. П. Алексеев. В дальнейшем, говоря о переводах Борроу из Пушкина, автор ссылается на наблюдения и суждения советского ученого. Факты, приведенные в статье Кросса, не будучи новыми для нашего читателя, помогают американским любителям поэзии Пушкина познакомиться со своеобразным переложением на английский язык произведений русского поэта одним из первых его читателей.

В статье рассказывается о причинах, побудивших Борроу предпринять путешествие в Петербург, о том впечатлении, которое на него произвела духовная жизнь русской столицы, о стремлении Борроу овладеть русским языком. «Я могу теперь бегло говорить по-русски и писать довольно сносно, — писал он в одном из своих писем, — но это один из самых трудных языков, который я когда-либо изучал, а произношение почти невозможное для овладения иностранцем».

Приводя отчет Борроу, представленный библейскому обществу после его возвращения в Англию, Кросс указывает на стремление англичанина проникнуть в суть русского характера. Интересно в этом плане пророчество Борроу о том, что «России суждено осуществить революцию в политической жизни и, возможно, в литературе».

Говоря о переводах Борроу из Пушкина, автор указывает, что его прежде всего привлекали произведения русского поэта, отмеченные национальным колоритом. Кросс останавливается на таких переводах Борроу как «Талисман» и «Черная шаль», он указывает как на достоинства этих переводов, так и на их недо-

¹⁴⁾ D. Borrow and Russia by A. G. Cross «The Modern Language Review» vol. 64, N. 2, April 1969, Birmingham.

сталки. В статье дается сравнение различных вариантов перевода стихотворения Пушкина «Черная шаль».

Кросс отмечает, что хотя Борроу никогда не встречался с Пушкиным, уважение его к русскому поэту было искренним и постоянным. Узнав о смерти Пушкина, он писал в одном из своих писем, что это была потеря не только для России, но и для всего мира.

Особое внимание в американской пушкиниане уделяется современным переводам произведений русского поэта.

В 1966 году появился выполненный Гиллоном Эткиным сборник переводов повестей Пушкина. В нем представлены «Арап Петра Великого», «Повести Белкина», «История села Горюхина», «Рославлев», «Дубровский», «Пиковая дама», «Кирджали», «Египетские ночи» и «Капитанская дочка». Сборнику предпослано краткое предисловие и довольно пространное примечание. С обстоятельной рецензией на это издание выступил Кларенс Браун¹⁵⁾.

Отметив высокий уровень сделанного Г. Эткиным перевода, К. Браун скрупулезно собрал все имеющиеся в нем неточности, он указал, что переводчик почти не пытается передать русское просторечие английским эквивалентом. Достается переводчику и за огрехи, допущенные в переводе русских имен.

В 1970 году журнал «Русское обозрение»¹⁶⁾ поместил перевод поэмы Пушкина «Домик в Коломне». Сделанный талантливым переводчиком Пушкина У. Арндтом, этот перевод ввел в обиход американского читателя еще одно произведение русского поэта. Перевод снабжен предисловием, в котором излагается история создания произведения, появления его в печати и оценки поэмы как современниками Пушкина, так и последующими критиками, представляющими различные школы и направления.

Перевод «Домика в Коломне» — свидетельство дальнейшего роста переводческого мастерства У. Арндта. Переводчик хорошо уловил специфичность сугубо русского сюжета. Он не только сумел донести до читателя особенности быта описываемой Пушкиным среды, но нашел выражения, наиболее точно передающие смысл пушкинских образов, сохранив не только содержание, но и своеобразие формы произведения, его метрику и мелодичное звучание стиха. Вот как передано У. Арндтом обращение Пушкина к музе — передано в полной бытовых деталей разговорной манере:

Sit down, my tomboy Muse, but quietly!
No fidgeting, hands folded, feet tucked under!

15) The Complete Prose Tales of A. S. Pushkin. Tr. by Gillon R. Aitken N. Y.: W. W. Norton (c. 1966) XIV. 495.

16) The Little House in Kolomna by Al. Pushkin. Tr. by W. Arndt „The Russian Review” July 1970.

There lived a poor old widow (as you see,
We're off), eight years ago, I shouldn't wonder
With just one girl. Her cottage used to be
By the Pokrov, a humble hut, down yonder
Just past the sentry box I see it still
The mansard, the three windows, porch and still.

Отступления переводчика от подлинника очень незначительны. Первая строчка Пушкина «Параша (так звалась красotka наша)» в переводе Арндта буквально читается так: «Наша маленькая красавица — звалась Параша». По смыслу это одно и то же.

Передавая строку Пушкина: «Всем домом правила одна Параша, поручено ей было счета вести», Арндт вводит новые слова, смысл которых можно передать так: «Всю работу она делала сама, была и писцом и швейцаром». Эти отступления от «буквы» пушкинского стиха отнюдь не нарушают духа пушкинской поэзии, делая произведение более близким американскому читателю. Стих у У. Арндта льется легко и непринужденно, а стремление переводчика сохранить в английской транскрипции русские слова «каша», «Фекла» помогают лучше почувствовать особенности уклада жизни «Домика в Коломне».

Покоряя своей эстетической достоверностью, перевод Арндта углубляет идейно-эмоциональное воздействие поэзии Пушкина на читателей стран английского языка, расширяет их представление о поэтических ценностях русской культуры.

Этому служит и книга избранных критических сочинений Пушкина, появившаяся в переводе Карла Р. Проффера¹⁷⁾. Профессор славянских языков и литературы Индианского университета, К. Проффер является переводчиком произведений русских писателей и автором многих работ о русской литературе. В предисловии, предпосланном книге, Проффер отмечает, что она предназначена в равной мере как для широкого читателя, так и для изучающих русскую литературу, чей русский язык не достиг еще такого совершенства, чтобы читать критические работы в оригинале.

Статьи и рецензии Пушкина, посвященные самым различным проблемам искусства и эстетики, познакомили американского читателя с мало известным ему аспектом творчества русского поэта: Пушкининым-журналистом. Вступительная статья К. Проффера обстоятельно знакомит читателя с эволюцией пушкинской мысли, тонкостью и взыскательностью его критических оценок. Пушкинин предстает полемистом и критиком, автором метких суж-

17) The Critical Prose of Al. Pushkin with critical Essays by four Russian Romantic Poets Ed. and trans. by Carl R. Proffer Bloomington 1969.

дений и острых выступлений по самым злободневным проблемам литературной жизни¹⁸⁾.

Рецензию Ричарда Грегга на эту книгу мы встречаем в журнале «Slavic Review»¹⁹⁾. Положительно оценивая книгу переводов критических статей К. Проффера, Грегг отмечает, что она дает представление о величайшем писателе своего времени, каким был Пушкин. Рецензент указывает, что ни один человек, серьезно интересующийся театром Пушкина, не сможет пройти, например, мимо его суждений о поэзии Шекспира, пьесах Мольера, так же как никто из изучающих его прозу не сможет пройти мимо его соображений на этот счет. Точно так же размышления Пушкина о Радищеве, Байроне и современной ему французской литературе проливают свет на его собственные отношения к этим писателям.

В журнале «The Colorado Quarterly» за 1971 год опубликована поэма А. Пушкина «Медный всадник» в переводе известного в США переводчика Юджина Кэйдена²⁰⁾. Бывший питомец Колорадского университета, Ю. Кэйден родился и учился в средних школах России. В 1903 году приехал в Соединенные Штаты, где получил образование в Колорадском университете. Продолжая образование в Гарвардском, Принстонском и Колумбийском университетах, он получил ученую степень в области сравнительного литературоведения и экономики. Отдавая много времени переводческому искусству, знакомя американского читателя с лучшими образцами русской и советской поэзии, Ю. Кэйден особенно интенсивно работает в этой области с 1955 года «с целью создания словесного моста понимания между двумя культурами»²¹⁾. Переводы стихотворений Пастернака, «Евгения Онегина» Пушкина и его «Маленьких трагедий», «Демона» Лермонтова и других произведений, сделанные Ю. Кэйденом, хорошо известны в Соединенных Штатах. Эрнест Симмонс, профессор русской литературы Колумбийского университета, писал о вышеприведенных переводах Кэйдена: «М-р Кэйден посвятил большую часть своей жизни переводам нескольких тысяч страниц лучших русских стихов. Как переводчик, он... может, я думаю, занять место среди самых лучших переводчиков русского стиха на английский язык. Он сочетает в себе два самых необходимых

18) См. рецензию Ал. Осповат. Издание Пушкина в США, «Вопросы литературы» 1971, № 7.

19) The Critical Prose of Al. Pushkin with Critical Essays by four Russian Romantic Poets. Ed. and Tr. by Carl R. Proffer 1970 „Slavic Review”. March 1971.

20) Alexander Pushkin „The Bronze Horseman” Tr. by E. M. Kayden” The Colorado Quarterly, v. XIX, N 3, Winter 1971.

21) Translations of the poetry of modern „The Colorado Quarterly”, v. XIX, N 3, Winter 1971, p. 305.

качества — безупречное владение обоими языками и собственный поэтический талант»²²⁾).

Перевод «Медного всадника» — удача Ю. Кэйдена. Об этом свидетельствует уже вступительная часть поэмы, в которой умело воспроизводится торжественное звучание пушкинского ямба:

A hundred years went by. Then forth
From marshy bogs and polar night
Arose in grandeur and in might
The fairest city of the North.

I love thee, Peter's bold creation!
I love the air austere, the lone
Great squares, and Neva's fascination
Between her banks of granite stone;
Thy lacel like iron gates; thy shining,
Yet, meditative evening gloom,
And thy traslucent night enshrining
Me when, lampless, in my quiet room
I read or write.

Кэйден не стремится следовать подлиннику во всех деталях. Творчески осмысляя пушкинский текст, он сохраняет размер оригинала, передает величественное звучание пушкинского слова.

O' er gloomy Petrograd there rolled
The drear November mists and cold,
Then loud against its granite wall
The Neva splashed disquieted
And tossed about at evenfall
Like a sick man restless in his bed.

Удачны в переводе Ю. Кэйдена части поэмы, знакомящие нас с Евгением. Размышления бедного чиновника, чувства внутреннего смятения и тревоги хорошо переданы разговорной манерой стиха, полной бытовых интонаций:

«Get married? I? Why not? I may
Do worse. Why make her wait so long?
The risk? But what of that? I'm strong
Enough to labor night and day.

Нельзя не согласиться с высокой оценкой, данной этому переводу ректором Уэдхемского колледжа Оксфордского университета М. Бауэра: «...перевод действительно уловил необычную силу оригинала и все же остался удивительно близким к тексту. Это

²²⁾ Там же.

изумительная поэма, в других вариантах (перевода А. Г.), мне всегда казалось, отсутствовала жизнь, чего нет в этом... настоящая и великолепная услуга потомству»²³).

Перу Ю. Кэйдена принадлежит и перевод девятнадцати стихотворений А. С. Пушкина («Свободы сеятель пустынный», «Ненастный день потух», «К А. П. Керн», «Вакхическая песня», «Зимний вечер», «Под небом голубым страны своей родной», «Арион», «Пророк», «Поэт», «Дар напрасный, дар случайный», «Зимнее утро», «Я вас любил», «Когда для смертного умолкнет шумный день», «Обвал», «Поэту», «Для берегов отчизны дальней», «Эхо», «Не дай мне бог сойти с ума», «Брожу ли я вдоль улиц шумных»), изданных колорадским журналом в 1971 году²⁴). Уже сам перечень названий свидетельствует о том, что Ю. Кэйденом выбран для перевода далеко не самые легкие стихи Пушкина. Все переводы характеризует высокая поэтическая культура, умение передать свое видение поэтического мира Пушкина.

Так, перевод стихотворения «Свободы сеятель пустынный», в своей первой части, точно следует оригиналу, сохраняя присущую ему мелодику стиха.

A lonely sower in freedom's name,
I walked before the morning star.
And pure of heart, with faithful hand
The living seed I scattered far...

Вторая часть переведена с некоторыми отступлениями. Ее первая строчка «Паситесь, мирные народы!» дана в переводе Ю. Кэйдена следующим образом: «Then graze in peace, complacent nations!» Добавив к слову «народы» прилагательное «самодовольные» (complacent), переводчик придал слову «народы» тот оттенок презрения и пренебрежения, который вобрал в себя чувства поэта, выраженные в следующей строке: «Вас не разбудит чести клич», что дало Ю. Кэйденоу возможность вообще опустить эту строчку в английском переводе. Это не нарушило общего смысла стихотворения, хотя вторая часть и стала на одну строчку короче оригинала:

Then graze in peace, complacent nations!
Your fate is to be shorn, or slain.
Not freedom, no! Your partnership,
From sire to sire, through generations,
The yoke, the goad, the driver's whip.

²³) Там же, p. 306.

²⁴) Nineteen Poems by Alexander Pushkin Tr. by E. M. Kayden «The Colorado Quarterly» v. XIX, N. 4, Spring, 1971.

С этим же стремлением переводчика схватить суть стихотворения, передать его настроение, не цепляясь за частности, встречаемся мы и в переведенном Ю. Кэйденем стихотворении «Ненастный день потух». Не греша буквализмом, Кэйден в то же время умеет сохранить высокую простоту подлинника. Не злоупотребляя эпитетами и метафорами, Кэйден умеет схватить «дух» оригинала, в чем и таится залог его успеха. В этом легко убедиться на примере первой строфы стихотворения:

The gloomy day is waning; mists of night
Enshroud the world in gloom. The wind is wailing
Among the firs; the phantom moon is sailing
Above the stormy clouds in flight

Мелодичностью и выразительностью стиха покоряет перевод пушкинского стихотворения «К А. П. Керн»:

Forlorn, in loneliness and sadness,
I walked in grief, with care apart;
I dreamed your tender voice of glandness;
I held your beauty in my heart.

Не останавливаясь на каждом отдельном из приведенных стихотворений, следует отметить, что новые переводы Ю. Кэйдена — наглядное свидетельство растущей зрелости переводческого искусства страны. Служа высоким целям сближения двух культур, оно способствует росту взаимопонимания и дружбы между народами.

Американская пушкиниана конца 60-х годов и начала 70-х пополняется рядом исследований о творчестве русского поэта. Интересной в этом плане является статья Поля Дебрекзени, посвященная ранним критикам Пушкина.²⁵⁾ Статья привлекает внимание широтой использованного автором материала. Отметив, что «отношения между Пушкиным и его критиками являются предметом особого интереса и дискуссии со времен жизни поэта» и что еще Белинский сделал это центральным моментом вступления к серии своих статей о Пушкине, автор указывает наиболее важные на его взгляд работы, посвященные этому вопросу. Дебрекзени отмечает, что «позднейшее исчерпывающее изучение предмета может быть найдено в книге Н. И. Мордовченко «Русская критика первой четверти XIX века».

Исследователь отмечает богатство фактической информации, содержащейся в опубликованных, посвященной этой теме ма-

²⁵⁾ The Reception of Rushkin's Poetic Works in the 1820 os: A study of the Critic's Role by Paul Debreczeny „Slavic Review”, September 1969.

териалах, но считает, что интерпретируется этот материал недостаточно. Интерпретация работ критиков 20-х годов XIX века и становится задачей автора статьи.

Указав, что «автор, критик и публика образуют нечто вроде треугольника и могут занимать различные позиции по отношению друг к другу», Дебрекзени пытается проследить взаимодействие этих трех факторов. Автор знакомит читателя с критическими взглядами Шишкова, Державина, Карамзина, говорит о борьбе литературных направлений, касается русскоязычной периодики, «Вестника Европы» и «Сына Отечества», и той роли, которую она играла в борьбе классицистов и сентименталистов. Далее дается изложение взглядов А. Глаголева, М. Дмитриева, Плетнева и Погодина на произведение Пушкина, с одной стороны, и П. Вяземского — с другой.

Остановившись на моментах, отличающих русскую литературу и, в частности, русскую критику от европейской, Дебрекзени касается роли «Московского вестника» в пропаганде немецкой идеалистической философии и отношений Пушкина с этим печатным органом. Говоря о статье Киреевского «О характере пушкинской поэзии», помещенной в «Московском вестнике», Дебрекзени указывает, что «социальный акцент статьи Киреевского безошибочно нацеливал на новую функцию литературной критики, которая дала о себе знать в последующие десятилетия. «В дальнейшем под влиянием цензуры, — пишет Дебрекзени, — которая сделала открытые социальные комментарии невозможными, литература была принуждена нести опромный груз социальной и политической мысли. При правлении царя, который готов был разразиться слезами благодарности над заранее подготовленной «победой» его войск в военных упражнениях, владение хорошим вкусом становится единственным актом политического протеста».

Работа Дебрекзени хотя и строится на фактах, известных советской науке, полезна тем, что расширяет представление американского читателя о литературной жизни России 20-х годов XIX века.

Частной проблеме, проблеме связи «Пиковой дамы» Пушкина с масонской легендой, посвящена статья Гарри Б. Вебера, опубликованная в «Славянском и Восточно-европейском журнале»²⁶). Автор считает, что «Пиковая дама» Пушкина интересна как пример нового подхода к масонской легенде об убийстве Хайрам-Абифа, главного архитектора храма Соломона. Вебер пытается доказать, что Пушкин использует эту масонскую легенду как основу замысла произведения и что вся сцена между

²⁶) Píkovaja dama: A Case for Freemasonry in Russian Literature by H. B. Weber, University of Iowa «The Slavonic and East European Journal». Winter 1968, v. XII, N 4.

