

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
КАЛИНИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А. С. ПУШКИН
И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Сборник научных трудов

Калинин 1983

Статьи сборника посвящены восприятию Пушкина крупнейшими русскими писателями и пушкинским традициям в развитии русской литературы XIX века (Гоголь, Тургенев, Л. Толстой, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Чехов). Эти традиции прослеживаются в судьбе ведущих пушкинских тем и во влиянии поэтики Пушкина. Материалы и сообщения вводят в общекультурную атмосферу пушкинской эпохи.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Доктор филол. наук, профессор *Г. Н. Ищук* (ответств. редактор), кандидат филол. наук, доцент *М. М. Кедрова*, доктор филол. наук, профессор *В. В. Прозоров*, кандидат филол. наук *М. В. Стрѣганов* (ответств. секретарь).



Г. Н. ИЩУК
(Калининский госуниверситет)

У ИСТОКОВ НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Историко-литературное и культурологическое значение Пушкина как общая и широкая проблема сравнительно недавно стало предметом специального изучения. В общем виде проблема была поставлена лишь в период пушкинского юбилея 1937 г. и предстала в виде известного сборника «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», изданного АН СССР в 1941 г. В его основе лежали мысли В. Г. Белинского о том, что Пушкин «принадлежал к числу тех творческих гениев, тех великих исторических натур, которые, работая для настоящего, приуготовляют будущее, и по тому самому уже не могут принадлежать только одному прошедшему» и что «как прежние писатели русские объясняют Пушкина, так Пушкин объясняет последовавших за ним писателей»¹. Будучи блестящим итогом развития всей русской культуры, начиная от средневековых летописей, житий и «Слова о полку Игореве» и кончая ближайшими поэтическими предшественниками (Державиным, Жуковским и Батюшковым), творчество Пушкина само стало источником наиболее значительных общественно-исторических, морально-философских и эстетических идей всей последующей русской литературы. Трудно даже перечислить круг этих идей, тем и «завязок» — они общеизвестны. Хотелось бы только указать на одно замечательное качество творческого сознания Пушкина — на его глубокий и точный историзм. Им пронизаны лучшие произведения основоположника русского реализма — «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Капитанская дочка» и многие другие. Историзм и провиденциальность проявляются и в тех «нависающих» вопросах (А. Ахматова), которые чувствуются в его неосуществленных замыслах 1830-х годов.

Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов — каждый по-своему наследовал Пушкину и по-своему «исходил» из него.

«Исторические» (Белинский) 1830-е годы породили Лермонтова и Гоголя, пронесших сквозь «зимнее» царствование Николая I пушкинский идеал человеческого достоинства и веру в «плодовитое зерно» русской жизни — творческие силы народа. Такие емкие типологические обобщения, как «лишний» и «маленький» человек, запечатленные в творчестве Пушкина, определили главнейшие темы русской литературы едва ли не на протяжении всего XIX в. Они были развиты в творчестве Тургенева и Гончарова и даже отразились у беллетристов-народников, пока не завершились своеобразным «заключительным словом» А. П. Чехова.

Образ Пушкина ни на минуту не покидал наполненное невысказанными трагическими противоречиями писательское мышление Достоевского. Начиная от «Бедных людей» и кончая «Речью о Пушкине», Достоевский с его, казалось бы, тупиковыми антиномиями преклонялся перед пушкинским этическим идеалом и лелеял в себе пушкинскую мечту о свете и гармонии. Без пушкинского света творчество Достоевского просто не могло бы «состояться». Отметив кажущуюся «парадоксальность» сопоставлений Пушкина и Достоевского, Д. Д. Благой писал: «... близость и родственность Достоевского и Пушкина проступают не только в сходстве их общественно-политических биографий. Особенно важно и существенно, что они ярко проявляются в преемственных связях — «сцеплениях» — творчества двух писателей. Причем эти «сцепления» далеко выходят за пределы того, что можно назвать «влиянием» одного писателя на другого, и носят глубоко органический и даже, как ни покажется на первый взгляд не подходящим в данном случае это слово, двусторонний характер. При сопоставительном анализе мы обнаруживаем без особого труда в творчестве Достоевского многое и многое непосредственно вошедшее в него из пушкинского художественного мира, условно говоря, «Пушкина в Достоевском». Но этот же анализ... освещает обратным — отраженным — светом и некоторые элементы и явления всеобъемлющего пушкинского творчества, находящиеся в неизменном соответствии с будущим творчеством Достоевского: открывает, понятно, лишь в зерне, в зародыше, так сказать, «Достоевского в Пушкине»².

Пушкинские начала жили и развивались также в творчестве несколько не похожего на него писателя — в сатире М. Е. Салтыкова-Щедрина. Пушкинский способ типизации эпох и укладов (например, в «Истории села Горюхино»)

лег в основу сатирического романа «История одного города». Можно было бы указать на многочисленные сатирические образы Салтыкова-Щедрина, как бы «взятые» из произведений Пушкина и обогащенные новыми смысловыми приращениями в 1860—1880-е годы (так называемая «инновация» пушкинских образов). Но когда сатирик обращается к старозаветным временам крепостнического произвола и делает это вне системы сатирической типизации, он оказывается особенно близок к пушкинским зарисовкам. «Пошехонская старина» прямо перекликается с пушкинским изображением поместной деревенской жизни в «Евгении Онегине», «Капитанской дочке», «Дубровском», «Истории села Горюхино» и др.

Ясным и ровным пушкинским светом озарено и творчество Чехова. Между строками его новелл уместились целые неосуществленные пушкинские романы, да и самый лаконизм этих новелл — наследие его строгого и точного повествовательного стиля.

Но, разумеется, больше всего пушкинская стихия «разлилась» в творчестве Л. Толстого. Он был связан с Пушкинным родственными узами, кругом друзей и знакомых и, главное, ясным пониманием «исходного» характера его эпохи. При этом сам Толстой стоял как бы на противоположном — «замыкающем» — крае блестящей эпохи русского классического реализма. По замечанию Б. М. Эйхенбаума, «корни творчества у Пушкина и Льва Толстого иногда так близки, что создается впечатление родства при всей разнице позиций. Не у Гоголя, не у Тургенева, не у Достоевского (при всей его заинтересованности некоторыми темами Пушкина), а именно у Толстого находим мы своего рода дозревание, или, вернее, перерождение замыслов, тем и сюжетов Пушкина... Они (Толстой и Пушкин. — Г. И.) — точно растения, растущие из одного корня, но в противоположных направлениях; Толстой — корнеплод, а Пушкин — цветущее дерево»³. Сопоставление с Толстым многое открыло в самом Пушкине: Д. Д. Благой, А. В. Чичерин, Н. Л. Степанов, Н. В. Водовозов, А. Лежнев, Э. Г. Бабаев указали на латейтные «толстовские» начала в прозе, поэзии, драматургии Пушкина, на просторы лаконичного пушкинского психологизма, на очертания будущих прозаических форм с новым «дисгармоническим» героем, на неисчерпаемые возможности пушкинского «свободного романа»⁴. Сближение «Казаров» с «Цыганами», «Войны и мира» с «Евгением Онеги-