Германом и старой графиней есть пародия на масонский ритуал вступления в ложу. «Подобно убийцам Хайрама, — пишет Вебер, — Герман, почувствовав приближение смерти графини, полон намерения обрести ее секрет. Его мотивировка, открывшаяся нам в его более или менее безумных размышлениях уехать за границу и использовать свои познания в парижских игорных домах, совпадает с желанием убийц Хайрама использовать секрет хозяина-масона в чужих странах».

Вебер подкрепляет это свое положение сопоставлением отдельных деталей интерьера спальни графини, ее позы, ее внешнего облика и жестов с аналогичными явлениями, имеющими место в масонской приемной. Клятвы Германа графине сопоставляются с клятвами кандидата в масоны перед Великим Магистром, а сама профессия Германа считается естественной с точки зрения масонского символа.

Наблюдения Вебера любопытны, хотя далеко не бесспорны. Следует к тому же отметить, что в своем стремлении восстановить масонские мотивы, якобы лежащие в основе «Пиковой дамы», автор статьи «потерял» основную, главную проблему, во имя которой было создано произведение Пушкина, превратившее ее в гениальное отражение темы «ужасного века» с его страшной властью денег, уродующей человеческую личность.

Стилевому анализу пушкинского стихотворения «Я помню чудное мгновенье» посвящена статья известного переводчика и пушкиноведа Томаса Шоу²⁷). Шоу указывает, что исследователи этого произведения Пушкина до настоящего времени подчеркивают биографическую сторону стихотворения или концентрируют внимание на одном из его образов («гений чистой красоты») и его происхождении. Только недавно, отмечает ученый, стали рассматриваться другие темы стихотворения, но и они, главным образом, берутся в биографическом плане. Свою мысль Шоу подтверждает ссылками на работы Н. Степанова «Лирика Пушкина», А. Слонимского «Мастерство Пушкина», В. Модзалевского «А. П. Керн». Однако, говорит Шоу, начиная с 1954 года, интерес советских ученых начинает привлекать не столько личность А. П. Керн, сколько то отношение, которое стихотворение и его темы имели к «духовному кризису» Пушкина, переживаемому им в ранние 1820-е годы.

Указав, что нет работ, которые бы детально исследовали поэтику этого стихотворения и, не принимая интерпретацию этого стихотворения, данную советскими учеными и критиками (за исключением, как говорится в сноске, Слонимского и Семенко), Т. Шоу отмечает, что настоящая работа представляет собой попытку заполнить этот пробел.

²⁷) Theme and Imagery in Pushkin's «Ya pomnju cudnoe mgnoven'e» by T. Shaw «The Slavic and East European Journal», Summer, 1970, v. XIV, N 2.

Анализ, предложенный американским ученым, представляет собой один из возможных вариантов интерпретации пушкинского стихотворения и интересен своими частными наблюдениями.

Пристальное внимание американских ученых привлекают к себе работы о Пушкине, выходящие в нашей стране. Об этом свидетельствует оперативное рецензирование, которому они подвергаются в Соединенных Штатах.

Так, вышедший у нас сборник «Поэтическая фразеология Пушкина» был с интересом встречен в Америке. Рецензию на нее поместил журнал «Books Abroad»²⁸). Автор рецензии Томас Икман отмечает ценность исследований, сделанных авторами книги.

Журнал «The Slavic and East European Journal» поместил в 1970 году критический обзор У. Виккери, посвященный советским работам об обстоятельствах дуэли и смерти Пушкина, появившихся в нашей печати в 60-е годы²⁹).

Виккери отмечает, что по сей день предпринимаются попытки найти новые факты или переосмыслить старые, касающиеся событий, связанных с фатальной дуэлью поэта. Указав на большую активность в этой области советских исследователей, он подверг их работы обстоятельному рецензированию, познакомил с полемикой, возникшей вокруг наиболее спорных вопросов, и изложил свои соображения на этот счет.

В поле зрения рецензента попали работы М. Яшина «Хроника преддуэльных дней», «Пушкин и Гончаров: по неизвестным эпистолярным материалам», «Дача на Каменном острове», «К портрету духовного лица», «История гибели Пушкина»; книга Н. Равевского «Если заговорят портреты»; Л. Левкович «Новые материалы для биографии Пушкина, опубликованные в 1963—1966 годах»; И. Андроникова «Я хочу рассказать вам»; Э. Герштейн «Вокруг гибели Пушкина» и др.

Подробно остановившись на этих работах, Виккери в заключение пишет: «Современные ученые открыли до сих пор неизвестные и интересные факты, касающиеся дела Пушкина. Оно успешно исследовано, аргументированно даны новые факты, определена последовательность событий, в частности, точная дата пушкинского ноябрьского вызова на дуэль. Но, тем не менее, эти исследования не дали нового освещения событий, не вызвали необходимости основательно пересмотреть наши оценки событий, приведших к дуэли. Ряд важных вопросов все еще ждет основательного разрешения. Можно надеяться, что будущие разыскания дадут ответ на некоторые или на все вопросы».

²⁸) Poeticeskaja frazeologija Puskina Moskva Nauka 1969. Thomas Eekman «Books Abroad» v. 44, N 3, Summer, 1870.

²⁹) Recent Soviet Research on the Events Leading to Puskin's Death by W. N. Vickery «The Slavic and East European Journal», Winter 1970, XVI № 4.

ПУШКИН И ШОДЕРЛО ДЕ ЛАКЛО

(На пути к «Роману в письмах»)

Проблема «Пушкин и Шодерло де Лакло» почти не привлекала внимание исследователей¹⁾. Между тем, ее постановка вполне закономерна. У Пушкина есть два прямых упоминания «Опасных связей» и одно высказывание, в котором, по всей вероятности, тоже имеется в виду роман Шодерло де Лакло. Это, конечно, не так уж много, но нужно учитывать некоторые особенности рецепции романа в России, позволяющие утверждать, что два или три упоминания Пушкина об «Опасных связях», — это не так уж мало.

Исследователь, обратившийся к этой проблеме, сталкивается с неожиданным явлением: роман Лакло, пользовавшийся во Франции шумным успехом и выдержавший с 1782 по 1823 г. около десяти авторизованных и несколько десятков «пиратских» изданий, в России окружен завесой молчания. После появления в 1804 г. русского перевода романа под названием «Вредные знакомства или письма, собранные одним обществом для предостережения других» (без указания имен автора романа и переводчика) нет никаких свидетельств о жизни этой книги в России. В то время как европейская проза и, в частности, чувствительный европейский эпистолярный роман вызывает восторженные отзы-

¹⁾ В работах о Пушкине Шодерло де Лакло и его роман упоминаются редко и, как правило, в длинном ряду перечислений. Например, Б. В. Томашевский в книге «Пушкин и Франция» упоминает «Опасные связи» один раз при перечислении «фривольных» романов XVIII века, а Н. Л. Степанов в фундаментальной монографии «Проза Пушкина» называет Шодерло де Лакло в ряду европейских писателей, оказавших воздействие на прозу Пушкина. (См. Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 147; Н. Л. Степанов. Проза Пушкина. АН СССР, М., 1962, стр. 35. В дальнейшем ссылки даются на это издание).

Более конкретно, хотя и мельком, упоминает два раза об «Опасных связях» Н. К. Губер. Его книга «Дон-Жуанский список Пушкина» не относится к лучшим достижениям пушкиноведения. Пушкин интересует Губера в специфическом аспекте, в основном, как Дон-Жуан, а пушкинская биография как объект пикантных разысканий, отвечающих вкусу определенного рода читателей.

вы и подражания, об «Опасных связях» почти нет откликов²). А. Левинсон, автор первой фундаментальной статьи в России о Шодерло де Лакло, глубоко изучавший вопрос рецепции романа во Франции, с изумлением констатирует, что в России, кроме двух упоминаний Пушкиным «Опасных связей», ему ничего не удалось обнаружить³). *Nabent sua fata libelli*⁴). Об «Опасных связях» все знают, все читали, но никто не упоминает. Во Франции «Опасные связи» в 1823 г. «за оскорбление нравственности» приговором уголовного суда были осуждены на уничтожение, а в 1825 г. изъяты из обращения. В России ханжеский заговор молчания заменил французский уголовный суд.

По-видимому, своей судьбой роман Лакло был обязан репутации «безнравственного» романа, которая следует за ним с момента его появления во Франции. «Желая нарисовать своих героев людьми необычными, он не устоял от искушения их приукрасить, отчего нарисованная им картина может служить не столько наставлением, сколько опаснейшим соблазном», — писал Гримм в одной из первых рецензий на роман⁵). Другой причиной молчания, возможно, было то, что книга Лакло с ее углубленным изображением характеров, своеобразием творческого метода не укладывалась в рамки привычной классификации. Ее нельзя было отнести к разряду «эротических» романов, не умещалась она и в схему представлений об эпистолярном нравоучительном романе типа Ричардсона и Руссо⁶).

В свете вышесказанного удельный вес немногочисленных упоминаний Пушкина о книге Лакло возрастает, особенно, если учитывать, что о ней говорится как о произведении широко известном, а об ее героях, как о лицах, ставших в какой-то мере нарицательными.

Кроме того, проблема «Пушкин и Шодерло де Лакло» не сводится к анализу прямых упоминаний. В творчестве Пушкина можно обнаружить некоторые особенности поэтики, перекликающиеся с манерой Шодерло де Лакло. Речь здесь идет, как правило, не о прямых воздействиях и реминисценциях, а о близости

2) О популярности в России европейского эпистолярного романа см: В. В. Сиповский. Очерки из истории русского романа. СПб, 1910, т. I, вып. 2, стр. 375.

3) А. Левинсон. «Опасные связи» и их автор, «Русская мысль», 1914, кн. 2, стр. 111.

4) Лат. Книги имеют свою судьбу.

5) *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Revue sur les textes originaux*, t. 13, Paris, 1880, p. 109.

6) Французский XVIII век создал несколько произведений, которые опередили свое время, вышли за рамки привычных представлений эпохи и были мало понятны и оценены не только в XVIII веке, но и в I половине XIX века. Это «Манон Леско» Прево, «Племянник Рамо» Дидро и «Рассуждение о причинах неравенства» Руссо. В России I половины XIX века на них почти нет откликов. К ним относятся и «Опасные связи».

отдельных нюансов творческой манеры, часто трудно «осязаемых» и не легко фиксируемых.

Когда идет речь о писателях такого масштаба, как Пушкин, рассуждения о всякого рода влияниях и воздействиях приобретают, большей частью, весьма условный характер. Здесь следует говорить не столько о влиянии, сколько о творческой переработке всей совокупности впечатлений окружающего мира. К числу таких впечатлений относится и усвоение предшествующей и современной литературной традиции. Чем крупнее писатель, чем шире его кругозор, тем большее число литературных фактов входит в эту усвоенную, иногда в чем-то принятую, иногда резко отвергнутую традицию. Анализ наследия Пушкина позволяет утверждать, что роль «Опасных связей» относится к числу таких литературных фактов.

«Опасные связи» (1782) — глубоко новаторское произведение⁷⁾. Являясь завершением традиции любовно-сентиментального эпистолярного романа XVIII в. (Ричардсон, Руссо), следуя всем канонам жанра, «Опасные связи» предвосхитили многие черты реалистического романа XIX—XX вв. аналитическим психологизмом, сложнейшей, точно выверенной композицией, разнообразием полнокровных характеров, стилистическим многоголосием.

До Лакло полифоничный по своей структуре эпистолярный роман не знал такого разнообразия «точек зрения» в плане оценки, психологии, фразеологии: каждый из семи основных корреспондентов романа — носитель независимого «видения» мира, из их восприятия одного и того же события возникает сложное, емкое, «стереофоническое» представление о происходящем.

Традиционное построение эпистолярного романа осложнено в «Опасных связях» наличием двух планов, «подлинного» и «обманного», переплетающихся в тончайшем, запутанном узоре. Элементы игры, притворства, маскировки пронизывают роман. Ежеминутно перед читателем возникает оппозиция между «есть»

7) «Под веткой оболочки старомодного романа обнаружилась исключительная углубленность анализа, самая потрясающая современность». А. Левинсон. «Опасные связи» и их автор, стр. 86. О Шодерло де Лакло и «Опасных связях» см.: Ch. Baudelaire. Les liaisons dangereuses. Oeuvres posthumes P. MCMVII; J. Giraudoux. Choderlos de Laclos, Littérature. P., p. 68—88; J. De Boisjolin et G. Mossé. Notes sur Choderlos de Laclos et les Liaisons dangereuses. P., 1904; Todorov. Les Liaisons dangereuses. Littérature et signification. Paris, 1957;

А. Левинсон. «Опасные связи» и их автор. «Русская мысль», 1914, кн. 2; Ю. Вилпер. Два шедевра французской прозы XVIII в. В кн.: Шодерло де Лакло. Опасные связи, ГИХЛ, 1967; А. Ф. Эфрос, Шодерло де Лакло и «Опасные связи». В кн.: Шодерло де Лакло. Опасные связи. «Academia», М—Л., 1933; Н. Я. Рыжова. Шодерло де Лакло и судьба его романа «Опасные связи». В кн.: Шодерло де Лакло. Опасные связи. «Наука», М—Л., 1965; Г. Манн. Полное собрание сочинений в 8 томах, т. 8, М. 1956; А. Моруа. Литературные портреты. «Прогресс», М. 1971.

и «кажется», многие персонажи уподоблены фигурам на шахматной доске, передвигаемым невидимым игроком.

На первый взгляд, «Опасные связи», близки предшествующему любовно-чувствительному эпистолярному роману твердой нравственной позицией, морализаторским концом, наказующим порок. Однако голос автора-рассказчика в предисловии к книге обнаруживает элемент некоей игры, «мороченья» читателя, который как бы тоже включен в «игровую стихию» романа. Прямолинейная авторская апологетика нравственной пользы от чтения этого «соблазнительного» романа заключает изрядную долю иронии, «благопристойный» конец оставляет читателя в недоумении, личности героев остаются во многом непроясненными, их судьбы — загадочными.

При всем сходстве Вальмона с другими привлекательными бытовыми «злодеями» романов XVIII в. (Ловелас, Фоблас) — это герой иного плана. Создавая образы виконта де Вальмона и маркизы де Мертей, Лакло не только довел до предела руссоистскую критику «цивилизованного» человека, но и, продолжая психологическую традицию Лафайет и Прево, предвосхитил в чем-то стремление к самоанализу романтических героев (Рене, Адольф, Октав) и мастерство «игры» на сцене жизни таких персонажей, как Сорель, Растиньяк, Бекки Шарп.

Используя возможности самораскрытия, заключенные в жанре письма, Лакло изобразил своих героев тончайшими психологами, способными подвергнуть скрупулезному анализу любой порыв своей и чужой души, предвидеть каждый шаг своих жертв, каждый перелом в развитии их чувств, неосознанные и темные инстинкты души.

Вальмон и Мертей — подлинники теоретики «любовной стратегии», основанной на знании логики развития чувства, диалектики души. Они ищут трудной борьбы, в которой «победу» приносит основанная на продуманном расчете «наука» любви, холодная и циничная. В плане статьи об «Опасных связях», отмечая главное в этих героях, Шарль Бодлер записал: «Любовь к войне и война в любви. Любовь к борьбе. Тактика, правила, методы. Слава победы»⁸).

Вальмон и Мертей — великие мастера перевоплощения, смеяны масок. С каждым корреспондентом они разговаривают «его» языком, в «его» манере. В царстве переписки они — полные хозяева: все «виды оружия», все методы, все приемы им известны. Они пересылают друг другу копии всех важных писем, своих и

⁸) Charles Baudelaire. Les liaisons dangereuses. (Notes analytiques et critiques). Oeuvres posthumes. Paris, MCMVIII, p. 178. В дальнейшем ссылки даются на это издание. Хотя эти два героя и отличаются друг от друга (Вальмон все же способен к живому чувству и подавляет его, в значительной степени, лишь под влиянием Мертей), их имена упоминаются обычно рядом.

чужих, полученных и отправленных, чем достигается полнота и «многоступенчатость» информации.

Герои Лакло играют не только в письмах, но и в жизни. С тем инстинктом театральности, который развила в нем придворная культура, Вальмон разыгрывает робость и отчаяние, застенчивость и дерзость. Вальмон и Мертей становятся самими собой только в письмах друг другу, но и здесь цинично-доверительная откровенность подчас принимает форму одной из масок.

На этих двух героев Лакло возложил до поры до времени функцию автора-рассказчика, их комментарии осведомляют читателя о «подлинном» или «обманном» характере событий, они ведут всю интригу, разыгрывают шахматную партию до того момента, пока Лакло не приводит их к столкновению друг с другом и не перемещивает по своему желанию фигуры на доске.

Наградив Вальмона и Мертей красотой, умом, образованностью, вкусом, психологической проницательностью, искусством подчинять себе людей, Лакло создал тип блестящего «сверхчлодея», отталкивающего и притягательного одновременно. Хотя на них лежит печать нравственного оскудения французского дворянства накануне революции 1789 г., эти образы полны своеобразного обаяния⁹.) Вальмон и Мертей приковали к себе внимание многих поколений читателей, их имена стали нарицательными, синонимами сложного комплекса понятий: холодного, бездушного разврата, утонченной рефлексии, блестящего шестивия среди поверженных сердец, талантливой стратегии в умении побеждать.

Два упоминания Пушкиным «Опасных связей» относятся к 1828—1829 гг. К этому же времени относятся начало работы над «Романом в письмах», отрывок «Гости съезжались на дачу», план романа «L'homme du monde» («Светский человек»). Однако его знакомство с произведением Лакло произошло, без сомнения, в лицейские годы, а следы некоторого воздействия «Опасных связей» заметны уже в первой главе «Евгения Онегина».