ным», «Капитанской дочкой», «Рославлевым», «Русским Пелагом», сравнение двух «Кавказских пленников» — вот темы целого ряда исследований. Пушкин открыл самый принцип реалистического изображения человека в его связях с природой и с историей, обосновал фундаментальные законы повествования, показал диалектику жизненной правды и художественной правдивости. Он дал непревзойденные образцы повествовательных жанров и в области поэзии, и в области повествовательной прозы. Через несколько десятилетий после Пушкина и, опираясь на его опыт, Толстому довелось совершить новые всемирно-исторические открытия, сделать еще один «шаг вперед в художественном развитии всего человечества» (В. И. Ленин). Он открыл принцип «диалектики души» в воссоздании своих героев, а также выразил эпическое сознание человечества в новое время. Он поставил в центр романного действия не отдельную самоутверждающуюся личность, а огромный народный коллектив с его эпопейными свершениями и эпическим сознанием. И самое главное — Толстой нашел ту широкую и универсальную эстетическую платформу, на которой эти два начала вступали в единый органический синтез. Как раньше у Пушкина соединялись между собою личность и история, так и у Толстого предстала проблема героя и народа в могучем эпическом звучании. Пушкинские проблемы отнюдь не были «сняты» в толстовском творчестве, они приняли в себя новое историческое содержание и «разрешение». И это при всем том, что Толстой не был просто продолжателем Пушкина и выдвинул перед человечеством свои вопросы и проблемы. Н. Н. Арденс, например, писал: «...в «Казаках», не в пример «Цыганам», был намечен герой, который вполне уже сознает личную неготовность и невозможность слияния с другой социальной средой. В этом плане Толстой, избрав схожую с «Цыганами» ситуацию героя и его окружения, но разрешив фабульные узлы на совершенно новой и более высокой идейной основе, пошел гораздо дальше великого поэта. Так от Пушкина через Белинского протянулись нити к Толстому»⁵. Однако Толстой делает и шаг назад от пушкинского историзма, от того рубежа, когда великий родоначальник русской литературы XIX в. сумел так ясно увидеть иллюзорность руссоистской робинзоады.

В понимании народа как основы национальной жизни и народности художественной культуры Толстой «перекликался» с Пушкиным едва ли не «через голову» всех стоящих

между ними крупнейших писателей прошлого столетия — Лермонтова, Гоголя, Тургенева. Об этом свидетельствует та «поэтическая парабола», которую Толстой рисует и описывает в известном письме к Н. Н. Страхову от 3 марта 1872 г. Пушкин находится здесь на высшей точке «волны», подобно тому как сам Толстой после «Войны и мира» оказался на такой же высоте народности. Он называл «счастливыми» тех, «кто будут участвовать в выплывании», и надеялся сам быть среди них⁶. Верно писал Н. В. Измайлов: «В сущности только Лев Толстой в «Войне и мире» вернулся на путь «Капитанской дочки» — в смысле естественного и жизненного сочетания личных судеб вымышленных героев с историческими событиями и судьбами народа»⁷. «Голая» пушкинская проза заключала в себе такие громадные просторы, которые оказались «заполненными» только эпическими романами Толстого.

Пушкинские истоки творчества крупнейших русских писателей (в том числе и Толстого) еще не изучены в должной и необходимой мере. Так, например, самым «пушкинским» романом до сих пор считается «Анна Каренина». А между тем в «Войне и мире», быть может, не меньше пушкинских начал и реминисценций. Всем содержанием своего романа Толстой отвечает на исторический вопрос Пушкина:

Гроза двенадцатого года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Барклай, зима иль русский бог?

Широким изображением военно-политических событий в Европе и в России Толстой как бы «разворачивает» скупые и многозначительные строки поэта:

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы;
И высились и падали цари;
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари.

Драматические судьбы французского просвещения в начале XIX в., резкая критика русских «обезьян просвещения»,

трусливо-лицемерные возгласы их о народной войне, о Минине и Пожарском, гаерский тон брошюрок Растопчина, Бородинское сражение, пожар Москвы, пророчества о бесславном конце наполеоновского нашествия — эти темы пушкинского «Рославлева» запечатлены в эпическом полотне «Войны и мира». К этому нужно присоединить и многочисленные пушкинские «лакуны» насчет бытового уклада дворянства в допожарной Москве, по поводу образа жизни тогдашней молодежи. Героиня «Рославлева» Полина рассказывает о себе: «Меня вывезли в свет зимою 1811 года. Не стану описывать первых моих впечатлений. Легко можно себе вообразить, что́ должна была чувствовать шестнадцатилетняя девушка, променяв антресоли и учителей на непрерывные балы. Я предавалась вихрю веселия со всею живостью монах лет и еще не размышляла... Жаль: тогдашнее время стоило наблюдения»⁸. Толстой в «Войне и мире» воссоздает в пленительных картинах именно то, что «можно себе вообразить»: первый бал Наташи, «вихрь веселия» в доме Ростовых. Толстой заставляет своих героев — Андрея Болконского и Пьера Безухова — упорно и настойчиво «размышлять» над этим интереснейшим временем. Не случайно человек пушкинского поколения, известный историк М. П. Погодин, прочитав в 1868 г. третий том «Войны и мира», в письме к Толстому воскликнул: «Ах — нет Пушкина. Как бы он был весел, как бы он был счастлив и как бы стал потирать себе руки. — Целую вас за него и за всех наших стариков. Пушкин — а его я понял теперь из вашей книги яснее, его смерть, его жизнь. Он из той же среды...»⁹.

Повторим, что трудно перечислить и, тем более, предугадать все более ясно осознаваемые в наше время пушкинские «прорастания» в русскую литературу в прошлом столетии. Но есть одно весьма важное обстоятельство, которое пока еще оставлено без должного внимания. Мы говорим о том многозначительном факте, что у истоков классической русской литературы стоял писатель, обладавший бесспорной подлинностью и пленительной свежестью литературной гениальности. Жизнестойкость, оптимизм и свежесть пушкинской поэзии не только обеспечили ей самой активную жизнь, но и широту и плодотворность ее влияния на все последующее развитие русской культуры. А. В. Луначарский писал: «Естественность, органичность, первозданность — вот те печати, которые лежат на счастливым челе классических произведений... Пушкин был русской весной,

Пушкин был русским утром, Пушкин был русским Адамом... Он первый пришел и по праву первого захвата овладел самыми великими сокровищами всей литературной позиции. И овладел рукою властной, умелой и нежной... Если сразу, не вдумываясь в детали, кинуть взгляд на творчество Пушкина, то первое, что поразит, это вольность, ясный свет, какая-то танцующая грация, молодость, молодость без конца; молодость, граничащая с легкомыслием. Звучат Моцартовы менуэты, носится по полотну и вызывает гармонические образы Рафаэлева кисть»¹⁰. Эта свежесть и лучезарность были чрезвычайно важны для всей последующей истории русской литературы: ведь ей на протяжении целого века придется бороться с тьмою, решать запутанные вопросы и буквально «продираться» сквозь дебри тупиков и «завалов». Пушкинская ясность и оптимизм, гармоническая соразмерность его поэзии всегда будут философско-эстетической опорой для русской культуры. Здесь же и начало той необычайной «заразительности» пушкинского творчества, которую испытал на себе чуть ли не каждый писатель. Увлекательность чтения Пушкина переходила по таинственным законам творческой «детонации» в созидательные усилия других писателей. Об этом с огромной силой самосознания и откровенностью рассказал Л. Толстой в период работы над «Анной Карениной». В письме к Н. Н. Страхову от 25 марта 1873 г. он передал, как из чтения пушкинского прозаического отрывка у него зародился замысел нового романа: «Я как-то после работы взял этот том Пушкина и, как всегда (кажется, седьмой раз) перечел всего, не в силах оторваться, и как будто вновь читал. Но мало того, он как будто разрешил все мои сомнения. Не только Пушкиным прежде, но ничем я, кажется, никогда я так не восхищался. «Выстрел», «Египетские ночи»; «Капитанская дочка»!!! И там есть отрывок «Гости собирались на дачу». Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман, который я нынче кончил начерно, роман очень живой, горячий и законченный, которым я очень доволен...»¹¹.

Анализ этих впечатлений Толстой совершает в двух письмах к П. Д. Голохвастову от 30 марта и 9(10) апреля 1873 г.: «Вы не поверите, что я с восторгом, давно уже мною не испытываемым, читал это последнее время, после вас — «Повести Белкина», в 7-й раз в моей жизни. Писате-

лю надо не переставать изучать это сокровище. На меня это новое изучение произвело сильное действие. Я работаю, но совсем не то, что хотел»¹². Затем Толстой продолжает: «Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства... Чтение даровитых, но негармонических писателей (то же музыка, живопись) раздражает и как будто поощряет к работе и расширяет область, но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область, и если возбуждает к работе, то безошибочно...»¹³.

В этих рассуждениях заключен тонкий художественно-творческий феномен: писателя может вдохновить только настоящее — подлинное — искусство, но не какие-нибудь даже самые удачные подделки. Художественная «детонация» происходит не по линии развития, наследования или разработки той или иной темы, сюжета или конфликта, а путем усвоения поэтической меры, масштаба, точки отсчета. Все это всегда связано с огромным доверием к предшествующему художнику. Пушкинская «иерархия» может быть понята как непогрешимая соразмерность, стройность и точность всей системы поэтических средств в произведении поэта. Возникшее в читателе-художнике поэтическое доверие является основой новых созидательных импульсов.

Пушкин «разрешает сомнения» и «возбуждает к работе» — и, конечно же, не одного Толстого. Можно думать, что из бессильного жеста Алеко, только что убившего Земфиру и молодого цыгана, родился замысел «Преступления и наказания» с его идеей ~~разрыва~~ человеческих скреп из-за убийства и преступления... И не пушкинский ли образ Германа, соединивший в себе «читательское» осуждение и страдание, вызвал тему «миллиона» у Достоевского со всеми сопутствующими философско-моральными тупиками и антиномиями? А тема искусства в «Египетских ночах» прямо или косвенно причастна к «Альберту» и «Неточке Незвановой»...

В связи с вышеизложенным родился и оформился замысел настоящего сборника. В нем есть статьи о пушкинских «прорастаниях» в творчестве ряда писателей, а также отмеченные нами читательско-созидательные импульсы. В нем

есть и система осознанных суждений о поэзии и творческом подвиге родоначальника нашей литературы, высказанных и крупными и рядовыми деятелями русской литературы.

В ряде статей возникает также проблема читательского восприятия Пушкина не только в прошлом, но и в наши дни. Смеем думать, что она оказалась не лишней в общем замысле сборника.

Тема, обозначенная в заглавии сборника, находится в нашем литературоведении в стадии собирания конкретных материалов, и каждый новый добытый факт и наблюдение имеют свою цену. Но каждый новый факт несет в себе и теоретический потенциал (подчас весьма знаменательный и значительный). Авторы сборника будут считать свою задачу выполненной, если им удастся, во-первых, хоть несколько расширить общую картину пушкинских конкретных «влияний» и, во-вторых, подойти к теоретическим выводам, под сказанным прежними, а также новыми материалами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1955, т. VII, с. 101—106.

² *Благой Д. Д.* От Кантемира до наших дней: В 2-х т. М., 1979, т. I, с. 417.

³ *Эйхенбаум Б. М.* О прозе: Сборник статей. Л., 1969, с. 167, 168.

⁴ См.: *Благой Д. Д.* Литература и действительность: Вопросы теории и истории литературы. М., 1959; *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958; *Степанов Н. Л.* Проза Пушкина. М., 1962; *Водовозов Н. В.* Незаконченная повесть Пушкина из светской жизни. — Уч. зап. / МГПИ им. Потемкина, 1959, т. ХСIV, вып. 8; *Лежнев А.* Проза Пушкина: Опыт стилистического исследования. 2-е изд. М., 1966; *Бабаев Э. Г.* Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Тула, 1968.

⁵ *Арденс Н. Н.* Творческий путь Л. Н. Толстого. М., 1962, с. 113.

⁶ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90-та т. Юбилейное изд. М., 1953, т. 61, с. 275.

⁷ *Измайлов Н. В.* «Капитанская дочка». — В кн.: История русского романа: В 2-х т. М.; Л., 1962, т. I, с. 201.

⁸ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 4-е изд. М., 1978, т. 6, с. 132.

⁹ См.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 61, с. 196 (комментарий).

¹⁰ *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1963, т. I, с. 34, 35.

¹¹ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 62, с. 16.

¹² Там же, с. 18.

¹³ Там же, с. 21.

ПУШКИН И РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ

Ю. М. НИКИШОВ

(Калининский госуниверситет)

РОМАНТИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В РЕАЛИСТИЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ ПУШКИНА

К проблеме «Пушкин и русский романтизм»

Проблема «Пушкин и русский романтизм» широка в своем содержании и в силу концептуальной важности привлекает к себе постоянное внимание.

Она интересует нас своим внутренним содержанием — как факт творческой эволюции Пушкина, поскольку романтизм — отнюдь не «детская болезнь» поэта, но полнокровный этап его творческой биографии. Особая роль на путях перехода к реализму принадлежит «Евгению Онегину».

При изучении «Евгения Онегина» к числу недостаточно проясненных относится вопрос о генезисе пушкинского реализма. Казалось, эту проблему проще всего было бы решить, отталкиваясь от биографических фактов: Пушкин периода южной ссылки — поэт-романтик; в Михайловском он переходит на позицию «поэта действительности», т. е. на позицию реализма. Но это утверждение верно лишь в первом приближении. Далее выяснится, что в Михайловском создается задуманная и начатая на юге романтическая поэма «Цыганы», а с другой стороны, «Евгений Онегин», реалистический роман в стихах, начат в мае 1823 г., едва ли не в зените романтического периода.

Тогда, может быть, творческую историю «Евгения Онегина» расчленить на два — романтический и реалистический — отрезка? Так поступает один из крупнейших советских пушкинистов С. М. Бонди, противопоставляя начальные главы романа его средним и заключительным главам. Ученый полагает: «Реалистичность картин и описаний в первой главе «Евгения Онегина» имела особый, «тенденциозный» характер: задачей ее было снижение «возвышенного» романтического героя, издевательская бытовизация обычно нескольких туманных таинственно-недоговоренных образов, ситуаций, обстановки романтической поэмы, словом «сатира и цинизм», как назвал эту свою новую манеру сам Пушкин»¹. Как видим, в определении манеры первой главы

автор берет в союзники самого поэта, но делает это произвольно. Цитируемая фраза взята из письма Пушкина к брату (начало 1824 г.): «...это лучшее мое произведение. Не верь Н. Раевскому, который бранит его — он ожидал от меня романтизма, нашел сатиру и цинизм и порядочно не расчухал»². С. М. Бонди комментирует: «Это не значит, что Н. Раевский *ошибочно* увидел в «Онегине» («нашел» в нем) сатиру и цинизм, а что новое произведение Пушкина, вопреки ожиданиям Раевского, оказалось «сатирическим» и «циническим», по тогдашнему замыслу поэта»³. К такому прочтению нет оснований. Пушкин, надо полагать, утверждал как раз противоположное. Н. Раевский потому и бранил «Онегина», что «порядочно не расчухал». Он ожидал романтизма — романтизма не нашел, вместо него «нашел» (как же иначе!) сатиру и цинизм. Но это не то, что ценит в романе сам поэт: как-то не вяжутся вместе понятия «лучшее произведение» и «сатира и цинизм». Вместе с тем, если Раевский *пашел* в «Онегине» сатиру и цинизм и это есть действительные признаки произведения, то какие основания были бы у Пушкина говорить, что Раевский «порядочно не расчухал»; напротив, выходило бы, что один из первых читателей главы именно «расчухал» самую суть новой манеры поэта.