При обрисовке Онегина как знатока «науки страсти нежной» в нем подчеркнуто искусство притворства, умение перевоплощаться, артистичность: «как рано мог он лицемерить», «казаться мрачным», «являться гордым», заставить свой взор «блистать послушною слезой». Онегин показан умелым «стратегом», тонким психологом. Ему открыта жизнь души, логика чувства, он умеет побеждать «умом и страстью», «приятной лестью забавлять», «подслушать сердца первый звук», «пугать отчаяньем готовым» и в конце концов «Добиться тайного свиданья... И после ей наедине Давать уроки в тишине!».

⁹) «Он хотел привлечь читателей нежной, кроткой Турвель, а они восхищаются порочной Мертейль». Г. Манн. Полное собрание сочинений в восьми томах, т. 8, ГИХЛ, М, 1956, стр. 57.

Известно, что Онегин первых глав романа — герой в значительной степени книжный, в его облике запечатлены черты модных персонажей, он не только от «жизни», но и от «литературы». Таков он и в восприятии Татьяны и порою — в авторском восприятии: «Что ж он? Ужели подражание...», «Москвич в Гарольдовом плаще, Чужих причуд истолкованье», «Или Мельмот — бродяга мрачный, Иль вечный жид, или Корсар, Или таинственный Сбогар». В глазах Татьяны, в нем слились «Любовник Юлии Вольмар, Малек Адель и де Линар, И Вертер, мученик мятежный, И бесподобный Грандисон...»

Некоторая книжность заметна и при обрисовке Онегина, как «истинного гения» любовной науки. И здесь слышится отзвук изображения литературных персонажей. «В начале романа Онегин, конечно, законченный Дон-Жуан»¹⁰), — писала А. Ахматова. В нем запечатлены черты многих «книжных» соблазнительей, но, пожалуй, из всех литературных Дон-Жуанов пушкинский герой ближе всего к Вальмону. Для простодушного в сущности Ловеласа, влюбленного в одну лишь Клариссу, или Фобласа, попадающего часто помимо воли в любовные авантюры, холодная игра, наука притворства, интеллектуальность «приемов», психологическая проникательность не являлись столь характерными чертами.

Пушкин сам намекнул на литературный источник Дон-Жуанского обличья своего героя. В черновом варианте девятой строфы первой главы значились строки: «Любви нас не природа учит, а первый лакомый роман»¹¹. «В те годы (...) таким лакомым романом par excellence считались «Опасные связи» Шодерло де Лакло, произведение утонченное и блестящее»¹²), — писал Н. К. Губер. Возможно, такая расшифровка слишком категорична (подобной «репутацией», например, пользовался и роман Луве де Кувре «Приключения Фобласа», не раз упомянутый в «Евгении Онегине»). Однако выдвинутая Пушкиным руссоистская антитеза «природа — безнравственная книга», как нам представляется, в большей степени могла быть ориентирована на «Опасные связи», чем на «Фобласа».

¹⁰) А. Ахматова. Неизданные заметки о Пушкине. Вопросы литературы. 1970, № 1, стр. 168.

¹¹) А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 томах. АН СССР, т. 6, М.—Л, 1937, стр. 226.

¹²) Н. К. Губер. Дон-Жуанский список Пушкина. «Петроград», 1923, стр. 39. В дальнейшем цитируется это издание. В беловом варианте строфы, также не включенной в текст романа, Пушкин оставил: «Любви нас не природа учит, а Сталь или Шатобриан». Не исключено, что это исправление вызвано не только желанием поэта дать более высокую интерпретацию любви и воздействию литературы на нравы, но и переоценкой Пушкиным самого романа Лакло, произведения высокого мастерства, в котором жанр эпистолярного романа доведен до совершенства.

С обрисовкой одного из персонажей романа Лакло перекликаются и некоторые особенности характеристики Татьяны.

В «Опасных связях» герои часто высказывают мнение о персонажах предшествующих эпистолярных романов (Ричардсон, Руссо) и их оценка приобретает характерологическую функцию. До Лакло герои романов в письмах не размышляли о персонажах предшествующих эпистолярных романов. Особенно интересно в «Опасных связях» все то, что связано с «Клариссой» Ричардсона. Лакло строит свой роман на осознанной сюжетной параллели: Вальмон — Турвель, Ловелас — Кларисса, причем его герои отдают себе отчет в сходстве ситуации и вспоминают о ричардсоновских персонажах. Осознание госпожой де Турвель, юной, прелестной и нравственной супругой президента, своего духовного родства с Клариссой — важный конструктивный прием при построении ее образа¹³).

Хотя сюжетная линия Онегин — Татьяна иная, для характеристики пушкинской героини также важно ее отношение к любимым персонажам и, в частности, к Клариссе. «Воображаясь героиней своих возлюбленных творцов, Клариссой, Юлией, Дельфиной», Татьяна присваивает себе «чужой восторг, чужую грусть», находит в «опасной книге» «свой тайный жар, свои мечты». Образ Татьяны обогащен близостью к героиням большой нравственной силы и трагической судьбы. Легкая авторская ирония над «книжной романтичностью» Татьяны не уменьшает значимости этого приема в характеристике героини «Евгения Онегина».

Отдаленную перекличку с Лакло можно обнаружить в творчестве Пушкина начала 1820-х гг. (первые главы «Евгения Онегина») и, о чем будет речь выше, конца 1820-х гг. (первые опыты в прозе). Однако и в середине 1820-х гг., на наш взгляд, заметно некоторое воздействие на него «Опасных связей», характер которого определяет своеобразие первого прямого упоминания Пушкиным романа Лакло, сделанного им в письме А. Н. Вульфу от 27 октября 1828 г.

Опубликование в 1915 году «Дневника» А. Н. Вульфа, в котором Пушкин представлен провинциальным Дон-Жуаном, произвело «ошеломляющее впечатление»¹⁴). Некоторые исследователи оскорбились за Пушкина и ополчились против Вульфа (М. А.

¹³) В тяжелый момент душевной борьбы Турвель перечитывает роман Ричардсона, ища поддержки у любимой героини. Егерь Вальмона, приставленный им следить за Турвель, доносит ему в письме, что она сняла с полки томик «Клариссы» и унесла в свои покои. См. Шодерло де Лакло. Опасные связи. «Наука», М—Л, 1965, стр. 202. Перевод с французского Н. Я. Рыковой. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

¹⁴) В В. Вересаев. В двух планах Статьи о Пушкине. «Недра», М, 1929, стр. 81. В дальнейшем цитируется это издание.

Цявловский, П. Е. Щеголев)¹⁵⁾, другие, придав слишком большую важность записям Вульфа, выдвинули целые концепции о моральном облике Пушкина: «Интересна и ошеломляюще-неожиданна роль Пушкина в любовных представлениях Вульфа,— писал В. Вересаев. Характер этой роли странным образом совершенно не обращает на себя внимание исследователей»¹⁶⁾.

Была возможность просто не замечать «вульфовского эпизода» пушкинской биографии, но такой подход вряд ли можно было считать научным. Естественно, что многие исследователи попытались этот эпизод объяснить. Было высказано предположение о затаенной недоброжелательности Вульфа¹⁷⁾, о своего рода «плодыгрызании» ему со стороны Пушкина, который «все время говорит с ним его языком, в его стиле, поощряет и благословляет на поступки, к которым Вульфа тянет и самого»¹⁸⁾, и даже о возможности клеветы со стороны Вульфа. За исключением мысли о клевете (Вульф вел дневник для себя и совершенно искренне) во всех этих предположениях есть рациональное зерно.

Ко всему этому можно попробовать добавить еще одно объяснение, связанное с попыткой проникновения в психологию творчества Пушкина в момент обращения его к прозе. Выдвигаемое предположение отнюдь не претендует на безусловность, оно — одно из возможных. Входящий в него элемент биографической «реконструиции» делает его в достаточной степени гипотетичным.

«Дневник» Вульфа, письма и воспоминания обитательниц Тригорского, наконец, письма самого Пушкина ко всему кругу лиц, связанных с семьей Осиповых-Вульф, раскрывают атмосфе-

¹⁵⁾ «Вульф оказался недостойным того счастья, какое ему выпало на долю — называться приятелем великого поэта», — писал М. А. Цявловский («Голос минувшего», 1916, № 2, стр. 285).

¹⁶⁾ Вульф в жизни остался достойным гнева и жалости эмпириком любви, а Пушкин, для которого любовь была гармонией, изведаль высший восторг небесной любви», Н. Е. Щеголев, Дуэль и смерть Пушкина, Петроград, 1917, 2-ое издание, стр. 49.

¹⁷⁾ В. В. Вересаев. В двух планах, стр. 83. В пылу борьбы против прирочности и ложной канонизации образа Пушкина, Вересаев придал излишнюю значимость записям Вульфа, не замечая шутиwego оттенка многих из них.

¹⁸⁾ Вересаев объясняет «затаенную вражду» Вульфа к Пушкину сложными отношениями в Тригорском. См. В. Вересаев. В двух планах, стр. 93. В «Дневнике» Вульфа читаем: «Я видел Пушкина, который хочет ехать с матерью в Малинники, что мне весьма неприятно, ибо от этого пострадает доброе имя и «Сестры и матери». Дневник А. Н. Вульфа 1828—1831 г. Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Выпуск XXI—XXII, Петроград, 1915, стр. 9. В дальнейшем цитируется это издание. «Что делаете вы с вашим кузеном? напишите мне об этом, только вполне откровенно. Отшлите его поскорее в его университет», — писал Пушкин А. П. Керн 14/VIII 1825 г. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. «Наука», т. 10, 1965, стр. 786. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

¹⁸⁾ В. Вересаев. В двух планах, стр. 85.

ру «игры», царящую в Тригорском. (а позднее в Малининках, тверском поместье Вульфов) и Пушкина, как одного из ее вдохновителей. Живость Пушкина, его обаяние, искусство беседы и перепитски, «пир молодых затей» его музы озаряли особым светом мир Тригорского¹⁹).

Атмосфера дружбы и влюбленности способствовала общей увлеченности перепиской. Письма пишут все: Прасковья Александровна Осипова, ее старшая дочь Анна Николаевна, ее племянницы Анна Петровна Керн и Анна Ивановна Вульф (Нетти), ее сын Алексей Николаевич, ее падчерица Александра Ивановна (Сашенька), брат поэта Лев Сергеевич и, наконец, сам поэт²⁰. И даже маленькая Евпраксия (Зизи) мечтает о переписке: «Евпраксия уморительно смешна, я предлагаю ей завести с тобой философическую переписку,— пишет Пушкин брату 20.XI.1824 г. Она все завидует сестре, что та пишет и получает письма» (X, 110).

Все эти письма, написанные чаще всего по-французски и иногда с недюжинным мастерством, могли бы составить своеобразный эпистолярный роман. Известно, что частное письмо в ту эпоху (особенно любовное и дружеское) являлось, в сущности, своего рода литературным жанром²¹.

Особый интерес, безусловно, представляют письма Пушкина, его голос в этом «полифоничном» романе. Пушкин в своих письмах с легкостью меняет стиль, оттенки тона и интонацию в зависимости от адресата²². Подчеркнутый почтительный тон в письмах к Прасковье Александровне сменяется дружески-наставительным брату Льву, насмешливо-небрежным — к Анне Николаевне и влюбленно-страстным — к Анне Петровне Керн. Шуточное «обманное» письмо, лукавая приписка к чужому посланию, коллективное письмо или торжественное коллективное сжигание «опасного» послания,— вся эта «игра» в «царстве переписки» — его стихия. Он может написать в присутствии одной поклонницы несколько страстных, иногда одинаковых, писем другим «Я была бы довольна вашим письмом, если бы не помнила, что вы писали

19. «Когда же он решился быть любезным, то ничто не могло сравниться с блеском, острою и увлекательностью его речи», — писала А. П. Керн. А. П. Керн. Воспоминания. „Academia”, Л., 1929, стр. 253. В дальнейшем цитируется это издание.

20. К сожалению, многие письма Пушкина П. Л. Осиповой, А. Н. Вульф, А. И. Вульф утрачены.

21. См.: Н. Л. Степанов. Дружеское письмо начала XIX века. В кн.: Русская проза. „Academia”, Л., 1926, стр. 71—101.

22. На эту черту пушкинских писем обратил внимание уже В. В. Сиповский: «...образ поэта меняется в зависимости от того, к кому он пишет, меняется до неузнаваемости, до слияния с чужим образом: с литератором он только литератор, с политиком он — политик, с сплетником — сплетник, с гулякой — только гуляка и ничего более». В. В. Сиповский. А. С. Пушкин по его письмам. В сб. Памяти Л. Н. Майкова, СПб, 1902, стр. 458.

такие же, и даже еще более нежные, в моем присутствии Аннете Керн, а также Нетте»²³, — напишет ему Анна Николаевна из Малинников 20/IV 1826 г.

Было бы любопытно проанализировать переписку этого круга, как необычный эпистолярный роман, но материал слишком обширен для рамок этой статьи. Ограничимся одним эпизодом — встречей и перепиской Пушкина с Анной Петровной Керн. Переписка началась еще до встречи в Тригорском, с шуток, свидетельствовавших о далеко не романтическом представлении Пушкина об очаровательной племяннице П. А. Осиповой²⁴. Поэтому можно понять тех, кто усмотрел налет игры в поведении Пушкина, выказавшего при первой встрече с А. П. Керн в Тригорском крайнюю робость и застенчивость («...робость видна была в его движениях», — вспоминала А. П. Керн²⁵).

Шесть писем Пушкина, написанные к А. П. Керн в порыве искреннего и страстного увлечения, удивительным образом сочетают в себе непосредственное чувство и «игру», живой голос сердца и «романические» красоты стиля. Не случайно поэтому многие исследователи (П. И. Новицкий, А. Ахматова, П. К. Губер) усмотрели в них черты «галантности», «тактики» любовной науки²⁶.

О том, как Пушкин «строит» свою переписку с А. П. Керн, лучше всего говорит следующий красноречивый эпизод. 14/VIII 1825 г. Пушкин отправил в Ригу на имя А. П. Керн два письма, одно для нее а другое, якобы для П. А. Осиповой, но фактически также предназначенное ей. Пушкин знал, что ее тетушки уже в Риге нет, и рассчитывал, что Анна Петровна его распечатает. При этом он лукаво предупреждал: «Не распечатывайте прилагаемого письма. Это нехорошо. Ваша тетушка рассердится» (X, 789). Это «обманное» письмо было полно шуточных обвинений Анны Петровны в кокетстве: «Что же до ее кокетства, то вы совершенно правы, оно опособно привести в отчаяние». (X, 790). Встревожившись, что письмо и вправду может попасть в руки Прасковьи Александровны, он взывает: «Ради бога, не отсылай-

²³ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в шестнадцати томах. АН СССР, т. 13, 1937, стр. 554.

²⁴ См.: Письмо А. Г. Родзянко и А. П. Керн Пушкину от 10/V 1825 г., там же, стр. 170, а также письмо Пушкина А. Г. Родзянко от 8/XII 1824 (X, 129) и стихотворение Пушкина, обращенное к А. Г. Родзянко, «Ты обещал о романтизме...».

²⁵ А. П. Керн. Воспоминания, стр. 252.

²⁶ См.: П. И. Новицкий. Бытовой и литературный портреты А. П. Керн. В кн.: А. П. Керн. Воспоминания, стр. XI; Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине, стр. 167; П. К. Губер. «Дон-Жуанский список Пушкина», стр. 172. Б. Л. Модзалевский в книге «Анна Петровна Керн» приводит противоположную оценку писем Пушкина к А. П. Керн исследователями, увидевшими в них только восторженный и искренний порыв. Б. Л. Модзалевский. Анна Петровна Керн. Издание М. и С. Сабашниковых, Л., 1924, стр. 129.

те г-же Осиповой того письма, которое вы нашли в вашем пакете. Разве вы не видите, что оно было написано только для вашего собственного назидания?» (X, 792). А успокоившись, Пушкин с удовлетворением отмечает, как славно «построен» этот необычный эпистолярный роман: «Но полюбуйте, как с божьей помощью все перемешалось: г-жа Осипова распечатывает письмо к вам, вы распечатываете письмо к ней, я распечатываю письмо Нетти, — и все мы находим в них нечто для себя назидательное — поистине это восхитительно!» (X, 790).

«Игра» не только в письмах, но и в том, как вручил Пушкин Анне Петровне свое знаменитое стихотворение «Я помню чудное мгновенье»²⁷⁾, и в том остроумном и необычном способе объяснения в любви, к которому он прибегает несколько позднее.

Речь идет о сделанных Пушкиным пометках и подчеркиваниях в тексте романа Ю. Крюднер «Валери». Подчеркнутые фразы и пометы составляют в совокупности нечто вроде своеобразного «любовного письма»²⁸⁾.

Известно, что встреча с Анной Петровной Керн вызвала в душе Пушкина высокий подъем, порыв творческого вдохновения, какое-то «оздоровление» души. Налет легкой «игры» в отноше-

²⁷⁾ «Когда я собиралась спрятать в шкатулку поэтический подарок, он долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать; насилью выпросила я их опять». А. П. Керн. Воспоминания, стр. 256.

²⁸⁾ Valérie ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G*** par la baronne Julie Krudener. 3-me édition, à Paris, 1804.

Это издание с пометами и подчеркиваниями хранится в пушкинской библиотеке. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы.

Б. Л. Модзалевский не считал пометы пушкинскими. См.: Б. Л. Модзалевский. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание. Пушкин и его современники, вып. IX—X, 1910, стр. 263.