Правда, слово «сатира» в определении повествовательной манеры в «Онегине» принадлежит и Пушкину: «сатирическим писателем» он назвал себя в предисловии к отдельному изданию первой главы (вышла в свет 15 февраля 1825 г.). Однако вскоре (24 марта) в письме к Бестужеву он же счел это определение опрометчивым: «Твое письмо очень умно, но все-таки ты не прав, все-таки ты смотришь на «Онегина» не с той точки, все-таки он лучшее произведение мое... Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня *сатира*? о ней и помину нет в «Евгении Онегине». У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатиры. Самое слово *сатирический* не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен...» (т. X, с. 104). Последняя фраза может дать повод искать изменение тона в «других песнях», следовательно рас судить, что обозначение «сатирический», не применимо к роману в целом, но применимо к первой главе. Однако вероятнее максималистский смысл, что эпитет «сатирический» отменяется в принципе: в «Онегине» о сатире «нет и помину», в том числе и в первой главе; другие главы это выявят на-

гляднее. И опять характерная антитеза: «Онегин» — не сатира, но «лучшее произведение мое».

Изменение тона повествования в «Онегине» С. М. Бонди относит к строфе 7 третьей главы, рисующей переживания Татьяны. Однако принято считать, что Пушкин дописал третью главу до половины письма Татьяны еще на юге. С. М. Бонди склонен изменить датировку написания фрагмента третьей главы, но поскольку черновая рукопись его не сохранилась и в связи с этим изменение датировки носит только гипотетический характер, ученый вынужден считаться и с возможностью более раннего создания упомянутых строф: «...придется сделать вывод, что в самом процессе писания романа, в частности в разработке образа и судьбы его героини, Пушкин самой художественной логикой развития образа был принужден отказаться от первоначальной (разоблачительной) тенденции и, по крайней мере в этом конкретном художественном замысле, сделать первый шаг в сторону подлинного реализма»⁴.

На наш взгляд, то, что здесь сказано о фрагменте третьей главы, справедливо (причем всецело и единственно справедливо) в отношении ко всему началу романа. Начальные главы «Евгения Онегина» — не что иное, как реалистический плацдарм Пушкина в пору его романтического творчества, а также в период духовного кризиса и острого разочарования в романтизме. Несомненно, творческая манера поэта в процессе работы над романом уточнялась и развивалась; многое, что в начале работы обреталось интуитивно, было счастливой находкой, впоследствии осмыслялось, становилось осознанным принципом. Однако нет оснований говорить о коренном изменении замысла.

Под «цинизмом» Пушкина С. М. Бонди имеет в виду «конкретизацию, реалистическое прояснение» «туманных описаний»: «Для читателя романтической поэмы все эти *реалистические* сведения казались бы такими же неуместными, обидными, оскорбительными, как для мамыши Чехова его вопрос, носят ли монахи кальсоны»⁵. Но следует заметить, что не всякую бытовую конкретизацию должно признать цинической. Одно дело — традиция французской литературы XVIII в., реализованная Пушкиным (как показал С. М. Бонди) в некоторых эпиграммах и в «Гавриилиаде» или, добавим от себя, в ценимом Пушкиным «Опасном соседе» его дядюшки Василия Львовича. В «Онегине» нет ничего подобно-

Чтобы убедиться в этом, достаточно сослаться на две эпиграммы Пушкина, издателями озаглавленных «На картинке к «Евгению Онегину» в «Невском альманахе». Полный текст эпиграмм не удобен для воспроизведения в печати. Текст эпиграмм, косвенно связанный с текстом романа, вполне наглядно выявляет сущность собственно цинической манеры⁶.

В первой главе «Онегина» есть лишь отдаленный отголосок подобной манеры, скажем, в таких строках:

И вы, красотки молодые,
Которых позднею порой
Уносят дрожки удалые
По петербургской мостовой,
И вас покинул мой Евгений (1,43).

Действительно, тут во всеуслышанье сказано о том, о чем говорить не принято, и тем разрушительнее этот факт для престижа героя, чем выше казалось его духовное реноме. И тем не менее нельзя не обратить внимания на то обстоятельство, что данный факт биографии сообщается не в тот период, когда он имел определенное значение в жизни героя, но в тот момент, когда он всякое значение потерял. Наверное, факт не совсем утратил разоблачительный смысл, и все-таки соли своей, несомненно, лишился.

Если мы приведенный факт и подобные ему определим как проявление цинической манеры, мы не приблизимся к пониманию сути явления. Дело в том, что в последующих главах, где Пушкин в письме к Бестужеву обещал ослабить сатиру, мы встречаем даже более открытый, демонстративный эпатаж вкуса романтического читателя. К четвертой главе сделано примечание (23-е): «В журналах удивлялись, как можно было назвать *девою* простую крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы *девочками!*». Начало пятой главы озаглавлено манифестом в пользу изображения «низкой природы». Еще экспрессивнее в этом плане «Отрывки из путешествия Онегина». И надо сказать, что на страницы романа выплеснулась та же полемика, которую Пушкин ведет и в «Графе Нулине», в стихотворениях «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», «Осень», в «Езерском» и других произведениях. В свете этих фактов стиль первой главы воспринимается скромным, сдержанным. Во всяком случае, такого рода «са-

тиру и цинизм» никак нельзя считать прерогативой первых двух глав.

С другой стороны, сатира первой главы, сама по себе достаточно мягкая, теснится, нейтрализуется лиризмом. Поэт предупредил: «Станут осуждать и антипоэтический характер главного лица...» (V, 427). Но «антипоэтическому» главному лицу с самого начала дана высокая аттестация — «добрый мой приятель». В связи с этим не лишним будет заметить, что Пушкину доводилось страдать из-за измены его приятелей, но сам поэт своим друзьям не изменял. Изображение светской жизни в первой главе несет явную печать разочарования, но скептическому тону повествования отчетливо вторит элегически задушевный тон утраты: ведь о Петербурге писал насильственно отторгнутый от него поэт⁷.

Имеет определенное значение эволюция в обозначении Пушкиным своего — в нашем определении — творческого метода. На раннем этапе работы однажды (предположительно в апреле — первой половине мая 1824 г.) поэт назовет «Онегина» «романтической поэмой» (X, 70). Впрочем, «романтической трагедией» (X, 120, 146) он сочтет и «Бориса Годунова». Однако вскоре Пушкин ощутит потребность, применительно к «Годунову», в уточняющем эпитете: в письме к Бестужеву 30 ноября 1825 г. он употребит выражение «истинный романтизм».

В этот контекст попробуем включить и совершенно неожиданное пушкинское замечание по поводу предсмертной элегии Ленского:

Так он писал *темно и вяло*
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нимало
Не вижу я; да что нам в том?) (VI, 23).

Неожиданность заявления Пушкина в том, что есть все основания воспринимать элегию Ленского как характернейшее романтическое произведение. Остается предположить, что Пушкин не желает компрометировать само понятие «романтизм». «Романтизма Пушкин здесь (в элегии Ленского. — Ю. Н.) не видел потому, что он хотел называть романтизмом (истинным романтизмом) манеру и метод «Бориса Годунова»⁸, — отмечает Г. А. Гуковский. Ленский писал «темно и вяло». По мысли Пушкина, не романтизм таков, вернее — истинный романтизм не таков.

Однако с накоплением опыта нарастает решительность Пушкина в обозначении своего нового метода. В феврал 1830 г., в канун завершения «Онегина», Пушкин сочувственно аннотирует обзорение Киреевского и, уточняя мысль критика, вводит понятие «поэт действительности» (VII, 78); особенно важно, что здесь терминологически закрепляется начало новой «эпохи» в литературе XIX столетия. История даст другое название «поэзии действительности» — реализм; симптоматично уже то, что Пушкин, пройдя путь от традиционного словообозначения к попытке уточнений, ищет новых понятий. Вряд ли будет правильным заключить, что анализирующая и обобщающая мысль поэта синхронна его творческим поискам и тотчас фиксирует существенные изменения в творческом методе; много вероятнее, что мыслью венчается то, что начато интуицией. Но тогда следует, что нарастающая активность поэта в определении степени своего новаторства свидетельствует лишь о возрастании осмысленности этого новаторства, само же новаторство можно наблюдать на самых ранних этапах работы над романом.