Другого мнения придерживался М. А. Цявловский, который считал, что пометы сделаны Пушкиным для А. П. Керн: «Октябрь 1(?) — 10(?) 1825. Чтение книги (J. Krudener) Valérie. Париж, 1804. Подчеркивания, отчеркивания и словесные пометы на полях. (Это сделано для А. П. Керн)». М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. АН СССР. М, 1951, стр. 641.

Такого же мнения придерживался и Б. В. Томашевский, который, проанализировав пометы как своеобразное лирическое письмо, адресованное скорее всего А. П. Керн, сделал в 1957 г. в Пушкинском доме сообщение на эту тему. См.: Пушкин. Исследования и материалы. III. АН СССР, М—Л, 1960, стр. 505.

Сходство почерка сделанных карандашом французских помет на полях романа «Валери» с другими карандашными французскими пометами, оставленными Пушкиным на книгах приблизительно в это же время и безусловно ему принадлежащими (например, с автографом Пушкина в книге стихов А. Шенье) свидетельствует, по всей видимости, в пользу предположения М. А. Цявловского и Б. В. Томашевского.

Пушкин дал высокую оценку роману Ю. Крюднер «Валери», в примечаниях к «Евгению Онегину» он назвал его «преlestным» (V, 194). Имя героя романа Густава де Линара упомянуто среди дорогих Татьяне литературных образов. Автором настоящей статьи подготовлена публикация «Пометы Пушкина в романе Ю. Крюднер «Валери».

ниях с ней не менял сути дела. Весь эпизод мог бы составить важную главу в романе о быте Михайловского и Тригорского, о нравах эпохи. В нем можно обнаружить ту связь литературы и быта, которая важна и для понимания поведения людей этого времени, и для анализа некоторых разновидностей эпистолярного жанра, в частности, любовного письма эпохи.

Атмосфера игры еще больше характерна для жизни в Малинниках, где по приглашению П. А. Осиповой Пушкин провел октябрь и ноябрь 1828 г. Здесь царит обстановка веселья и игры, кипят юные страсти и юные страдания. К женской молодежи Тригорского присоединились еще кузины Александры Вульф: Лиза Полторацкая и Катенька Вельяшева, ее подруга Машенька Борисова²⁹). Приезд Пушкина — «великое событие»³⁰, его приняли очень тепло, о чем он шутливо сообщал Вульф: «Меня приняли с достою почтением и благосклонностию» (X, 252). Пушкин ухаживает попеременно за всеми барышнями, разбрызгивает заядлого Дон-Жуана, заслуживает прозвища «вампир» и «Мефистофель» и пишет не без удовольствия в письме Дельвигу: «Здесь очень много хорошеньких девчонок (...) я с ними вожусь платонически, и от того толстею и поправляюсь в моем здорювье» (X, 255)³¹).

²⁹) Мария Васильевна Борисова, дочь старичьего помещика, сирота, прототип Маши Мироновой. «Пушкин, бывший здесь осенью, очень ввел ее в славу». А. Вульф. Дневник, стр. 46

³⁰) «Все съезжались, чтобы увидеть его, побыть с ним, рассмотреть его как необыкновенного человека». С. А. Фессалоницкий Из рассказов о Пушкине его современников. Воспоминания А. Н. Панафиной «В наши дни», 1936, № 2, стр. 92.

³¹) Пушкинские строки стихов и писем, посвященные тригорско-малинниковскому окружению, проникнуты, как правило, шутливой интонацией: «Netty здесь... Вот уже третий день, как я в нее влюблен» (X, 262), — писал Пушкин А. Н. Вульф.

К Netty

«За Netty сердцем я летаю
В Твери, в Москве,
И R и O позабываю
Для N и W»

(111, 100)

К Анне Н. Вульф

«Увы! напрасно деве гордой
Я предлагал свою любовь.
Ни наша жизнь, ни наша кровь
Ее души не тронет твердой.»

(11, 320)

К Катеньке Вельяшевой

«Через год опять заеду
И влюблюсь до ноября.»

(111, 107)

К Зизи

«Вот, Зина, вам совет играйте
И впредь у нас не разрывайте
Ни мадригалов, ни сердец.»

(11, 324)

К Сашеньке Осиповой

«Я вас люблю, хоть я бешусь,
Хоть это труд и стыд напрасный,
И в этой глупости несчастной
У ваших ног я признаюсь.»

(11, 336)

К Алексею Вульф

«В Троегорском до ночи,
И в Михайловском до света,
Дни любви посвящены,
Ночью царствуют стаканы,
Мы же — то смертельно пьяны,
То мертвецки влюблены.»

(11, 188)

Атмосфера, царящая в Малинниках, отлично передана в «Дневнике» А. Н. Вульфа: «В Крещение приехал к нам в Старицу Пушкин. С ним я заключил оборонительный и наступательный союз против красавиц, отчего его и прозвали «сестры Мефистофелем, а меня — Фаустом. Но Гретхен (Катенька Вельяшева), несмотря на советы Мефистофеля, ни на волокитство Фауста, осталась холодной, все старания были напрасны»³²).

Только зная характер и особенности взаимоотношений в Тригорском и Малинниках, можно понять смысл шуточного письма, отправленного Пушкиным А. Н. Вульфу 27/X 1828 г. из Малинников.

Переписка Пушкина давно уже рассматривается исследователями не только как факт биографии, но и как факт творчества: Пушкин в какой-то мере «создавал» свою переписку³³). «Пушкин работал над своими письмами, как над художественным продуктом. Он, несомненно, видел в них своеобразное литературное задание»³⁴), — писал Г. О. Винокур.

Послание А. Н. Вульфу еще в большей степени, чем другие пушкинские письма, имело явное «литературное задание», было написано не для «двух глаз», предполагало некоторую аудиторию (во всяком случае аудиторию Малинников). Даже по форме оно было припиской Пушкина к письму Анны Николаевны Вульф брату³⁵). Его можно рассматривать как кусочек пушкинской прозы, своеобразную стилизованную шутку-миниатюру.

В письме Пушкина нашли отражение не только бытовые подробности приезда Пушкина в Малинники (восторженная встреча, расспросы барышень о Вульфе, восхищение Пушкина Машенькой Борисовой), но и отличное знание Пушкиным «Опасных связей», стилизация письма под роман Шюдерло де Лакло.

Переключка с «Опасными связями» слышится уже в обращении

«...а в Малинниках вместо всех Анет, Евпраксий, Саш, Маш etc живет управитель Прасковья Александровны...» (X, 438), — с шутивным сожалением сообщал Пушкин жене через несколько лет.

³²) А. Н. Вульф. Дневник, стр. 52.

³³) О письмах Пушкина см.: Г. А. Гуковский. Письма Пушкина. «Правда», 1937, 7 января; Д. П. Якубович. Дневник Пушкина. В кн.: Пушкин. 1834 год. Издательство Пушкинского общества, Л., 1934; В. В. Сиповский. А. С. Пушкин по его письмам. В сб. Памяти Л. Н. Майкова, СПб, 1902, стр. 455—468; Б. В. Казанский. Письма Пушкина! «Литературный критик», 1937, № 2, стр. 100—101; Е. А. Маймин. Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики. В кн. Пушкинский сборник, Псков, 1962, стр. 77—87.

³⁴) Г. О. Винокур. Пушкин-прозаик. В кн.: Г. О. Винокур. Культура языка. Издательство «Работник просвещения», М., 1925, стр. 293.

³⁵) «Вечером принесли мне письма от Матери и Сестры, а в последнем милую приписку от Пушкина, которая начинается желанием здоровья Тверского Ловласа С.-Петербургскому Вальмону (курсив Вульфа — Л. В.) — Верно он был в весьма хорошем расположении духа и, любезничая с тамошними красавицами, чтобы пошутить над ними, писал ко мне...» А. Н. Вульф. Дневник, стр. 23.

нии «Тверской Ловлас С.-Петербуржскому Вальмону здравья и успехов желает». С шутливой лестью Пушкин величает живущего в столице Вульфа Вальмоном, а себя — скромно Ловеласом. Выразительное сопоставление этих двух имен как нельзя лучше передавало интонацию иронического восхищения провинциального Дон-Жуана перед столичным соблазнителем.

В романе Шодерло де Лакло сопоставление имен Вальмона и Ловеласа — существенный характерологический прием. Герой Лакло почитает себя соблазнителем «рангом выше», «цель» Ловеласа кажется ему примитивной, «способы» — грубыми: «Прибегать после более чем двух месяцев забот и трудов к способам, мне совершенно чуждым! Рабски влечется по чужим (Ловеласа — Л. В.) следам и восторжествовать бесславно! Нет» (стр. 210)³⁶.

Не только сопоставление имен Вальмона и Ловеласа, но и весь характер письма, его стиль, шутивно-эротическая направленность, имитация откровенного разговора двух Дон-Жуанов, — все это напоминало «Опасные связи». Сам характер обращения (ср. виконт де Вальмон — маркизе де Мертей³⁷), оппозиция провинциальный — столичный (соблазнитель) близки манере Лакло³⁸.

Семнадцать строк письма наполнены до краев литературной игрой. За шутивно-официальным оборотом («Честь имею доложить...») следует парадокс в вальмоновском духе о привлекательности безнравственности: «Утверждают, что вы гораздо хуже меня (в моральном отношении), а потому не смею надеяться на успехи, равные вашим». Затем звучит шутивная интонация скрытого предательства, прикрываемого уверениями в собственном «чистосердечии»³⁹. «Требуемые от меня пояснения

³⁶. Действительно, Ловелас соблазнитель «ниного ранга». Хотя он и объявляет, что ценит лишь «трудные» победы и ставит над Клариссой «эксперимент», он, по существу, довольно простодушен, любит ее одну и собирается в конце концов на ней жениться. См. Достопамятная жизнь девицы Клариссы Горлов, истинная повесть. Английское творение г. Рихардсона. Во граде святого Петра, 1791, т. I, стр. 248.

³⁷ В «Памеле» Ричардсона и в «Новой Элоизе» Руссо характер обращения иной. Например, в «Новой Элоизе»: «К Юлии», «От Юлии».

³⁸. В письме к Мертей, пародируя благочестивый стиль, в котором он вынужден упражняться, чтобы попасть в тон к набожной г-же де Турвель, Вальмон использует противопоставление «столичный — деревенский»: «Сдается мне, что как миссионер любви, вы обратили больше людей, чем я. Мне известны ваше рвение, ваше пламенное усердие, и если бы бог любви судил нас по делам нашим, вы стали бы когда-нибудь святой покровительницей какого-нибудь большого города; в то время как друг ваш сделался самое большое — деревенским проповедником (курсив мой — Л. В.) (стр. 18).

³⁹. В переписке Вальмона и Мертей подспудно звучит угроза разоблачения и предательства, прикрываемая уверениями в чистосердечной дружбе. Нанеся маркизе коварнейший удар, Вальмон пишет: «Однако взаимная наша дружба, столь чистосердечная (курсив мой — Л. В.) с моей стороны, сколь и признанная с вашей, заставила меня пожелать, чтобы вы подверглись испытанию минувшей ночью» (стр. 292).

на счет вашего П. [етер] Бургского поведения дал я с откровенностью и простодушием — от чего и потекли некоторые слезы и вырвались некоторые недоброжелательные восклицания, как напр.: «какой мерзавец! какая скверная душа!» (курсив Пушкина — Л. В.), но я притворился, что их не слышу»⁴⁰.

Конец письма, верный духу «игры», пародирует литературные штампы, чем охотно занимаются в своих письмах и герои Лакло: «При сей верной оказии доношу вам, что Мария Васильевна Борисова есть цветок в пустыне, соловей — в дичи лесной, перла — в море и что я намерен на-днях в нее влюбиться» (X, 253),

В стиле литературной шутки пишет Пушкин дружеское письмо Вульф и через год, по дороге из Арзерума в Петербург из тех же Малинников с «отчетом» о «состоянии дел» в Тверской губернии. Величая Вульфа «Ловласом Николаевичем», а его «пассию» «Клариссой», Пушкин в озорной манере сообщает о всех знакомых барышнях: «Гретхен хорошеет и час от часу делается невиннее (курсив Пушкина — Л. В.)... «Ал.[ександра] Ив., [ановна] заняла свое воображение отчасти талией и задней частью Кусовникова, отчасти бакенбардами и картавым выговором Юргенева» (X, 261).

Письма Вульф, столь близкие по духу роману Лакло, наводят на мысль, что Пушкин разыгрывает не просто Дон-Жуана, а временами строит игру по «Опасным связям», как бы примеряет к себе роль Вальмона. Ассоциация с «Опасными связями» была в сознании Пушкина уже при создании образа Онегина, как знатка «науки страсти нежной», которой «нас» учит не природа, а эротический роман: «Возможно, что она иногда возникала и тогда, когда Пушкин «строил» любовную переписку: тон некоторых писем, «игра» стилями, «обманные» письма — все это невольно наводит на мысль об «Опасных связях». Литературная маска проглядывает минутами и в поведении Пушкина в эти годы: заглянь в альбом светской барышни «Дон-Жуанского списка», большое число увлечений особенно в 1828 г., по выражению А. Ахматовой, в «самый разгульный пушкинский год», «когда исследователю грозит опасность заблудиться в прелестном цветнике избранниц»⁴¹.

Не удивительно, что первая встреча Пушкина в Тригорском с А. П. Керн могла вызвать непосредственную ассоциацию с ро-

⁴⁰ Пушкин и на самом деле рассказал кое-что в Малинниках о «любовных проказах» приятеля: «От Сестры же я узнал, что здесь делали мои красавицы и Пушкин, клеветавший на меня, пока он тут был». А. Н. Вульф. Дневник, стр. 46.

Мертей нередко награждает в письмах Вальмона фамильярно-уничижительными словечками («чудовище», «шалопай», ср. с пушкинскими «мерзавец», «скверная душа»).

⁴¹ Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине, стр. 200.

маном Лакло: «Вальмон из «Опасных связей», начиная свою кампанию против г-жи Турвель, тоже прикидывался застенчивым и боязливым»⁴².

Конечно, живой, темпераментный, отзывчивый на все доброе и прекрасное, Пушкин, по существу, весьма далек от сухого бездушного героя Лакло⁴³. Вальмон — одна из минутных и шуточных «масок» Пушкина⁴⁴, он одевает эту маску не часто и перед немногими (иногда перед братом Львом Сергеевичем, П. А. Вяземским, С. А. Соболевским, которые как персонажи «вне круга» время от времени получают информацию о ходе дел⁴⁵, минутами перед Анной Николаевной Вульф⁴⁶).

Но охотнее всего Пушкин одевает эту маску перед А. Н. Вульф-фом. Алексей Вульф, «зеленый» юнец на 6 лет моложе его, влюбленный поочередно во всех своих кузин, партнер и соперник Пушкина (часто более удачливый) составляет благодарную аудиторию в этом спектакле. Вульфа чрезвычайно интересуют «тайны любви», Пушкин разыгрывает перед ним «знатока» и «покорителя» женских сердец». «...женщин же он знает как никто. От того, не пользуясь никакими наружными преимуществами, всегда имеющими большое влияние на прекрасный пол, одним блестящим своим умом он приобретает благосклонность оно-го⁴⁷», — с восхищением записывает в дневнике Вульф. Разыгрываемая перед ним Вальмона, Пушкин, по-видимому, даже прибегал иногда к выражениям, употребляемым героем Лакло. Во всяком случае, когда Вульф, со слов поэта, упоминает в «Дневнике» о его «методе» оболыщения, то они прямо перекидываются со словами Вальмона об «уроках», которые он дает Сесиль⁴⁸.

42. Н. К. Губер. Дон-Жуанский список Пушкина, стр. 162.

43. По-существу, даже в «игре» он совсем не похож на Вальмона. Он с удовольствием сообщает Дельвигу, что «возится» с тверскими барышнями «платонически», подчеркивает для А. П. Керн в романе «Валери» весьма возвышенные строки, обращается к Катеньке Вельяшевой с шутивными стихами, проникнутыми нравственным чувством:

Хоть я грустно очарован
Вашей девственной красотой,
Хоть Вампиром именован

Но колен моих пред вами
Преклонить я не посмел
И влюбленными мольбами
Вас тревожить не хотел.

Я в губернии Тверской,

(II, 107)

44. О другой светской ипостаси Пушкина в эти (т. 1, 107) годы — Адольфе А. Ахматова. См.: А. Ахматова. «Адольф» Бенжамена Констанана в творчестве Пушкина. Пушкинский Временник. I. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 106. В дальнейшем цитируется это издание.

45. См.: письмо Пушкина С. А. Соболевскому от февраля 1828 г. (X, 242).

46. «...о, этот человек превосходит даже вас, чему я никогда не могла бы поверить. Он идет к цели гигантскими шагами, представьте себе, я считаю, что он даже превосходит вас предприимчивостью», — пишет А. Н. Вульф Пушкину об одном своем поклоннике. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в шестнадцати томах, т. 13, стр. 555.

47. А. Н. Вульф. Дневник, стр. 52.

48. Ср. А. Н. Вульф. Дневник, стр. 141 и Шодерло де Лакло «Опасные связи», стр. 211.

Можно высказать предположение, что Пушкин разыгрывает перед Вульфом роль, несколько напоминающую героя Лакло, не только потому, что его эта роль забавляет, а Вульф у нее интересна.

С середины 1820-х гг. Пушкина начинает манить «суровая проза». Он по-своему переживает итоги литературного XVIII в., ищет жанры, темы, героев. Один из первых соблазнов — эпистолярный роман. Пушкину ясно одно: будет ли это исторический роман, светская повесть или роман в письмах, любовная тема прозвучит непременно: «Я вспомню речи неги страстной, Слова тоскующей любви», «Несчастной ревности мученья, Разлуку, слезы примиренья». Пушкин готовит себя к этой теме и, как всегда у него, он должен все «пережить» сам. Обстановка всеобщей влюбленности, увлеченности перепиской в Тригорском-Малинниках — отличная атмосфера для «вживания» в ситуацию страсти. Пушкин и включен в живой хоровод Тригорского и постоянно смотрит на него со стороны. «У меня с Тригорским завязалось дело презабавное, — некогда тебе рассказывать, а умерительно смешно» (X, 110), — пишет он брату П. В. Анненкову, отмечая эту особенность позиции Пушкина в Михайловском, когда поэт одновременно и участник и зритель событий, писал: «Он был светилом, вокруг которого вращалась вся эта жизнь и потешался ею, даже и тогда, когда все думали, что он плывет без оглядки вместе с нею»⁴⁹.

«Опасные связи» — одно из тех произведений, по которому можно было бы изучать и «игру», и психологизм, и поэтику эпистолярного романа. Для Пушкина перенесение романа в жизнь — литературное упражнение, собственные письма — заточки к прозе⁵⁰.

Как и Стендаль в эти годы, готовясь к психологической теме, изучает страсть на материале литературы, окружающей жизни и собственного опыта, так и Пушкин «по-своему» стремится изучить психологию любви. Стендаль, собирая материал для трактата «О любви», неоднократно обращается к «Опасным связям». «Я считал себя одновременно Сен-Пре и Вальмоном»⁵¹, — скажет Стендаль позднее об этой эпохе, и лучше он не мог бы передать свое стремление к самонаблюдению, понимание двойственности собственной натуры, столкновение в душе непосредственного чувства и холодного самоконтроля, сердечного влечения и циничного расчета.

Пушкину также близка эта позиция и ощущение связи литературы с собственным бытовым поведением. «Герои чужеземные

⁴⁹ П. В. Анненков. Пушкин в александровскую эпоху. СПб, 1874, стр. 282.

⁵⁰ Об этом см. Е. А. Маймин. Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики. Пушкинский сборник, Псков, 1962.

⁵¹ Стендаль. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Изд. «Правда», М., 1959, т. 15, стр. 265. В дальнейшем цитируется это издание.

влияти не на изображение лиц в поэмах Пушкина, не на литературу, а на жизнь, прежде всего они были образцами для жизни»,⁵² — очень верно скажет П. Е. Щеголев.

С той же легкостью, с которой он некогда менял маску унылого элегика на байроновский «гарольдов плащ», Протей-Пушкин облекается теперь в наряд Вальмона. И особенно охотно он играет эту роль перед Вульфом. Не удивительно, что А. Н. Вульф, человек довольно ограниченный, притом поставленный в позицию наблюдателя, видящего лишь один ракурс, принял условно-литературную маску за чистую монету и представил Пушкина на страницах своего «Дневника» таким провинциальным Мефистофелем, «отчаянным волокитой», занятым преимущественно совращением прекрасного пола.

Всеобщая увлеченность перепиской, мастерство, с которым писались письма, «игра» страстей, «точек зрения», «жизненных позиций», отличное знание беллетристики и, особенно, эпистолярного романа, весь этот быт, окрашенный литературой, стал той питательной средой, той творческой атмосферой, в которой зародился замысел «Романа в письмах».

Поэтому не случайно, что Пушкин начинает писать роман в селе Павловском, именно Вульфов по соседству с Малияниками, что имена героинь романа Лизы и Сашы — это имена тверских барышень, кузин А. Н. Вульфа⁵³, уклад жизни — знакомый быт псковско-тверских поместий, мир героев — мир самого Пушкина⁵⁴. Против всех правил жанра, предписывающих автору оставаться в тени, Пушкин насыщает письма героев своими мыслями и заботами⁵⁵. Эпистолярный роман пронизан светом его личности, даже собственное его имя звучит в переписке героев⁵⁶.

Однако, хотя пушкинский роман и глубоко «русское» произведение, он многими нитями связан с традицией европейского эпистолярного романа⁵⁷. Любовная интрига, переписка главных героев с наперсниками, борьба героини с «соблазнителем», ее «побег», преследование ее героем — классическая схема чувствительного эпистолярного романа.

52. П. Е. Щеголев. Из изысканий в области биографии и текста Пушкина. Пушкин и его современники, вып. IV, стр. 112.

53. О Лизе Полторацкой и Саше Осиповой. А. Н. Вульф писал «Дружба этих двух девушек единственная в своем роде: Лиза, приехав в Тверь, чрезвычайно полюбила Сашу, они сделались неразлучными...» А. Н. Вульф. Дневник, стр. 44.

54. В письмах героев много автореминисценций из писем Пушкина.

55. Проблемы «нового» и «старого» дворянства, исторической памяти народа, литературная борьба, понятие «неблагопристойности» в литературе.

56. «Теперь я понимаю, за что Пушкин и Вяземский так любят уездных барышень. Они — их истинная публика» (VII, 18), — пишет Лиза Саше.

57. Я не упоминаю о русском эпистолярном романе (Эмин, Левшин, Львов) в связи с его откровенно подражательным характером. См.: В. В. Сиповский.

Лра
НХIV

Так же, как европейский эпистолярный роман («Юлия или новая Элоиза», «Опасные связи», «Валери», «Дельфина»), пушкинский «Роман в письмах» генетически восходит к «Клариссе» Ричардсона⁵⁸. Руссо, Шодерло де Лакло, Крюднер, Сталь одновременно и усваивают многое из достижений Ричардсона и отталкиваются от него, каждый из этих авторов «по-своему» воспринял ричардсоновскую традицию, «на свой манер» обогатил поэтику эпистолярного романа. Для всех них общим стало стремление к большей естественности, правдоподобию страстей, к созданию менее схематичных персонажей. В предисловии к «Дельфине» Жермена Сталь критикует героев традиционного эпистолярного романа за «чрезмерную чувствительность, неуместную гордость, напыщенную добродетель»⁵⁹. Она выступает за сохранение в романе «...той совершенной натуральности, без которой нет ничего великого»⁶⁰.

Однако осуждение в теории еще не означает способности осуществить на практике новые принципы. Все эти романы (в том числе и «Дельфина») в большей или меньшей степени страдают излишней чувствительностью, назидательностью и растянутостью.

Позиция Пушкина по отношению к Ричардсону весьма противоречива: он неоднократно подчеркивает его значение в истории развития европейского романа, и вместе с тем критикует его за дидактичность, многословие и скуку: «Многие читатели согласятся со мной, что «Кларисса» очень утомительна и скучна,

Очерк из истории русского романа. т. 1, вып. 2, СПб, 1910, стр. 374. Пушкин обычно отзываясь о нем с легкой иронией:

«В ней вкус был образованный. Она
Читала сочиненья Эмина».

(IV, 327)

Пред ней открыт четвертый том
Сентиментального романа,
Любовь Элизы и Армана,
Иль переписка двух семей.
Роман классический, старинный
Отменно длинный, длинный,
Нравоучительный и чинный,
Без романтических затей.

(IV, 238)

⁵⁸ Хотя Руссо, создавая качественно иной тип отношений между героями, сознательно отталкивается от Ричардсона, между «Новой Элоизой» и «Клариссой» много общего и, прежде всего, чисто сюжетное сходство (социальные перегородки и семейный деспотизм, как причина несчастья героини, злые отцы, добрые матери, верные подружки-наперсницы и т. д.).

⁵⁹ Дельфина. Сочинение госпожи Сталь-Гольштейн, Москва, 1803, стр. 6.

⁶⁰ Там же, стр. 5. Любопытно отметить, что те из французских поэм Пушкина на полях романа Крюднер «Валери», которые отражают его отношение к поэтике произведения, касаются именно «естественности» или «чувствительности» романа. Например: «как это естественно» (т. I, р. 37), «естественно» (т. I, р. 110), «слишком чувствительно» (т. I, р. 90).

но со всем тем роман Ричардсонов имеет необыкновенное достоинство» (VII, 270); «...Ричардсон, Фильдинг и Стерн поддерживают славу прозаического романа» (VII, 314). В своем «Романе в письмах» Пушкин намеренно подчеркивает свою связь с Ричардсоном («Кларисса» неоднократно упомянута в переписке героев⁶¹) и отталкивание от поэтики родоначальника эпистолярного романа⁶². Он значительно расширяет и осуществляет практически программу, предложенную Жерменой Сталь: никаких трогательных излияний, риторики, пафоса; чувствительность, многословность, дидактизм решительно изгнаны из романа, не персонажи-схемы, а живые люди — его герои⁶³.

Пушкин создает любовный роман почти без слов о любви, а там, где они есть, они звучат предельно сдержанно. Друг другу любовники вообще не пишут. Вместо возвышенных, многословных, дидактичных героинь — персонажи из плоти и крови, живые, ироничные и остроумные. Ставя традиционный литературный образ «в ситуацию, исполненную жизненной и психологической правды»⁶⁴, Пушкин как бы сам следует совету героини «Романа в письмах»: «Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает» (VI, 67).

Позиция Пушкина по отношению к Ричардсону напоминает во многом позицию Шодерло де Лакло. Автор «Опасных связей» значительно ближе к английскому прозаику, чем другие последователи Ричардсона (Руссо, Крюднер, Сталь): он не только высоко оценивает творчество Ричардсона⁶⁵, но и строит роман на прямой сюжетной параллели с «Клариссой», ставит однотипных с ричардсоновскими героев в схожую ситуацию⁶⁶). Но в то же

61. «Надобно жить в деревне, чтобы иметь возможность прочитать хваленую Клариссу... Читаю том, другой, третий, — скучно, мочи нет» (VI, 63). Эти слова Лизы — автореминисценция из письма Пушкина брату от 20/XI 1824.: «читаю Клариссу, мочи нет какая скучная дура!» (X, 110).

62. «В этом романе Пушкин хотел, очевидно, обновить сюжеты старого сентиментального романа. Мы имеем прямые указания на Ричардсона». В. Шкловский. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937, стр. 53. «К 1829 г. относится и начало «Романа в письмах», являющегося попыткой воскрешения жанра эпистолярного романа XVIII века». Н. Л. Степанов. Проза Пушкина, стр. 57.

63. «Признавая достоинство английского просветительского романа XVIII века, (...), Пушкин в то же время далек от его громоздкой словоохотливости, наивного эмпиризма, и поучительной сентиментальности». Н. Л. Степанов. Проза Пушкина, стр. 36.

64. Ю. М. Лотман. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». Пушкин. Исследования и материалы. III, АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 164.

65. В единственной известной нам критической статье Лакло (рецензия на перевод романа miss Berney «Цецилия») среди предшествующих прозаиков он выделяет Ричардсона, Фильдинга, Руссо, а среди творений Ричардсона первое место отдает «Клариссе», в которой «особенно сильно сказался талант автора». Remi de Gourmont. La littérature anglaise en France. Promenades littéraires. Mercure de France, Paris.

время Лакло и отталкивается от традиции Ричардсона сильнее других, он значительно обогащает поэтику жанра, усложняет композицию, углубляет психологизм, вводит «игру», ироническое, скептическое начало.

В «Опасных связях» оценка героями персонажей другого эпистолярного романа (и в частности, «Клариссы») приобрела важную характерологическую функцию. После Лакло этот прием станет традиционным, особенно по отношению к Клариссе и Ловеласу⁶⁷). Пушкин, как мы знаем, использует этот прием и в переписке, и в «Евгении Онегине», и в «Романе в письмах».

Лиза, хотя и иронизирует над «церемонностью» и «чувствительностью» Клариссы, но в то же время ощущает духовную близость к ричардсоновской героине: «Чтение Ричардсона дало мне повод к размышлениям. Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внушек! Что есть общего между Ловласом и Адольфом? Между тем роль женщин не изменяется. Кларисса, за исключением церемонных приседаний, все же походит на героиню новейших романов. Потому ли, что способы нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения... а в женщинах — они основаны на чувстве и природе, которые вечны» (VI, 63). Ловелас же, по ее мнению (и по мнению Пушкина⁶⁸), безнадежно устарел. Разочарованный меланхолический Адольф, с его рефлектирующим умом, стремлением к самоанализу — вот новый герой романа.

«Опасные связи» представляют собой как бы промежуточное звено между «Клариссой» и «Романом в письмах». Нас интересует лишь одна сторона поэтики обоих произведений, все, что связано с «игрой» (в самом широком понимании этого слова)⁶⁹). С этой точки зрения пушкинский роман — произведение в доста-

⁶⁶) Стендаль, отдавая должное новаторству Лакло, все же назвал «Опасные связи» «подражанием «Клариссе». Стендаль. Собрание сочинений в пятидесяти томах. т. 15, стр. 265.

⁶⁷) Например, Ю. Крюднер прибегает к этому приему для характеристики Валери, главной героини одноименного романа. Валери просит Густава де Линара принести ей «Клариссу» и прочитывает вместе с ним около двадцати страниц (т. 2, р. 7).

⁶⁸) «Ловласов обветшала слава» (V, 78).

⁶⁹). «Роман в письмах» изучен далеко не полно и, преимущественно, в плане содержания. Меньше внимания уделялось художественному своеобразие романа. О «Романе в письмах» см.: В. Брюсов. Мой Пушкин. ГИЗ, М—Л, 1929; В. Шкловский. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937, стр. 53. Е. Гладкова. Прозаические наброски Пушкина из жизни «света». Пушкин. Временник пушкинской комиссии. VI, АН СССР, М—Л. 1941, стр. 312; А. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. «Советский писатель», М, 1958; Комментарий Ю. Г. Оксман к собранию сочинений А. С. Пушкина в девяти томах, Academia, т. VII, 1935.

точной степени законченное⁷⁰), игровое начало представлено в нем довольно полно (в «обманных» письмах, в «игре» точек зрения и стилей, в ощущении героями жизни как театра).

Однако и в этом узком плане воздействие «Опасных связей» на Пушкина отнюдь не носило характера обязательности: между обоими произведениями было большое число не поддающихся учету промежуточных звеньев традиции (обширная мемуарная и эпистолярная литература конца XVIII — начала XIX вв.). Но важно учитывать и то обстоятельство, что эпистолярный роман после Шодерло де Лакло («Валери», «Дельфина» и др.) предельно «серьезен», в нем нет и намека на лукавство, иронию, скепсис, и, разумеется, нет и следа «игры».

Своим обаянием «Роман в письмах» во многом обязан той легкой дымке игрового начала, которой он окутан. Без нее пушкинский роман превратился бы в суховатую переписку, насыщенную публицистическими идеями.

Выдвинутая Лизой ложная причина «победа» из Москвы создает в романе «обманный» план, в который увлекается и читатель. Лукавство Саши, тонко поддерживающей предложенный Лизой тон недомолвок и намеков, ее хитроумные попытки вынудить подругу к признанию, притворно-искреннее изумление Лизы, небрежная индифферентность ее тона, скрывающая глубокую заинтересованность узнать, кому ее отъезд в тягость, — все это придает роману живость и остроумную пикантность.

Вынужденное, внезапное «признание» Лизы, определяющее переход от «обманного» плана к «истинному», приводящее к «прозрению» и искусно введенного в заблуждение читателя, — эффектный сюжетный поворот, усиливающий занимательность романа.

Переплетение «обманного» и «подлинного» плана — древнейший литературный прием, с блеском используемый в комедии (от Менандра до Мариво). Эпистолярный роман де Лакло его почти не знал⁷¹). Пушкин, используя драматические потенции жанра, с помощью «разговора писем» конструирует мир, в чем-то похожий на прозрачный мир комедии.

Игровой план романа сочетается с восприятием его героями жизни, как спектакля, а себя, как актеров. Персонажи «Романа в письмах» умеют посмотреть на себя со стороны, заметить

⁷⁰) «Роман в письмах», пожалуй, наиболее завершенное из первоначальных прозаических замыслов Пушкина». Н. Л. Степанов. Проза Пушкина, стр. 58. На наш взгляд, «открытость» конца «Романа в письмах» не противоречит такому утверждению, она могла входить в замысел Пушкина, которому, как известно, глубоко «претил» неизбежный назидательный конец чувствительных романов. («Да нет ли хоть у вас нравоченья?» — IV, 336).

⁷¹) Наметки этого приема заметны уже в «Клариссе» (в сцене побега Клариссы из дома). Однако своего развития этот прием у Ричардсона еще не получил. В «Опасных связях» он лежит в основе композиции романа.

смешную сторону создавшейся сцены. Например, Владимир, удовлетворенный своим удачным исполнением роли «благопристойного» наглеца, пишет другу: «Мужчины отменно недовольны моею *fatuité indolente*, которая здесь еще новость. Они бесятся тем более, что я учтив и благопристоен, и они никак не понимают, в чем именно состоит мое нахальство, хотя и чувствуют, что я нахал» (VI, 73).

Письмо Владимира о его внезапном появлении у тетушки в деревне отражает эту способность видеть в жизни «театр», создать задуманную «сцену», артистически ее разыграть. В письме к другу он в деталях описывает всю мизансцену, в которой есть и «статисты», и «обстановка», и, главное, искомая «реакция» героини: «Наше первое свидание было великолепным. Тетка моя была именинница. Все соседство съехалось. Явилась и Лиза — и едва поверила самой себе, увидев меня... Она не могла же не признаться, что я приехал сюда только для нее. По крайней мере я постарался дать ей это почувствовать». (VI, 73)⁷²).

«Игра» в «Опасных связях» органически связана с одним из важнейших достижений поэтики Лакло — многоголосием. Композиция «Опасных связей» построена на сочетании различных «точек зрения», каждое событие дается через восприятие многих персонажей, всякий раз оно предстает перед читателем в новом освещении⁷³).