Вместе с тем следует отдать должное факту, что хотя бы иногда Пушкин смотрел на «пестрые строфы» своего романа как на романтическую поэму. Мы вправе сделать такие выводы. Реалистический этап творчества не воспринимается Пушкиным как нечто противоположное, антагонистическое романтическому этапу; одно органически (и по началу казалось — постепенно) вырастает из другого. Пушкин проявил удивительный такт и, уходя от романтизма, удержался от пародирования его, хотя реалистической интерпретации подвергаются многие исходные романтические ситуации и образы.

Тут мы выходим на проблему достаточно широкую и сложную, не претендуя на решение ее в полном объеме; попробуем лишь затронуть ее на материале образа главной героини. В сравнительном плане мы обратимся и к образу Ленского, романтическую природу которого четко определил еще Белинский: в его понимании Ленский «был романтик и больше ничего»⁹.

Следует заметить, что частое включение имени пушкинской героини в контекст с понятием «романтизм» принимает отчетливый смягчающий оттенок. Так, в новейшем учебном пособии про Татьяну и Ленского сказано вполне определенно: «Оба они — романтики»¹⁰, но про Татьяну — едва ли не на том лишь основании, что ее письмо проникнуто «роман-

тической мечтой об идеальном и необыкновенном герое»¹¹. Однако тут же Татьяна противопоставляется традиционным романтическим героиням: «Идеальная романтическая героиня должна была бы обладать красивым, но освященным традицией условным именем, иметь исключительную жизненную судьбу. Героиня романа Пушкина уже именем своим оказывается связанной с народными обычаями и вкусами»¹².

Указанное противопоставление носит внешний характер и не может быть основательным. И все-таки в чем корень того явления, что, называя Татьяну романтической героиней, тем не менее отводят ей меж романтиками особое место? Дело в том, что одинаково звучащий эпитет «романтический» бывает образован от двух существенно различающихся понятий — «романтизм» и «романтика». В первом случае, применительно к герою, следует иметь в виду человека, мировосприятие которого носит романтический характер, во втором — человека с повышенной мечтательностью, эмоциональностью, устремленностью к идеалу. В разговоре о Татьяне чаще встречается второе значение эпитета.

Оба оттенка используются в комментарии Ю. М. Лотмана. Несомненно, по-разному звучит: «романтически настроенная барышня», «провинциальная романтическая барышня»¹³ и «романтическая героиня»¹⁴. Ю. М. Лотман, безусловно, прав, когда ставит вопрос о типе сознания, свойственном и Татьяне: «Для романтического сознания реальностью становились лишь те чувства, которые можно было сопоставить с литературными образцами. Это не мешало романтикам искренне любить, страдать и погибать, «воображаясь» Вертерами или Брутами»¹⁵.

Мы будем исходить из того, что романтизм базируется на определенном типе сознания. Сказанное относится и к типу художественного сознания, к сфере искусства. Как полагает Н. А. Гуляев, «для всех романтиков характерен *один тип художественного мышления*, который проявляется в стилевой общности их творчества»¹⁶. Однако имеется в виду и тип жизненного поведения, причем наблюдается полная аналогия между поведением реальных людей и родственных им литературных героев. Источником романтизма Н. А. Гуляев считает «субъективные стремления людей ко всему возвышенному и благородному», а характерными чертами романтического мировоззрения — субъективизм мышления, отрицание существующей действительности и противопоставление ей мира, творимого фантазией»¹⁷. Разумеется, конкретный ма-

териал художественного образа дает возможность уточнений и детализации¹⁸.

Образ Татьяны Лариной романтичен в полном объеме содержания этого понятия.

Романтический стиль — это не только сознательно выбранный способ поведения, но и предрасположенность природы. Поведение Татьяны несет черты странности «от самых колыбельных дней» (II, 26). «Как лань лесная боязлива» (II, 25), она не умеет ласкаться к родителям, чуждается детских забав, сторонится даже сверстниц, но и наедине не общается с куклами, т. е. избегает приготовления «к приличию» уклада жизни взрослых. «Серьезное поведение в детстве, отказ от игр — характерные черты романтического героя»¹⁹, — свидетельствует Ю. М. Лотман.

Юной Татьяне свойственны и другие романтические черты — «задумчивость», высокоэмоциональное отношение к природе и (последнее по счету, но первое по важности) особый стиль чтения: «Ей рано нравились романы; Они ей заменяли все...» (II, 29). В жизни Татьяны много предпосылок романтического поведения; стиль чтения создает решающее качество — романтическое «двоемирие».

Любя реальные рассветы, бродя по реальным паркам, полям, лугам, лесам, Татьяна живет в иллюзорном мире. Ей мало «друга», ей нужен непременно герой, книжный герой. Кого она полюбила? Скучающего русского помещика — соседа Онегина? Нет, конечно. В сущности, Татьяной было уже выведено определенное алгебраическое уравнение: Онегин. — конкретная числовая подстановка в нем. «Душа ждала... кого-нибудь, И дождалась... Открылись очи; Она сказала: это он!» (III, 7—8). Сама вспышка любви в Татьяне — это результат узнавания идеального в реальном: «Ты чуть вошел, я вмиг узнала...». И знаменитое письмо Татьяны придумано прежде, вычитано прежде, чем написано: в «опасной книге» Татьяна находит

Свой тайный жар, свои мечты,
Плоды сердечной полноты,
Вздыхает и, себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть,
В забвеньи шепчет наизусть
Письмо для милого героя... (III, 10).

Совершенно изумителен этот сплав «своего» и «чужого», когда в «чужом» видится «свое», но и «свое» даже не ищет собственного проявления, а довольствуется «чужим».

Романтический тип поведения Татьяны — следствие ее натуры, ее внутреннего мира, но не побочных обстоятельств. Например, задумчивость и мечтательность нельзя рассматривать как своего рода компенсацию непривлекательной внешности или физического нездоровья. Я. М. Смоленский, тонко проанализировавший портрет Татьяны, убедительно доказал²⁰, что Татьяна внешне обаятельна и вполне здорова: обыкновенно встречает зиму, выбегая первым снегом «умыть лицо, плеча и грудь» (VII, 30). По всей вероятности, Татьяна вполне принадлежит к типу провинциальных барышень, про которых Пушкин сказал в стихах: «Но, бури севера не вредны русской розе» (III, 124).

Романтический мир Татьяны — это действительно самая суть героини, ее натура. Наверное, для контраста в той же семье Лариных дан образчик человеческой судьбы (это мать Татьяны), когда юная девица, живущая книжными мечтами, хотя и досадуя, но довольно быстро «смирняется» с прозой жизни; привычка вполне заменяет ей счастье, и книжные мечтания выветриваются совершенно. Татьяне повторение пути маменьки не угрожает, прежде всего в силу незаурядности натуры, а отчасти, несомненно, и потому, что она встретила Онегина. «Обыкновенный» путь развития совершает не только госпожа Ларина, но и ее «Грандисон», некогда «славный фронт, Игрок и гвардии сержант» (II, 30). Онегину свойственна «неподражательная странность», он натурой похож на книжного героя, и Татьяна это видит.

Со всей категоричностью говоря о романтическом характере натуры Татьяны, все-таки нельзя вдаваться в крайность, занимать одностороннюю позицию. Сущность романтического «двоемирия» состоит в том, что человек живет в иллюзорном, им самим созданном мире. Но тут надо заметить, что, во-первых, иллюзорный мир не совсем отстранен от мира реального и вбирает в себя его черты, «элементы», а во-вторых, уходя в иллюзорный мир, человек не может полностью порвать связи с миром реальным, с которым ему надо поддерживать как минимум бытовые отношения.