Уже первое событие в сюжете — приезд Вальмона к г-же Розмонд — показан в восприятии пяти персонажей. Вальмон видит в нем счастливый случай, представивший ему достойный его усилий, «трудный» объект для любовной атаки, Мертей — досадную помеху в ее планах, Турвель — возможность «обращения» заблудшей души, г-жа Волажж — очередное коварство Вальмона, г-жа Розмонд — радость общения с любимым племянником. Мастерство Лакло особенно ярко проявилось именно в полифонии: различное «видение» мира героями романа определено разницей в их социальном положении, возрасте, характере, темпераменте, культурном уровне.

Многоголосие представлено в «Опасных связях» не только в плане оценки и психологии, но и в плане фразеологии: стилистическая полифония впервые зазвучала в эпистолярном романе. Мы слышим то детски-наивный язык Сесиль, то грубовато-вульгарную речь Азолана, егеря Вальмона, пытающегося подделыв-

⁷²) В этом восприятии жизни как театра слышится переключка с Лакло: «...я так рассчитал время в пути, чтобы явиться как раз тогда, когда все будут за столом. Я действительно упал с неба, как оперное божество в финале спектакля (...) при первом же слове чувствительная святоша узнала мой голос, и у нее вырвался крик» (стр. 293). — описывает Вальмон сцену своего внезапного появления в поместье тетушки, г-жи Розмонд.

⁷³) О «точке зрения» как приеме композиции см.: Б. А. Успенский. Поэтика композиции. «Искусство», М, 1969.

ваться под язык господ, то чувствительно-возвышенную интонацию Дансени, то суховато-деловитую речь стряпчего Бертрана, то благочестиво-назидательную — отца Ансельма. Меняются герои — меняется стиль их писем. Например, Дансени к концу романа взрослеет, расстается с многими иллюзиями и прекраснодушной чувствительностью, и стиль его писем, не утрачивая благородства интонаций, становится суховато-сдержанным.

Классицистическая проза не знала полифонии. Многие из современников Лакло не одобрили его новаторства, полагая, что грубость стиля некоторых писем «испортила» хороший роман. «Это большой недостаток — пытаться дать каждому персонажу его собственный стиль, — писал граф де Тилли в своих мемуарах. — В результате рядом со страницей, блестяще написанной, мы встречаем ненужные наивности или непростительные небрежности, которые кажутся не столько контрастами, сколько пятнами»⁷⁴). Сам Лакло считал стилистическую полифонию своей заслугой и писал в предисловии к роману: «Недостатки эти отчасти, быть может, искупаются одним достоинством, свойственным самой сущности данного произведения, а именно разнообразием стилей (курсив мой — Л. В.) — качеством, которого писателю редко случается достигнуть, но которое здесь возникает как бы само собой, и во всяком случае, спасает от скуки однообразия» (стр. 3).

Удачное исполнение Вальмоном и Мертей их «ролей» зависит от способности уловить чужую «точку зрения» и «построить» соответственно свое поведение и письмо. Способность к игре, умение перевоплощаться даны Лакло в прямой связи с высокой образованностью и культурой героев⁷⁵).

В структуре образа «блестящего» злодея культурная характеристика очень важна. Интеллектуальный «блеск» этих персонажей определен культурой мысли и языка, остроумием, иронией, силой критического подхода. Для Мертей литература — школа жизни и школа «игры»: «Я изучала наши нравы по романам, а наши взгляды по работам философов» (стр. 145). Для нее дар писателя лишен мистического ореола, она полагает, что в какой-то степени и сама его не лишена. По ее мнению, чтобы безошибочно играть свою роль в спектакле жизни, «нужно сочетать ум писателя с талантом комедианта» (стр. 145).

Вальмон и Мертей мастерски подделываются под стиль своих корреспондентов. Знание разных культур, разных стилей, разных

⁷⁴) Цит. по статье А. Эфрос. Шодерло де Лакло и «Опасные связи» в кн. Шодерло де Лакло. Опасные связи. «Academia». М.—Л., 1933, с. 20.

⁷⁵) В письмах Вальмона и Мертей упомянуты Алкивиад, Сократ, Плавт, Лафонтен, Пирон, г-жа Севинье, Дю Беллуа, Грессе, Мармонтель, Пирон, Реньяр, Лесаж, Вольтер, Руссо, Ричардсон, исторические деятели, образы мифологии и библии.

интонаций создают возможность талантливой «смены масок». Когда Мертей с лепкостью меняет благочестиво-елейный тон (к г-же Волажж) на возвышенно-чувствительный (к Дансени) и фамильярно-покровительственный (к Сесиль), а Вальмон покаянно-благочестивый (к отцу Ансельму), на восторженно-робкий (к Турвель) и дружески-доверительный (к Дансени), они выступают не только тонкими психологами, но и знатоками культуры эпохи⁷⁶. Литература для них лучшее руководство для изучения стилей. Издеваясь над возвышенно-сентиментальным слогом, Вальмон иронически замечает: «Кажется, именно так выражается чувствительный Сен-Пре». При этом он так мастерски его имитирует, что его письма и вправду подчас трудно отличить от писем Сен-Пре⁷⁷. Описывая Вальмону любовный спектакль, которым она решила «осчастливить» своего шеваляе, Мертей упоминает литературные тексты, помогшие ей войти в роль: «...читаю главу из «Софы», одно письмо «Элоизы» и две сказки Лафонтена, чтобы восстановить в памяти несколько оттенков тона, который намеревалась усвоить для данного случая» (стр. 29)⁷⁸.

Некоторые особенности своеобразия «Романа в письмах» также связаны с многоголосием. Пушкин здесь продолжает разрабатывать поэтику полифонии, намеченную уже в «Арапе Петра Великого»⁷⁹, и ставшую важным структурным приемом в его зрелой прозе («Повести Белкина»). Сделаем оговорку: в незаконченном произведении, состоящем из десяти писем, элемент многоголосия мог быть только намечен. И все же четыре «голоса» романа, четыре «точки зрения» составляют сложное, емкое видение мира. Герои по-разному оценивают «побег» Лизы в деревню, «погоню» за ней Владимира, по-разному видят и оценивают сцену внезапного появления Владимира в деревне. О восприятии Владимира говорилось выше (стр. 106), а Лиза видит эту сцену так: «Не замечая ничего, сажусь подле хозяйки, гляжу:*** передо мной. Я остолбенела... Он сказал мне несколько слов с видом такой нежной, искренней радости, что и я не имела силы скрыть ни замешательства своего, ни удовольствия (...). Он был молчалив и рассеян. В другое время меня бы очень занимало общее желание привлечь внимание приезжего гвардейского офицера, беспокойство барышень, неловкость мужчин,

76) В «Барышне-крестьянке» Пушкина Лиза также в состоянии сыграть две роли благодаря превосходному знанию разных стилей, разных культур, которое органически входило в понятие «светской культуры».

77) В «Метели» ассоциация со стилем Сен-Пре возникает в сознании Марьи Гавриловны в момент признания в любви Бурмина: «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St. — Preux» (VI, 115). В тетрадях Пушкина есть выписанные его рукой строки из восьмого письма Сен-Пре. В споре о цели выписок А. Ахматова, основываясь на анализе характера цитируемых строк, высказала предположение, что это был подготовительный материал для письма личного или в художественном произведении. См.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. «Academia», М.—Л., 1933, стр. 881.

хохот их при собственных шутках, и между тем учитывая холодность и совершенное невнимание гостя» (VI, 69).

Письма героев пушкинского романа отражают в какой-то мере и стилистическое многоголосие. Правда, здесь нет разительных контрастов, все четыре корреспондента — представители образованного дворянства, люди приблизительно одного возраста, одной культуры. И все же Пушкин стремится передать «девичью» и «мужскую» манеру письма: первая более эмоциональна, напоминает интонацию легкой болтовни, вторая — более степенная и сдержанная⁸⁰; в содержании писем нашла отражение разница интересов «мужских» и «женских». Лизе интересные светские новости, сплетни, «эпиграммы сердца» Саши, а в серьезном плане Пушкин отдал ей свои мысли о литературе. Владимира занимает вопрос положения крестьян, ответственности помещиков, проблема «нового» и «старого» дворянства.

И переход от «обманного» плана к «истинному» нашел отражение в стиле писем: спокойно-насмешливая интонация «обманных» писем Лизы сменяется лихорадочно-взволнованной: «Милая! Мне невозможно долее притворяться, мне нужны помощь и советы, дружки. Тот, от которого я убежала, кого боюсь, как несчастья, — здесь! Что мне делать? голова моя кружится, я теряюсь, ради бога реши, что мне делать» (VI, 68).

Богатство мысли, прелесть и остроумие писем пушкинских героев в значительной мере определены их высокой образованностью, мир культуры — важная органическая часть их жизни. Их письма свидетельствуют о разнообразии интересов, богатстве их внутреннего мира⁸¹.

Независимость мысли, ирония, способность к критическому анализу определяют обаяние образа Лизы, оправдывают ее роль своеобразного «арбитра вкуса». Для нее литература — модель жизни, труд писателя лишен всякой мистической загадочности. В письме к Саше она дает тонкий анализ русских романов XVIII века, выказывает недюжинное воображение, смело предлагает остроумный рецепт для создания нового «современного» романа.

Ощущая свою духовную близость к Клариссе, она в то же время относится к ричардсоновской героине несколько насмешливо. В отличие от романтической Татьяны, (и ее литературных

78) «Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно, и слово в слово взято из немецкого романа», (VI, 334) — говорится в «Пиковой даме» о первом письме Германа Лизе.

79) Ср. «точку зрения» на ассамблею Петра, Ибрагима, Корсакова, Гаврилы Афанасьевича и «дуры» Екимовны.

80) К письмам Владимира применимо пушкинское определение мужской манеры беседы: «Разговор его был прост и важен». Эту характеристику он употребил дважды, в портрете дерптского студента (А. Н. Вульфа VII, 71) и по отношению к Ибрагиму в «Арапе Петра Великого» (VI, 12).

81) В их письмах упомянуты Ричардсон, Луве де Кувре, Лабрюйер, Ламартин, В. Скотт, Адам Смит, Фонвизин, Пушкин, Грибоедов, Вяземский.

предшественниц — Турвель, Валери и др.), для которой «обольстительный обман» «сладостного романа» — сама жизнь, а Кларисса — идеальный образ, Лиза воспринимает героиню Ричардсона не без скептической иронии: «Как смешны твои вечные предположения! Ты подозреваешь во мне какие-то глубокие, тайные чувства, какую-то несчастную любовь — не правда ли? успокойся, милая; ты ошибаешься: я похожа на героиню только тем, что живу в глухой деревне и разливаю чай, как Кларисса Гарлов» (VI, 62).

Разумеется, «игра» у Пушкина носит качественно иной характер, чем у Лакло, что определено различием романов в самой основе, так сказать, по самому «духу» произведений. Лакло строит модель мира жестокого, с развратными, аморальными героями. Пушкин в «Романе в письмах» создает мир светлый и нравственный, ему чужды образы «сверх-злодеев». Все его герои, хотя и далеки от безупречных, «голубых» персонажей, глубоко человечны. Отсюда иной характер «игры» в «Романе в письмах» (не беспощадно-жестокий, а шутливо-лукавый), иной смысл «сатирических наблюдений» и «эпиграмм сердца», которыми обмениваются Лиза и Саша, принципиально иное и отношение пушкинских героев к культуре.

Отношение к культуре Вальмона и Мертей — частное проявление их общего цинического подхода к жизни. Произведения искусства в их восприятии чрезвычайно обеднены сугубо эротической направленностью их интересов, их оценки искажены узостью подхода. За «блеском» внешней образованности часто оказываются пустота и холодное равнодушие к подлинным ценностям искусства.

Пушкинские герои умны и образованны в самом широком смысле, их отношение к культуре не искажено предвзятостью, окрашено живым интересом, их восприятие искусства — восприятие передовых людей эпохи.

Хотя непосредственный разговор о чувствах занимает в «Романе в письмах» сравнительно небольшое место, в нем все же довольно сильно ощущается мастерство Пушкина-психолога. За внешней простотой и безыскусственностью самоанализа героев стоит тонкое понимание душевных движений и пронизательное самонаблюдение.

С еще большей силой пушкинский психологизм проявится в неоконченных отрывках конца 1820—начала 1830 гг., когда появится тема осужденной светом, «незаконной» любви, образ страстно любящей женщины, бросающей вызов свету.

В психологической интерпретации этой темы Пушкин ближе всего к Бенжамену Констану⁸². Однако Бенжамен Констан мно-

⁸² См. А. Ахматова. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина. Пушкинский Временник, I, 1936.

гое взял от Лакло, Пушкин как бы испытал опосредованное через Констанана воздействие автора «Опасных связей».

«Опасные связи» — первый французский роман аналитического психологизма, Констан и Стендаль в дальнейшем углубят метод Лакло. Жизнь души подвергнута в «Опасных связях» скрупулезному анализу, герои Лакло «анатомируют» чувство, изучают логику страсти, диалектику ее развития. Особенно удаётся французскому писателю изображение тончайших переходов, переломов, нарастаний и спадов в жизни души. В конспекте статьи об «Опасных связях» Шарль Бодлер, выделяя в психологизме Лакло самое главное, записал: «Мощь расиновского анализа. Градация. Переходы. Нарастания. За исключением Стендаля, Сент-Бева и Бальзака, талант редкий в наши дни»⁸³.

Эти качества в какой-то мере свойственны и пушкинской прозе. Уже в «Арапе Петра Великого» (1827) пять страниц истории любви Ибрагима к графине Д., от момента возникновения страсти до рождения черного ребенка — блестящий образец такого рода психологизма. С «головкружительной краткостью»⁸⁴, изяществом и тактом отмечены здесь все этапы развития чувства Ибрагима, переходы, переломы, градация. Настороженное недоверие Ибрагима к любезности светских кокеток, благодарность к графине за ее учтивую индифферентность, ощущение «раскованности» благодаря появившемуся доверию, стремление Ибрагима видеть ее, бескорыстие неосознанного чувства, перелом, вызванный замечанием постороннего, нарастание страсти в связи с надеждой, упоение полной близостью, страдания от злословия света, решение расстаться и, наконец, прекрасное прощальное письмо Ибрагима — все это поместилось на нескольких страницах⁸⁵. Весь этот отрывок, сверкающий как драгоценный бриллиант в ткани исторической повести, — подлинное открытие в русской

⁸³. Charles Baudelaire. Les liaisons dangereuses. p. 178.

⁸⁴. См. Неизданные заметки А. Ахматовой о Пушкине.

⁸⁵. В некоторых афористических наблюдениях Пушкина слышится отзвук манеры Лакло. Напр. «Сладостное внимание женщин, почти единственная цель наших усилий...», «Любовь не приходила ему на ум, а уже видеть графиню каждый день было ему необходимо», «Ничто так не воспламеняет любви, как ободрительное замечание постороннего», «Молва приписывала ей любовников, но по снисходительному уложению света она пользовалась добрым именем, ибо нельзя было упрекнуть ее в каком-либо смешном или соблазнительном приключенье». Точность и изящество психологического анализа становятся возможными в значительной степени и потому, что Пушкин в «Арапе Петра Великого» создает блестящий образец русского «метафизического» языка. Как известно, в борьбе за прозу задача выработки языка «мысли» и «чувства» занимала в 1820-х гг. важное место. Пушкин, Вяземский, Баратынский, М. Ф. Орлов отмечали неразработанность русского «метафизического» языка и трудности, стоящие в связи с этим перед прозаиками. (Лучший иллюстрацией этих трудностей могут служить переводы на русский язык «Адольфа» Бенжамена Констанана, П. А. Вяземского и Н. А. Полевого. См.: Л. Вольперт, «Адольф» Бенжамена Констанана в переводах П. А. Вяземского и Н. А. Полевого. Пушкин и его современники. Псков, 1970.

литературе. До Пушкина психологические описания часто страдали растянутостью и излишней чувствительностью. Кроме того, Карамзин чаще всего стремился к описанию чувств платонических и неземных, Пушкин же с новаторской смелостью изобразил, как самое высокое и чистое чувство, земную и «грешную» страсть.

К этому описанию примыкают и страницы о жизни души в неоконченных отрывках «Гости съезжались на дачу» и «На углу маленькой площади», в плане романа «Светский человек»⁸⁶. Интерпретация темы «незаконной» любви, осуждаемой светом, страдания женщины, бросившей вызов обществу, быстрое охлаждение эгоистичного героя показаны Пушкиным с подлинным психологическим мастерством. Здесь, хоть и очень приглушенно, также иногда слышится перекличка с «Опасными связями». Необычные отношения Зинаиды Вольской и Минского, темы и характер их бесед, фамильярно-циничная откровенность Минского, бунт Вольской против условностей света, «злопамятное самолюбие» Минского чем-то неуловимым перекликаются с отношениями Вальмона и Мертей.

Не случайно, по-видимому, что второе из имеющихся пушкинских упоминаний «Опасных связей» находится именно в этом отрывке. В разговоре с Вольской, высмеивая одну за другой возможные кандидатуры на роль ее возлюбленного, о некоем Б*** Минский высказывается так: «Он слишком для вас ничтожен... Весь ум его почерпнут из *Liaisons dangereuses*, так же как его гений выкраден из Жомини. Узнав его короче, вы будете презирать его тяжелую безнравственность, как военные люди презирают его пошлые рассуждения (VI, 565).

Приведенное упоминание весьма важно, так как это единственное известное нам высказывание Пушкина о романе Лакло. Оценка «Опасных связей» дана здесь опосредованно в сложном контексте, она построена не просто, так сказать, «с двойным дном». Сложность не в том, что слова произнесены не Пушкиным, а его героем (в данном случае можно считать мнение Минского близким пушкинскому), а в том, что речь идет не столько о самом романе, сколько о восприятии «Опасных связей» одним из его читателей. При этом параллель с трудами Жомини вызывает множество добавочных ассоциаций.

Прежде всего «Опасные связи» упомянуты здесь как произведение весьма популярное, широко известное, ссылка на него не нуждается в добавочных комментариях или разъяснениях. Роман Лакло известен так же широко, как и модные военно-теоретические труды генерала Жомини.

В то же время «Опасные связи» охарактеризованы как роман,

⁸⁶ В наметках плана романа «*L'homme du monde*» нашли отражение сюжетные повороты, близкие отдельным ситуациям «Опасных связей». «Любовник, который смеется над ней... Связь. Любовник афиширует ее».

в первой главе «Евгения Онегина» «наука страсти нежной» несколько утратила теперь в глазах Пушкина свое обаяние:

Разврат, бывало, хладнокровный
Наукой славился любовной,
Сам о себе везде трубя
И наслаждаясь не любя.
Но эта важная забава
Достойна старых обезьян,
Хваленых дедовских времен:
Ловласов обветшала слава
Со славой красных каблуков
И величавых париков.

(V, 78).

Да и сам роман, возможно, казался теперь Пушкину несколько устарелым⁹⁰. Знаменательно, что и Стендаль, высоко ценивший произведение Лакло, назвал его однажды «молитвенником провинциалов», примешав к лестному комплименту некоторую долю иронии⁹¹.

Таким образом, небольшое по размеру, но чрезвычайно ёмкое высказывание Пушкина об «Опасных связях» охватило целый комплекс идей. В нем нашли отражение и хрестоматийная известность книги, и особенности рецепции «Опасных связей» в России, и высокая (хотя и не лишенная критического подхода) оценка Пушкиным знаменитого романа Шодерло де Лакло.

⁹⁰. Следует учитывать также, что на отношение Пушкина к «Опасным связям» наложились его несколько изменившаяся оценка в конце 1820-х гг. французского XVIII века в целом. В это время Пушкин кое-что пересматривает из убеждений своей юности, изменяется его отношение к французской просветительской мысли, атеистической и вольнодумной, а также к французской литературе конца XVIII века.

⁹¹. Стендаль. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 15, стр. 265.

СУБЪЕКТНАЯ СТРУКТУРА СТИХОТВОРЕНИЯ БАРАТЫНСКОГО «ПОСЛЕДНИЙ ПОЭТ»

(к вопросу о соотношении лирики Баратынского и Пушкина).

Все лирические стихотворения Баратынского объединяются образом автора — человека, открывшего для себя действие жестких закономерностей в мире и в человеке. Эта констатация необходима, но недостаточна. Своеобразие поэзии Баратынского выясняется с помощью сопоставления его лирики с лирикой романтиков и Пушкина.

Для Баратынского, так же, как и для Пушкина, в отличие от романтиков, действие закономерностей носит всеобщий характер: им в равной степени подчинены избранная личность и масса, «поэт» и «толпа». Но Баратынского отличает от Пушкина и трактовка закономерностей, и их восприятие.

Во-первых, Баратынский сосредоточен на губительном действии закономерностей, которые несут с собой зло и только зло. Для Пушкина же действующие в мире закономерности — и источник зла, и источник добра.

Во-вторых, Баратынский воспринимает действующие в мире закономерности как необходимое, но зло; они принимаются вынужденно. Восприятие же закономерностей у Пушкина дифференцировано. В той мере, в какой они несут с собой добро, Пушкин принимает их, благословляя. В той же мере, в какой они несут с собой зло, акцент делается не на том, что они несут зло, а на том, что они *необходимы*.

Различие позиций Баратынского и Пушкина явственно сказалось в том, как отнеслись они к возвышенному образу поэта, созданному романтической лирикой. Для Пушкина очень характерно в этом отношении стихотворение «Поэт» («Пока не требует поэта»). Л. Я. Гинзбург пишет: «Пока не требует поэта», как и другие 20-х годов стихотворения Пушкина о поэте, несомненно отмечены печатью романтической эпохи, романтизмом подсказана проблематика этих стихотворений, самый разговор о поэтическом вдохновении»¹. Но Пушкин не принимает роман-

¹) Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., «Советский писатель», 1964, стр. 195. См. также статью Л. Я. Гинзбург «Пушкин и лирический герой русского романтизма» в кн.: Пушкин. Исследования и материалы, IV, Л., «Наука», 1969.

тическую позицию, а спорит с ней — на языке романтической образности, на материале романтической проблематики. Стихотворение «Поэт» по-материальски направлено против шеллингианской идеи тождества поэтического творчества и жизни. В своем «Поэте» Пушкин (...) изобразил человека двойного бытия, который, в сущности, противопоставлен поэту-шеллингианцу, жрецу и провидцу, ни на мгновение не расстающемуся со своей божественной миссией»².

В стихотворении Баратынского «Последний поэт» воспроизведена ситуация, очень характерная для романтической литературы. Есть поэт, и есть противопоставленный ему мир. Мир холоден и прозаичен; в нем господствуют заботы низкой повседневности, расчет и утилитаризм:

В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята³.

Мир этот принципиально антипоэтичен:

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколения,
Промышленным заботам преданы.
(Стр. 173).

Таков мир. Этому миру расчета и корысти, практицизма и мелочных интересов противопоставлен поэт. С современниками он никак не связан; он не часть этого промышленного мира и железного века: он порождение вечной, прекрасной и неизменной природы. Если в мире обычных людей совершается закономерное движение («Век шестствует путем своим железным»), то в его появлении важна непредвиденность:

Нежданый сын последних сил природы
Возник Поэт...

(Стр. 174).

В его песнях — гимн непосредственному чувству («Воспева-ет... он любовь и красоту») и высоким страстям: они подлинное

²) Л. Гинзбург. О лирике, стр. 197. О соотношении позиции Пушкина и Любомудров см. также: Е. А. Маймин. Философская поэзия Пушкина и Любомудров (К различию художественных методов). В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, IV. Реализм Пушкина и литература его времени. Л., «Наука», 1969.

³) Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений (Библиотека поэта — большая серия). Л., «Советский писатель», 1957, стр. 173.

В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

содержание внутренней жизни («Поэт... он благодать страстей; Как пажитей Эол бурнопогодный, Плодотворят они сердца людей»), они источник вдохновения:

Живительным дыханием развита,
Фантазия подымается от них,
Как некогда возникла Афродита
Из пенистой пучины вод морских.
(Стр. 174).

Как и положено, прозаический мир травит и гонит романтического поэта:

Суровый смех ему ответом...
(Стр. 174).

Поэт же оскорблен, но не сломлен:

Сомкнул уста вещать полуотверсты,
Но гордые главы не преклонил.
(Стр. 174).

Люди не поняли его, да и не могли понять. Природа его породила, и в слиянии с ней он найдет избавление и исход. Его влекут к себе «немая глушь, безлюдный край» и, конечно же, море — традиционный двойник и наперсник большинства романтических героев:

Человеку непокорно
Море синее одно,
И свободно, и просторно,
И приветливо оно;
И лица не изменило
С дня, в который Аполлон
Поднял вечное светило
В первый раз на небосклон.
Оно шумит перед скалой Левкада,
На ней певец, мятежной думы полн...
(Стр. 175).

И если уж нет поэту места в этом мире, то ведь он волен и в жизни, и в смерти своей, и гибель его в морских волнах будет освящена высокой поэтической традицией:

Сия скала... тень Сафо!.. голос волн...
Где погребла любовница Фаона
Отверженной любви несчастный жар,
Там погребет питомец Аполлона
Свои мечты, свой бесполезный дар!
(Стр. 175).

Итак, романтический канон выдержан как будто вполне.

При таком прочтении естественно рассматривать «Последнего поэта» как выражение романтического мироотношения. Но в нашем прочтении был обнажен лишь один слой содержания — тематический. Есть в нем и другой, гораздо более глубокий, не бросающийся в глаза.

В стихотворении — два сознания: романтического поэта и собственно автора — иное, объективное, неромантическое. О том; что объединяет оба сознания, и о содержании романтического сознания мы уже говорили (к этому вопросу нам еще предстоит, однако, вернуться). Теперь нужно их разграничить, и для этого следует перейти от тематического уровня анализа к субъектно-структурному.

Романтический поэт выступает в стихотворении и как субъект, и как объект. Рассмотрим каждую из этих функций в отдельности.

Субъектом романтический поэт является постольку, поскольку в стихотворении воспроизводится его сознание в формах самовыражения: в стихотворении включен монолог последнего поэта.

В одних случаях он передается в обобщенном пересказе:

Воспевает, простодушный,
Он любовь и красоту,
И науки, им ослушной,
Пустоту и суету.

(Стр. 174).

и
Поклонникам Урании холодной
Поэт, увы! он благодать страстей...

(Стр. 174).

В иных случаях монолог последнего поэта воспроизводится в виде текста, который может восприниматься двояко:

Мимолетное страданье
Легкомыслием целя,
Лучше, смертный, в дни незнанья,
Радость чувствует земля.

(Стр. 174).

и (о страстях):

Как пажитей Эол бурнопогодный,
Плодотворят они сердца людей.

(Стр. 174).

Это может быть и изложение, и цитата.

И, наконец, появляется отрывок, в котором нет ни глаголов говорения («Поет... он», «Воспевает... он»), ни нейтральной экспрессии, за которой был бы оцущим некто, пересказывающий взволнованный монолог последнего поэта:

И зачем не предадимся
Снам улыбчивым своим?
Жарким сердцем покоримся
Думам хладным, а не им!
Верьте сладким убеждениям,
Вас ласкающих очес
И опрадным откровеньям
Сострадательных небес!

(Стр. 174).

Это — явно переработанный текст последнего поэта: его монолог воспроизводится здесь как прямая речь с сохранением резко экспрессивных вопросительных и восклицательных форм («И зачем не предадимся...», «Верьте сладким убеждениям...»).

Во всем отрывке, воспроизводящем сознание последнего поэта, происходит движение от явного пересказа в первых строках к явной прямой речи — в последних; так что мы получаем представление и о речевых формах сознания героя, и о его содержании.

В сознании последнего поэта друг другу противоплагаются две группы понятий-образов. С одной стороны — наука, Урания, думы, с другой — любовь, красота, страсть, сны. У каждой из этих групп есть резко определенная оценочная характеристика. Речь идет не просто о науке, но о пустоте и суете науки; назвав думы хладными, поэт и Уранию дает эпитет «холодная». *Любовь* же и *красота*, входящие в другую группу образов-понятий, традиционно включают в себя положительную оценку. А примыкающие к ним страсти и сны дополнительно поэтизируются: поэт поет не просто страсти и сны, но благодать страстей и улыбчивые сны.

Итак, последний поэт выступает в стихотворении как субъект. Но сама субъектность его есть объект другого сознания. Более того, последний поэт является в стихотворении субъектом лишь настолько, насколько это нужно для того, чтобы сделать его объектом.

Это обнаруживается как раз там, где он как будто наиболее свободен от деформирующего воздействия другого сознания — в только что приведенном восьмистишии, где звучит его прямая речь, где он вопрошает и восклицает.

В вопрошениях есть что-то бессильное и неуверенное:

И зачем не предадимся
Снам улыбчивым своим?

(Стр. 174)

Это скорее даже не вопрос, а сетование, жалоба от предчувствия: нет, не предадимся...

А в следующем двустишии вопросительная форма юменяется восклицательной:

Жарким сердцем покоримся
Думам хладным, а не им!

Это — утверждение. Правда, вопросительный оттенок еще сохраняется благодаря инерции внутривидового движения и параллелизму конструкций (предадимся — покоримся, снам улыбочивым — думам хладным). Но вопросительная интонация здесь — лишь обертон, а главное — торжкое знание о будущем: не предадимся сладким снам, а покоримся хладным думам.

Таково здесь романтическое сознание в его самовыражении: не гордое и сильное, а надломленное и неуверенное, знающее, что ему не устоять. Это — романтическое самосознание, увиденное со стороны и критически оцененное другим сознанием.

Взгляд со стороны и критическая оценка сказались здесь не прямо, а косвенно — выбрана и акцентирована особая, наименее героическая стадия развития романтического сознания.

Но взгляд на романтическое сознание со стороны и критическая оценка получают в стихотворении и прямое выражение. Речи последнего поэта в ходе пересказа несколько раз характеризуются:

Воспевает, простодушный,
Он любовь и красоту...
(Стр. 174).

и:
Поклонникам Урании холодной
Поет, увы! он благодать страстей...
(Стр. 174).

В этих простодушный и увы — выход за пределы воспроизводимого романтического сознания: не только сочувствие, но и отделенность от него.

Еще сильнее эта отделенность ощутима в оценке снов: для последнего поэта они улыбочивые («И зачем не предадимся Снам улыбочивым своим?»); для носителя же другого сознания они ребяческие («Исчезнули при свете просвещения Поэзии ребяческие сны...»).

Наконец, неромантическое, объективное сознание обнаруживается в том, как описана реакция последнего поэта на отвергший его мир. Раньше уже говорилось, что поэт гордо отворачивается от осмеявших его людей; убежищем и утешением ему будут пустыня и морская стихия.

Но романтическому герою не дано реализовать свои порывы: они остаются в сфере намерений, в области воображения:

Стопы он в мыслях направляет
В немую глушь, в безлюдный край...
(Стр. 174).

В мыслях — это сказано не случайно.

Еще нетрадиционной трактована ситуация: поэт и море, поэт и самоубийство. Приведем еще раз интересующее нас место:

Человеку непокорно
Море синее одно,
И свободно, и просторно,
И улыбчиво оно;
И лица не изменило
С дня, в который Аполлон
Поднял вечное светило
В первый раз на небосклон.
Оно шумит перед скалой Левкада.
На ней певец, мятежной думы полн,
Стоит... в очах блеснула вдруг отрада:
«Сия скала... тень Сафо... голос волн...
Где погребла любовница Фаона
Отверженной любви несчастный жар,
Там погребет питомец Аполлона
Свои мечты, свой бесполезный дар!»
(Стр. 175).

Дальнейшее развитие сюжета предугадывалось традициями романтической литературы: поэт гибнет в морской тучине. Порожденный природой сливается с ней; так утверждает он свое родство со стихией и свою высшую свободу.

Но в стихотворении сюжет повернут по-новому:

...в смущение приводит
Человека вал мороккой,
И от шумных вод отходит
Он с тоскующей душой.
(Стр. 175).

Последний поэт оказывается не на высоте, предписываемой поэтической традицией и романтическим канонem. С ним происходит то, что может произойти с любым смертным: как ни плох мир и как ни тяжела жизнь, расстаться с ними сил не достало.

Конечно, романтическому герою не обязательно кончать самоубийством: чаще всего он влачит дни свои в ненавистном и отвергаемом мире. Но в стихотворении его внутреннее развитие доведено до такого момента и он поставлен в такое положение, из которого для романтического героя, воспринимаемого романтическим сознанием, есть только один достойный выход: когда

самоубийство решено, оно должно свершиться. Однако в том-то и дело, что романтический герой и его ситуация воспроизводятся не романтическим, а иным, объективным сознанием — сознанием собственно автора.

Описанное здесь представление о субъектной структуре «Последнего поэта» подтверждается и уточняется, если обратить внимание на античные реминисценции в стихотворении. Они характеризуют и сознание собственно автора, и сознание героя. Для обоих античность — высокая норма, но в этой норме акцентируются разные моменты. Эллада, Омир, Парнас, кастальский ключ в своей совокупности выступают в сознании собственно автора как знаки полноты творчества и расцвета искусства. В сознании же героя живет трагический миф о безответной любви и самоубийстве Сафо. Характерно, что античный образ при переходе из одной сферы сознания в другую резко меняется. Так, Аполлон для собственно автора — символ великолепной творческой мощи («Аполлон Поднял вечное светило В первый раз на небосклон»). В сознании героя словосочетание «питомец Аполлона» приобретает трагически-надрывный характер, включаясь в контекст горестных раздумий о несовместимости жизни и идеальной страсти, жизни и высокого искусства. Но и здесь сознание героя становится объектом иного, более высокого сознания: для собственно автора сопоставление героя и его идеала есть средство изучения и оценки героя. Во-первых, поэт здесь отказывается от творчества (а ведь для собственно автора полнота творческой деятельности — высочайшая ценность), и потому «питомец Аполлона» — это не просто самооценка, но самооценка преувеличенная; и, во-вторых, поэт не выдерживает сравнения с классическими образцами, на которые он же и ориентируется: было задумано повторение мифа, и оно не получилось. Так что словосочетание «питомец Аполлона» выражает и самосознание героя и отношение к нему собственно автора — отнюдь не апологетическое.

Выше мы уже ссылались на стихотворение Пушкина «Поэт» («Пока не требует поэта»). Проводившийся до сих пор анализ «Последнего поэта» дает основание для того, чтобы возвратиться к сопоставлению позиций Пушкина и Баратынского. Для Пушкина в «Поэте» мысль о детерминированности поэта, как и всякого человека, есть подоснова, исходный пункт, и на ней сделан акцент: главное здесь — утверждение раздельности, принципиальной неслиянности сфер эмпирического бытия и поэтического творчества (при всей их связи). Но ни детерминированность, ни принципиальная отделенность сфер эмпирии и поэзии не лишают для Пушкина поэтическое творчество ореола. Полемизируя с романтиками, Пушкин вовсе не оспаривает высокого представления о красоте человека-творца, о величии самого акта творчества. Более того, разделение сфер эмпирии и поэзии

позволяет опозитизировать творчество так, как это не могли сделать романтики. Поэтическое творчество есть для Пушкина свобода и проявление богатства и красоты личности. Баратынский, как и Пушкин, спорит с романтиками-шеллингианцами, но по-своему. Его герой терпит неудачу в своих попытках строить индивидуальное эмпирическое бытие по законам поэтического творчества, и неудача эта для Баратынского принципиально важна: акцент здесь на мысли о детерминированности поэта, как и всякого человека. А детерминированность есть для Баратынского не свобода, она источник ущербности, неполноценности всех людей — и человека толпы, и того, кто казался себе избранником.