Отдадим должное словам поэта: «Она в семье своей родной Казалась девочкой чужой» (II, 25). Не следует преувеличивать значения этих слов и трактовать их как конфликтные отношения Татьяны с семьей. Напротив: по всей вероятности, «сельская свобода» обеспечивала Татьяне право на странности ее поведения, что в ответ вызывало чувство признательности, благодарности. Во всяком случае, рас-

ставание Татьяны с Ольгой изображено в элегическом тоне; Ольга здесь именуется не иначе, как «подруга стольких лет», «наперсница родная» (VII, 13)²¹. Да и в «слезах заклинанья», которыми мать молит Татьяну выйти замуж, нет принуждения, а есть — в меру обыкновенного житейского сознания — забота устроить судьбу девушки; вспоминая этот эпизод, Татьяна корит за неосторожность себя, но в ее словах нет упрека в адрес матери. Единство уклада семьи подчеркивает и та деталь повествования, что собирательное «Ларины» — обычное обозначение в романе.

Довольно часто Татьяну, отделяя ее от родни, представляют носительницей народного сознания, воспитанного старой няней. Однако для этого требуется игнорировать важное обстоятельство, что Татьяна выросла в такой обстановке, в такое время, когда и быт крестьянства, и быт дворянства (последнее почему-то мы не берем во внимание²²) — по разным причинам, но со сходством в конечных результатах — устроен был таким образом, что браки чаще всего заключались по каким-то особым соображениям, совсем не учитывавшим интересы любви. Да, няня дает урок смирения, жизни по принципу: «Так, видно, бог велел» (III, 18). Но то же самое было и в судьбе матери Татьяны: «...не спросясь ее совета, Девуцу повезли к венцу» (II, 31).

В положении Татьяны мало выбора, и все-таки она пытается выбор осуществить. Ее сознание отнюдь не лишено практичности, она вынуждена считаться с тем, что наиболее вероятно для нее — безропотно исполнить долг, т. е. быть верной супругой и добродетельной матерью — вне зависимости от того, кто и при каких обстоятельствах станет ее супругом. По существу, она и предугадала свой дальнейший путь.

Однако девичье воображение Татьяны заполнено иной мечтой, разбуженной французскими книжками, но питаемой силой и страстью поэтической романтической души. Юная Татьяна поры своей встречи с Онегиным живет как раз не по «народной правде», совсем наоборот! Она бунтует, она вопреки бытовым правилам приличия своего времени (зато в подражание героиням «своих возлюбленных творцов») первая пишет письмо Онегину.

В финале романа Пушкин назвал Татьяну — «мой верный идеал». Но более всего «идеально» Татьяна поступает именно при первом нашем знакомстве с нею: она отвергает все условности, она не желает подчиняться нормам и традициям окружающей ее жизни, она полностью отдается во власть ох-

вавшего ее чувства — что может быть естественнее, духовнее, поэтичнее? Это — идеал.

Итак, в жизненном поведении юной Татьяны бросается в глаза двойственность. Двойственностью отмечено уже ее бытовое поведение: в нем есть черты странности (Татьяна замкнута, стремится к уединению, не умеет ласкаться к отцу и матери и т. п.), но в Татьяне нет, как ныне скажут, комплекса неполноценности; ее свободу на некоторые странности окружающие не стесняют, зато и Татьяну не тяготит ритуальность бытового поведения. Главным же образом бытовому поведению Татьяны противостоит ее внутренняя жизнь. «Все» ей заменяют романы. Наедине сама с собой она живет на манер книжных героинь, в мечтах своих преобразуя окружающую ее действительность.

Вполне очевидно, что Татьяна на страницах романа проходит большой и сложный путь развития. Сравнительно легко бросается в глаза его внешний рисунок. Татьяна была скромной уездной барышней, а стала законодательницей аристократических гостиных. Надо понять и смысл духовной эволюции Татьяны.

Любопытна загадка Татьяны, которую решает для себя Онегин: «Ужель та самая Татьяна...» (VIII, 20). Восклицание вызвано как раз контрастной ситуацией: «Хоть он глядел нельзя прилежней, Но и следов Татьяны прежней Не мог Онегин обрести» (VIII, 19). И еще Пушкин подчеркнет кардинальные перемены в героине: «Как изменилася Татьяна!» (VIII, 28). Онегину дано лишь однажды воочию увидеть прежнюю Татьяну — во время их последнего свидания: «Кто прежней Тани, бедной Тани Теперь в княгине б не узнал!» (VIII, 41). Причем восстановление прежнего облика дается через посредство весьма экспрессивного глагола: «Простая дева, С мечтами, сердцем прежних дней, Теперь опять воскресла в ней» (VIII, 41); очевидно, что воскреснуть может лишь то, что умерло. Короче говоря, неуклонно подчеркивается существенность произошедших в Татьяне перемен.

При всем том рискуем сделать предположение, что внешние перемены в Татьяне несоизмеримо существеннее, чем перемены внутренние. Разумеется, произошли перемены и в ее духовной жизни. Юная Татьяна мечтает о счастливой любви. Посещение дома Онегина и чтение его книг позволили Татьяне увидеть и принять иной, онегинский принцип жизни: вольность и покой как замена счастью²³. Именно такой

видит Онегин Татьяну в ее доме: «Упрямо смотрит он: она Сидит покойна и вольна» (VIII, 22).

Но в главном Татьяна не переменялась: она осталась человеком романтического мироощущения. Ее прежний романтический книжный мир резко потеснен в объеме, но не разрушен, не искоренен. Когда «младые грации Москвы» «в оплату лепетанья» про свои и чужие сердечные тайны требуют ответного признанья, Татьяна

...тайну сердца своего,
Заветный клад и слез и счастья,
Хранит безмолвно между тем
И им не делится ни с кем (VII, 47).

Значение этого потаенного клада огромно. Бытовая сфера жизни Татьяны-княгини чрезвычайно расширилась: ей надо выезжать в свет, вести прием у себя дома. Татьяна является собой контраст светскому обществу — но без вызова, она здесь притягательный центр — но без подражателей. Все любят ее, но она одинока. Автор, более всех любящий свою героиню, не преувеличивает ее влияния. Именно в доме Татьяны дается наиболее саркастический портрет высшего света.

Бытовая жизнь тяжела для Татьяны. И все-таки она идет на компромисс и как будто бы без усилий выполняет пунктуально и безупречно все свои светские и домашние обязанности. Что дает ей силы для такого самообладания, понять нетрудно. Есть у нее дорогой уголок души, в котором она полновластная хозяйка и на который никто не имеет права посягнуть. Там хранятся и ее девичья любовь к Онегину, и няня, и полка книг, и дикий сад, и бедное жилище. Все это дает ей возможность обрести вольность и покой.

В жизни Татьяны всегда большое место занимает иллюзорный мир. Для юной героини бытовые отношения необременительны, главный источник реальных жизненных впечатлений — слияние с природой, непосредственное сопереживание вечно обновляющейся жизни природы. Остальной мир ей заменяют романы. Трудно сказать, как сложилась бы ее жизнь, если бы Онегин ответил на ее любовь: процесс обнаружения реального в идеальном не исключил бы драматически конфликтных моментов. Но жизнь сложилась иначе. Идеальное и реальное сохранились в мире Татьяны, они только изменили соотношение в пользу реального. И все-та-

ки силу и стойкость Татьяны укрепляет ее тайный идеальный мир.

«Минута злая» для Онегина в финале романа ничуть не менее зла и для Татьяны. В самой близкой перспективе предстоят неизбежные и тягостные объяснения Онегина, а следом Татьяны с ее генералом. Вообще говоря, возникает дуэльная ситуация. Она не обязательно должна завершиться дуэлью, но неизбежно поколеблет внутренний мир Татьяны. Ее заповедный «заветный клад и слез и счастья» обнаружен и раскрыт, и неважно, что он не получит широкой огласки, а станет достоянием только самых близких людей: тайник имел смысл только до тех пор, пока о нем не знал никто.

Татьяну мы оставляем в момент острейшего духовного кризиса, выход из которого предугадать нелегко. Отчасти и в романтическом сознании юной Татьяны живет мысль о неизбежности перехода в реальный мир («Была бы верная супруга...»). Сколь велика для Татьяны потеря ее «заветного клада и слез и счастья»? Может быть, Татьяна сумеет заново акклиматизироваться уже полностью на реальной почве. Но, может быть, потеря окажется столь значительной, что сломает ее натуру, лишит жизнестойкости. И невозможно отдать предпочтение какому-либо из этих или иных вариантов.

Романтический мир Татьяны изображен таким обаятельным и поэтичным, что даже неловко указывать на его несостоятельность. И все же такого сурового вывода не избежать. Пример Татьяны обнаруживает неизбежность краха романтического «двоемирия».

Судьбы Онегина и Татьяны, объединившиеся в поисках вольности и покоя как замены счастью, в конечном счете, каждая по-своему, служат индивидуально-конкретным подтверждением того общего закона, который афористически сформулирован В. И. Лениным: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»²⁴. Нельзя и спрятаться от жизни в иллюзорном мире фантазии и воображения: жизнь беспощадно вторгается даже в тщательно охраняемые уголки души. Поздно, но вынуждена понять это и Татьяна.

Нам остается уточнить совсем немного. Столь обаятельный облик героини при всем драматизме ее судьбы воспроизведен поэтом средствами реалистического изображения. Подробная аргументация в пользу данного тезиса вряд ли необходима, поскольку сомнений относительно реалистиче-

ской формы воплощения образа Татьяны, насколько нам известно, не выражалось. Мы коснемся только одного существенного вопроса — отношений автора и героя.

На страницах «Онегина» Пушкин в полемике с романтиками выдвигает принцип обособления в изображении автора и героя: «Как будто нам уж невозможно Писать поэмы о другом, Как только о себе самом» (I, 56). Данный принцип, разумеется, не исключает выражения авторского начала в реалистическом произведении, в том числе и через посредство героев, но предпочтение отдается более сложным, внешне неброским формам²⁵. Вот, например, одно из отнюдь не очевидных установлений, принадлежащее Кюхельбекеру: «Поэт в своей 8-й главе похож сам на Татьяну. Для лицейского его товарища, который знает его наизусть, как я, везде заметны чувства, коими Пушкин преисполнен»²⁶. Личное пушкинское в образе Татьяны отмечают и современные исследователи²⁷. К этому можно добавить, что образу Татьяны сам автор придает возвеличивающий ореол: «мой верный идеал» (VIII, 50), «милый идеал» (VIII, 51).

При все том, что образ Татьяны поэту и лично, и идеально близок, он объективирован, индивидуально неповторим, нарочито отстранен от личности автора. Пушкин прибегает даже (пользуясь свободой манеры непринужденного повествования) к форме прямой полемики с Татьяной. Например, когда она воображается книжной героиней и соответственно прозревает Онегина в героях любимых книг, поэт заявляет категорически: «Но наш герой, кто б ни был он, Уж верно был не Грандисон» (III, 10).

Более тонкой формой полемики выступает ирония, универсальное средство обособления авторской позиции в романе. Ирония не минует и милую сердцу поэта Татьяну. Таков, в частности, эпизод святочного гадания, когда девушка вопрошает прохожего: «Как ваше имя? Смотрит он И отвечает: Агафон» (V, 9). Пушкин в примечаниях к роману комментировал принцип выбора имен в гостинных и в людских. Было совершенно очевидно, что гадание на имя бессмысленно, ибо единственное отрадное слуху «благородное» имя «Евгений» Татьяна никогда бы не услышала на «широком дворе» (любое же другое имя для нее не имеет смысла). Пушкин, сам заплативший дань суевериям, тепло изображает героиню на фоне народной обрядовой жизни, но он не

принимает поэзии мистики; ирония, метаящая в мистический смысл обрядов, рикошетом задевает и Татьяну.

Если ирония в адрес Онегина, переменная по силе, и воспринимается неодинаково (напомним: С. М. Бонди определял ее как «сатиру и цинизм»), то в восприятии иронии по адресу Татьяны разногласий нет: здесь и «критика» исполнена любви, сочувствия. То обстоятельство, что Татьяна — человек романтического мирозерцания, приобретает в этом контексте особый смысл. Образ Татьяны романтичен по своему содержанию и реалистичен по форме. Эта пластика наглядно выявляет, что, уходя от романтизма, Пушкин испытывает к нему сложное отношение. Оно не исключает «осудительных» ноток, равно как изображение Татьяны не состоит из одной апологии.

Существо изменений, происходящих в творчестве Пушкина на пути от романтизма к реализму, хорошо выявляет любопытная деталь. Романтики резко критически относятся к реальной жизни. Это утверждение будет яснее и конкретнее, если отметить, что в самой жизни романтики все-таки приемлют. Характерный тезис выдвигается в элегии Ленского: «прав судьбы закон», «все благо», «Благословен и день забот, Благословен и тьмы приход!» (VI, 21). Романтик смиряется перед загадочной, могущественной силой, превосходящей его личные возможности, но приемлет он только контрастные крайности, решительно не принимая все половинчатое, среднее, обыкновенное (ср. пушкинский «отрывок» из путешествия Онегина «В ту пору мне казались нужны...»). Заканчивается шестая глава пушкинской благодарностью прошедшей юности:

Благодаря за наслажденья,
За грусть, за милые мученья,
За шум, за бури, за пиры,
За все, за все твои дары... (VI, 45).

(Ср. пушкинский «отрывок» «Иные нужны мне картины...»). Здесь в перечень включены и контрастные понятия (особенно примечателен содержательный контраст рифмующихся слов: наслажденья — мученья), но контраст смягчен (мученья — «милые») и существовадно «разбавлен». Интересно, что обобщения «за все, за все твои дары» и «все благо» встречаются как в размышлениях Пушкина, так и в элегии Ленского. Но в варианте героя — это формальное обобщающее слово при однородных членах, где перечисление состоит

только из контрастных понятий. В пушкинском варианте обобщающее слово воистину универсально: наряду с контрастными понятиями оно объемлет и связующие их авенья. Маленькая лингвистическая деталь хорошо поясняет принципиальный мировоззренческий уровень, а также сердцевину творческого метода. Свободная от каких-либо ограничений пушкинская благодарность юности всецело выражает неизмеримое пушкинское жизнелюбие. В свою очередь это жизнелюбие объясняет феномен «Евгения Онегина», когда в пору романтического творчества и в пору острого духовного кризиса, связанного с разочарованием именно в романтическом типе миропонимания, на страницы романа в стихах, начиная с первой его главы, широким потоком хлынула сама жизнь, но не с тем, чтобы быть здесь осмеянной или послужить средством осмеяния героя, но с тем, чтобы превратиться в «поэзию действительности».

Очередной парадокс «Евгения Онегина»: подчинение поступка идеалу не гарантирует высокой нравственности поступка. Идеал требует серьезного с собой обращения.

Ленский живет в мире идеализированных вещей и отношений. Между реальностью и идеалом дистанция короткая, отблеск идеального явствен на близлежащих предметах. Для Ленского и луна — небесная лампада, а круглая и глупая, как луна, Ольга — двухутренний цветок. Однако бытовая близость идеала мстит легкостью обратного хода, легким возвращением к быту: «На модном слове *идеал* Тихонько Ленский задремал...» (VI, 23).