Теперь мы можем продолжить анализ «Последнего поэта» на субъектном уровне, и это даст нам в дальнейшем новый материал для сопоставления позиций Баратынского и Пушкина.

До сих пор сознание собственно автора в «Последнем поэте» характеризовалось лишь постольку, поскольку его объектом является сознание романтическое: оно обнаруживалось в способе и манере воспроизведения романтического сознания, во взгляде на него. Но каково же сознание собственно автора — в своем самовыражении, в своем отношении к миру?

Вся первая часть стихотворения, до внезапного появления последнего поэта, — есть открытая сфера объективного, неромантического сознания. Это раздумье над тем, как соотносятся развитие материального и духовного производства, размышление над судьбами поэзии в индустриальном веке.

Современность — время расцвета промышленности и торговли, активной производительной деятельности и положительного знания. И она же — время упадка, наивной, простодушной поэзии, расцвет которой остался далеко позади.

Символической оказывается судьба Греции:

Для ликующей свободы
Вновь Эллада ожила,
Собрала свои народы
И столицы подняла;
В ней опять цветут науки,
Носит Понт торговли груз,
Но не слышны лиры звуки
В первобытном рае муз!
(Стр. 173).

Но это не столько историческая Греция (освободившаяся в 1830 году от турецкого владычества Греция вовсе не характеризовалась ни расцветом науки, ни развитием промышленности и торговли), сколько модель, схема исторического развития вообще.

Проблема, о которой здесь идет речь, живо интересовала передовые умы Европы и России. Это была проблема времени, и само по себе обращение к ней еще никак не свидетельствовало о романтическом или неромантическом типе мышления⁴. Дело было в трактовке проблемы.

О процессе неравномерного развития культуры, об упадке поэзии и торжестве положительного знания говорится в «Последнем поэте» с глубокой скорбью. Идеал — в далеком прошлом. Путь, которым шествует век, не случайно назван железным: в памяти читателя ассоциативно возникает сложившаяся еще в античности пессимистическая периодизация истории человечества (золотой век сменяется серебряным, а ему на смену приходит бесчеловечный железный). И когда мы читаем:

Блестит зима дряхлеющего мира...
(Стр. 174),

то за этим образом тоже стоит пессимистическая концепция человеческой истории и безотрадный взгляд на современность⁵.

Столь же безотраден взгляд на эволюцию и нынешнее состояние человека: он суров и бледен:

В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
(Стр. 173).

Итак, промышленный век с его коммерческими заботами и прозаичностью интересов отвергается — по нравственным и эстетическим мотивам. Это сближает позицию собственно автора — носителя объективного сознания — с позицией последнего поэта и — шире — с романтической позицией вообще.

И все же перед нами позиции разные, хотя и соприкасающиеся. Для романтического сознания оценка трезво-прозаического мира с эмоционально-нравственной точки зрения — это основное содержание реакции на мир и предпосылка ухода от него. Он плох и некрасив, этот мир, и от него нужно скрыться — в кипение страстей, в мечту, в веру, в себя, наконец. Такова программа последнего поэта. А для сознания собственно автора нравствен-

⁴ Наблюдения над тем, как соотносится концепция «Последнего поэта» с идейными течениями конца XVIII — первой трети XIX вв. см. в ст. А. И. Журавлевой «Последний поэт» Баратынского» («Проблемы теории и истории литературы». Сборник статей, посвященный памяти профессора А. Н. Соколова. М., МГУ, 1971).

⁵ Позиция Баратынского вызвала резкие возражения со стороны Белинского. См. об этом во вступительных статьях К. В. Пигарева (в кн. Е. А. Баратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., Гослитиздат, 1951, стр. 23—24) и Е. И. Купряевой (в кн. Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений. Л., «Советский писатель», 1957, стр. 33—34).

но-эмоциональная оценка — существенный, но отнюдь не решающий момент в отношении к действительности, в выборе позиции. На первый план здесь выдвинуто стремление понять, постичь, проникнуть в суть. Кто умножает познание, умножает скорбь, но от познания ему уже не отказаться. Пусть сердце под камнем, пусть болит душа, и все же — не отворачиваться, смотреть, видеть, думать, понимать⁶.

Эта программа выражена не в виде декларации (как у последнего поэта его взгляды), а через композиционный и лексико-синтаксический строй стихотворения, за которыми стоит и через которые выражена идейно-эмоциональная позиция.

Композиция стихотворения продумана и жестко рационалистична. В ее основе — особое движение мысли: она не хаотически-лихорадочно мечется, а движется спокойно и неторопливо. перед нами не столько поиски истины, сколько ее развертывающийся итог. Мир понят, и понят человек, и все связано, и одно вытекает из другого. Сначала — суть концепции: мир плох, и так и должно быть; движение его неотвратимо (первая строка). Затем — плох и прозаичен человек — да иначе и быть не может — в таком мире (вторая—четвертая строки). И затем — плохому и прозаичному человеку не нужна поэзия, и это навсегда (пятая—восьмая строки). Пример с Грецией подтверждает общий закон (строки девятая—шестнадцатая). Для собственно автора стремление к ясности, работа мысли, анализ, исследование — содержание внутренней жизни. Последний поэт противопоставлен в стихотворении «поклонникам Урании холодной». Как ни сочувствует собственно автор своему герою, он тоже ему противостоит, ибо и он поклонник холодной Урании. Он тоже служит богу разума — преданно, хотя и без радости.

Продумано как будто все. Но мысль, которая не привыкла лукавить с собой, приводит против себя самый сильный аргумент: есть романтический человек и его поэзия, чуждые и противопоставленные железному веку. Так возникает необходимость во второй части стихотворения, посвященной последнему поэту. Он проверяется здесь на связь с миром, и выясняется, что поэт-

6) Различие позиций героя и собственно автора явственно сказывается в том, как они относятся к чужим сознаниям.

Для романтического сознания единственно возможный тип отношения к отличному от него сознанию есть абсолютное неприятие. Для преодолевшего его, более высокого объективного сознания характерны по отношению к другому, отличному от него сознанию соучастие, сопричастность, частичная близость, неабсолютное отрицание и — понимание как основа всего этого. Если романтический герой в «Последнем поэте» просто отворачивается от чужих сознаний и сосредоточен на своем, то собственно автор изучает, постигает и воспроизводит иные сознания — и чуждое ему сознание практических людей железного века, и далекое от него сознание тех, для кого нынешняя Эллада есть Эллада ликующей свободы, и, наконец, близкое ему сознание романтического героя.

романтик, который кажется себе (и мог казаться другим) принципиально иным, чем мир, неподвластным ему, — часть все того же мира, подверженная действию его законов.

Для правильного понимания позиции собственно автора, выраженной композиционно, нужно соотнести переход от первой части ко второй с концовкой второй части (она же и концовка всего стихотворения).

Вот как происходит переход от первой части ко второй:

Блестит зима дряхлеющего мира,
Блестит! Суров и бледен человек;
Но зелены в отечестве Омира
Холмы, леса, берега лазурных рек.
Цветет Парнас! пред ним, как в оны годы,
Кастальский ключ живой струею бьет,
Нежданный сын последних сил природы —
Возник Поэт, — идет он и поет.

(Стр. 173).

Суровый и бледный человек — здесь это массовый человек железного века, корыстный и прозаичный человек толпы. Тот, кто ему противопоставлен, назван поэтом. Но вот в концовке второй части и всего стихотворения о последнем поэте сказано:

...в смущение приводит
Человека вал морской,
И от шумных вод отходит
Он с тоскующей душой.

(Стр. 175).

Романтик назван здесь не поэтом, а человеком; назван не случайно: он и не похож на людей толпы и все-таки с ними схож. Он, как и они, человек железного века: можно не принимать свое время, но уйти от него нельзя даже внутренне.

Объективный, неромантический характер сознания собственно автора обнаруживается не только в композиции, но и в речевом строе стихотворения, за которым также стоит определенная идейно-эмоциональная позиция. Лексика текста, принадлежащего собственно автору, ограничена кругом слов, в котором экспрессивно-оценочное значение не доводится до предела (единственное исключение — «бесстыдной»).

Важно и то, что в монологе собственно автора мы встречаемся с особым типом синтаксической выразительности. Перед нами, если судить по знакам, заканчивающим предложения, множество восклицаний. Вот одно из них: «Цветет Парнас!» (стр. 174). Но характерно, что здесь, как и в ряде других случаев, восклицательность передается лишь пунктуационно: морфо-

логические средства усиления эмоции не используются⁷. Скорбная мысль воспроизводится преимущественно в формах констатации и повествования. Итак, на синтаксическом уровне, так же как и на уровне лексическом, экспрессивно-оценочное значение не доводится до предела.

Композиция, лексика и синтаксис интересуют нас постольку, поскольку через них выражается мысль. В соответствии с родовой природой стихотворения лирическим адекватом этой мысли становится настроение. Оно представляет собой частное выражение эмоционального тона, за которым стоит мировоззрение.

Для каждого дореалистического метода есть «родовой», надиндивидуальный эмоциональный тон — сверхнастроение, являющееся эмоциональным адекватом мировоззрения. Лирический восторг в классицистской оде, меланхолия сентиментальной элегии, романтическое настроение были даны заранее как предпосылка и источник личного лирического творчества. В индивидуальных лирических системах они воспроизводились, развертывались, варьировались. Реалистический же тон должен быть в каждом отдельном случае для каждой самостоятельной индивидуально-лирической системы заново получен, и он всегда другой. Так что, собственно, нет одного реалистического эмоционального тона, объемлющего все реалистические индивидуально-лирические системы, а есть множество эмоциональных реалистических тонов.

Соответственно меняется и читательское восприятие. Читатель ждет не известного эмоционального тона, а именно неизвестного: известно, что будет новая эмоция, но неизвестно какая.

Неизвестность эта не абсолютна. Что-то все-таки заранее известно: будет некая сдержанность, «взвешенность», «мудрость». Она от сознания того, что есть закономерности. В каждой новой индивидуальной системе будут исследоваться и открываться новые закономерности, о которых мы до чтения ничего не знали и, следовательно, не могли на них настроиться. Но мы заранее настроены на то, что закономерности будут.

В эмоциональном тоне, соответствующем каждому из дореалистических методов, было два определяющих момента: качественный — характер чувства и количественный — сила чувства, его размах, степень напряженности. Оба эти момента являются содержательными, то есть оба выражают концепцию действительности, но по-разному.

Так, за лирическим чувством, выраженным одой и объединяющим весь ее материал, стояло восторженное приятие мира,

⁷ В отдельных случаях восклицательность создается с помощью отступления от обычного («повествовательного») порядка слов: «Но не слышны лиры звуки В первобытном рае муз!» (стр. 173), «И на земле уединенья нет!» (стр. 175). Показательно, однако, что инверсированность здесь не бросается в глаза.

убеждение в его благодати, разумности, высокой организованности. Такова здесь качественная сторона эмоции. Ее количественная сторона — размах, сила, масштабность — передавали безусловность убеждения, абсолютность притяжения, беспредельность растворения человека в целом.

Разумеется, описанная здесь связь степени, силы эмоции и концепции мира не являются жесткой и однозначно заданной. Так, размах, интенсивность романтического тона передают абсолютность противопоставленности человека и целого.

Для реалистических эмоциональных тонов заранее задана не качественная, а количественная характеристика — не столько строй эмоции, сколько ее накал, предуказанный убеждением в том, что есть закономерности и человек вмещен в их сеть. Убеждение это объединяет столь различных поэтов, как Пушкин и Баратынский, Лермонтов последних лет жизни и Некрасов (при всем различии их отношения к закономерностям). Возможны колебания, но в заданных пределах, вмещающих в себя накал эмоций, их размах, характерный для всех названных поэтов и отличающийся от силы и степени напряженности эмоций в дореалистических системах.

В настроении, которым проникнут «Последний поэт», есть спокойствие и уравновешенность, за которыми стоит и в которых выражается целое мирозерцание с его отрицанием индивидуалистического произвола и романтического своеволия, с признанием закономерностей в мире и человеке.

Но в пределах объективного, неромантического мироотношения и определяемого им тона возможно множество разновидностей, и задача заключается в том, чтобы определить специфику эмоционального склада «Последнего поэта» как эквивалента мировоззрения.

Несколько моментов резко окрашивают настроение стихотворения и делают его глубоко своеобразным.

Прежде всего это — убеждение в том, что закономерное движение есть и для человечества, и для человека путь утрат, завершающийся страшным итогом. А сознание, которое исследует этот путь, приходит к тягостной истине. Размышления о современности, человеке и судьбе искусства венчаются итоговым образом:

Блестит зима дряхлеющего мира...

(стр. 174).

Так соотносятся в концепции мира приманчивая видимость и безрадостная сущность: они соответствуют внешнему блеску и внутреннему одряхлению.

Этот образ повторяется в конце стихотворения:

...блистает
Хладной роскошью свет,
Серебрит и позлащает
Свой безжизненный скелет.
(стр. 175).

Образ, однако, не просто повторен — он усилен: к блеску добавились и серебро, и позолота. Но ведь и место дряхлеющего мира занял безжизненный скелет. Картина стала здесь еще безотрадней потому, что рушилась последняя надежда — идеал свободной романтической личности: ведь приводившиеся только что строки завершают характеристику последнего поэта.

Верность познанию сочетается с пониманием безрадостности его итога — таково одно из важнейших слагаемых в эмоциональном строе стихотворения.

Есть и другой момент, который многое определяет в этом эмоциональном строе. Речь идет о глубокой симпатии к романтическому идеалу. Он увиден в своей ложности — так совершается последний шаг к освобождению от иллюзий. Но бесконечно тяжел этот шаг, ибо утрата романтических иллюзий — это и утрата всех надежд. Поэтому так сочувственно говорится о последнем поэте и с такой болью отрывается он от сердца. Приходится расстаться с романтическим идеалом, и это конец всем идеалам. Осталось познание без упований, знание без радости и — кровоточащая память о последних иллюзиях.

До сих пор, говоря о сознании собственно автора, мы пользовались выражением «объективное неромантическое сознание». Теперь, когда анализ подошел к концу, можно сказать о нем определеннее. Это — особый, глубоко своеобразный тип реалистического сознания — реализм без отрады и без надежд, трагически переживающий крах романтического идеала.

То, что открывается в «Последнем поэте», не исчерпывает мироотношения Баратынского — «Последний поэт» должен быть соотносен со всей его лирической системой.

Без надежды нельзя жить — без надежды можно только умирать, и о том, как это происходит, Баратынский бесстрашно поведал в «Осени» и стихотворении «На что вы, дни»⁸. Он искал опоры; и направление поиска, и результаты его не могли не зависеть от концепции мира и человека, воспроизведенной в «Последнем поэте».

О лирике Пушкина-реалиста Белинский писал: «Он не дает судьбе победы над собой: он вырывает у ней хоть часть огня-

⁸ См. анализ этих стихотворений в кн.: И. М. Семенко. Поэты пушкинской поры, М., Гослитиздат, 1970.

той у него отрады. Как истинный художник, он владеет этим тактом действительности, который на «здесь» указывал ему как на источник и горя и утешения и заставлял его искать целения в той же существенности, где постигла его болезнь»⁹. Баратынский *существенность* («здесь») понимал по-иному, и пушкинский вариант был не для него. Не «целения» он искал (его не могло, не должно быть в мире, где запрограммировано только зло), а безрадостного прибежища. Так «Последний поэт» дополняется в лирической системе Баратынского «Стансами» («Судьбой наложенные цепи»). Пушкин вырывал у судьбы часть отнятой у него отрады; Баратынский молил у насильственных судьбин хранительного крова. Но кто молит, тот еще надеется. Не случайно безвозвратно, казалось бы, утраченная надежда (она ведь как будто начисто исключалась знанием) робко оживала и в «Стансах» и в других, близких им стихотворениях. Более того, Баратынский предпринимал отчаянные попытки вырваться из мира, им же самим построенного и основанного на безусловном, безрадостном знании — то в «Молитве», то в «Пироскафе» и некоторых других вещах. Стихотворения этого типа при всей их неравноценности, разнонаправленности, при всей незавершенности стоявших за ними идейных исканий и именно в силу этой незавершенности принципиально важны — и для понимания позиции поэта, и для правильного суждения об элементах и структуре его лирической системы. Но все это — разговор особый.

⁹) В. Г. Белинский. Полн. Собр. соч., т. VII, стр. 321.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Е. А. Маймин. «Борис Годунов» Пушкина и исторические драмы Хомякова	3
З. Я. Рез. Стихотворение А. С. Пушкина «Вновь я посетил» в школьном изучении	17
Ю. Н. Чумаков. «Осень» Пушкина в аспекте структуры и жанра	29
В. П. Скобелев. Пугачев и Савельич (к проблеме народного характера в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка»)	43
Е. А. Маймин. О философской лирике А. С. Пушкина	59
А. И. Голышева. Пушкин в исследованиях американских славистов	68
Л. И. Вольперт. Пушкин и Шодерло де Лакло (на пути к «Роману в письмах»)	84
Б. О. Корман. Субъектная структура стихотворения Баратынского «Последний поэт» (к вопросу о соотношении лирики Баратынского и Пушкина)	115