У Онегина отношения с идеалом сложные. Герой может довольствоваться тем, что посылает жизнь. Тоска по идеалу пробуждается в нем тогда, когда он испытывает неудовлетворенность жизнью: идеал в этот момент отчетливо недоступен. Духовные ценности Онегина переменчивы. В Татьяне он находит «прежний идеал», но прежнему идеалу предпочитает новый реальный дар своей деревенской жизни — вольность и покой как замену счастью: «прежний идеал» тускнеет перед новыми обретениями. «Неидеальность» позиции Онегина нельзя ставить герою в вину: в ней больше достоинств, чем в «идеальности» позиции Ленского. Практическая цельность составляет сильную черту Онегина, поскольку чем мудрее он становится, тем духовнее и выше его жизненные запросы.

В позиции Татьяны можно видеть нечто среднее между позициями Ленского и Онегина. Татьяна идеализирует ок-

ружающий ее мир, как Ленский. Вместе с тем она не теряет ощущения реального, стремится к контакту с ним.

Как и в других отношениях, позиция поэта наиболее универсальна. Только он прочно стоит на земле, но в то же время его путь озарен идеалом. Не потому ли наиболее открыто он симпатизирует Татьяне, что видит в ее позиции много родственного себе? Но он шире и активнее Татьяны, его сознанию подвластна любая точка зрения.

Пластика, подлинная диалектика в отношении Пушкина к романтизму и сделали возможным редчайший феномен, когда выдающееся, программное произведение русского реализма было начато в романтический период творчества, а в момент острейшего духовного кризиса и резкого разочарования в принципах романтизма Пушкин удержался от «сатиры и цинизма» и, в сущности, тот же самый исходный творческий материал по-новому осветил и перестроил.

Поэт оказался пророком, когда в конце первой главы написал:

Я все грущу; но слез уж нет,
И скоро, скоро бури след
В душе моей совсем утихнет:
Тогда-то я начну писать
Поэму песен в двадцать пять (1, 59).

Поэма «песен в двадцать пять» — это гомеровский пос. Конечно же, данные строки нельзя воспринимать буквально, как серьезное намерение писать поэму в гомеровском духе. «Старца великого тень» вставала в творческом сознании Пушкина в том же значении, что и образ Бояна в сознании автора «Слова о полку Игореве», который чтит опыт великого предшественника, но не мог перенять его стиль потому, что замышлял повествование «по былинам сего времени».

Достаточно систематические в романе обращения Пушкина к Гомеру и свидетельствуют, что пушкинская «Илиада», поэма «песен в двадцать пять», — не просто задуманное и неосуществленное произведение, а это и есть «Евгений Онегин», создававшийся, вполне естественно, не по замыслу Гомеру, а по деяниям сего времени.

Во всяком случае, «Евгений Онегин», так счастливо, так вовремя начатый Пушкиным, и явился тем обширным лироэпическим повествованием, которое помогло преодолеть не просто «след», а саму «бурю» в душе поэта.

Величие реализма обнаруживается не только в том, что он раздвинул горизонты поэзии, в частности за счет «антиромантической» прозы жизни, но и в том, что он органически освоил традиционно романтические образы и ситуации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Бонди С.* О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1978, с. 125—126.

² *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 4-е изд. Л., 1979, т. X, с. 66 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. «Евгений Онегин» цитируется по этому же изданию (т. V) с указанием главы и строфы).

³ *Бонди С.* Указ. соч., с. 42 примечание (курсив здесь и далее авторский, наши выделения даны полужирным).

⁴ Там же, с. 136 (примечание).

⁵ Там же, с. 40.

⁶ См.: *Вересаев В.* В двух планах: Статьи о Пушкине. М., 1929, с. 130—131.

⁷ *Благой Д.* Победа поэта: К 150-летию выхода в свет первой главы «Евгения Онегина». — Пушкинский праздник: Спецвыпуск Литературной газеты и Литературной России, 1975, 30 мая — 6 июня.

⁸ *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 232.

⁹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 472.

¹⁰ *Соловей Н. Я.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1981, с. 76.

¹¹ Там же, с. 70.

¹² Там же, с. 74.

¹³ *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980, с. 218, 265.

¹⁴ Там же, с. 236.

¹⁵ Там же, с. 229.

¹⁶ *Гуляев Н. А.* Теория литературы. М., 1977, с. 228.

¹⁷ Там же, с. 225, 228, 231.

¹⁸ Интересная модель романтического поведения представлена в статье М. Б. Бабинского «Герой с романтическим мироощущением в русской литературе первой половины XIX в.» (Литература в школе, 1981, № 6). К сожалению, пояснение схемы здесь тенденциозно.

¹⁹ *Лотман Ю. М.* Указ. соч., с. 198.

²⁰ *Смоленский Я.* В союзе звуков, чувств и дум: Еще одно прочтение А. С. Пушкина. М., 1976, с. 76—93.

²¹ Там же, с. 94—98.

²² Между тем Герцен удостоверил в «Былом и думах»: «Разница между дворянами и дворовыми (в моральном отношении. — Ю. Н.) так же мала, как между их названиями» (Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1956, т. VIII, с. 361).

²³ Подробнее об этом см.: *Никишов Ю. М.* Онегин и Татьяна. — Филол. науки, 1972, № 3.

²⁴ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

²⁵ Для характеристики Ленского Пушкин использовал черновые варианты своих лирических стихотворений (*Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974).

²⁶ Цит. по кн.: *Мейлах Б.* Жизнь Александра Пушкина. Л., 1974, с. 259.

²⁷ См.: *Смоленский Я.* Указ. соч., с. 116—126.

ТЕМА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА И ГОГОЛЯ

Ни об одном писателе Гоголь не говорил с таким волнением и восторгом, как о Пушкине. «Он просто благоговел перед созданиями Пушкина», — замечал П. В. Анненков¹. И Пушкин в свою очередь восхищался произведениями Гоголя. Оценивая «Вечера на хуторе близ Диканьки», Пушкин указывал на исключительные художественные достоинства этого гоголевского цикла. «Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился», — восклицал Пушкин².

Двух гениальных русских писателей связывали не только теплые личные отношения, но и, главным образом, общие эстетические позиции. Оба они утверждали реализм, стремясь создать верное, предельно правдивое изображение действительности. Именно принцип жизненной правды позволил им стать творцами большого народного демократического искусства.

Эти передовые эстетические позиции Пушкин и Гоголь утверждали в борьбе с реакционными сервилитскими литераторами — с «булгаринской группой»³, обслуживавшей правящие верхи николаевской России.

«Булгаринская группа» напала на Гоголя, объявив его «грязным писателем», и сравнивала его с Поль де Коком, тем самым безмерно принижая его творчество. В журнале «Библиотека для чтения» один из рецензентов говорил: «Главный недостаток творений Поль де Кока это выбор предмета повести, которые всегда почти у него грязны и взяты из дурного общества. Этот недостаток г. Панько-Рудый (т. е. Гоголь. — Н. Ф.) разделяет с ним в полной мере»⁴.

Рисуя в своих произведениях широкие картины русской жизни, Пушкин и Гоголь боролись за нового героя — так называемого «маленького человека». Нужно было не только изобразить этого героя, но и защитить саму правомочность его появления в литературе. Очень интересны в этом смысле некоторые места из неоконченной поэмы «Езерский», где Пушкин, изображая «смирного» и «простого» чиновни-

ка, заранее угадывал те нападки, которыми будет встречено его появление в литературе:

Допросом музу беспокоя,
С усмешкой скажет критик мой:
«Куда завидного героя
Избрали вы! Кто ваш герой?»
—А что? Коллежский регистратор.
Какой вы строгий литератор!
Его пою — зачем же нет?..

Поэт демонстративно противопоставляет своего демократического героя стершимся образцам «ходовой» литературы, рассчитанной на внешний эффект и отвечающей мещанским вкусам:

Я в том стою — имел я право
Избрать соседа моего
В герои повести смиренной,
Хоть человек он не военный,
Не второклассный Дон-Жуан,
Не демон — даже не цыган,
А просто гражданин столичный,
Каких встречаем всюду тьму...

Пушкин последовательно шел по пути демократизации героев, создавая целую серию образов «маленьких людей». При этом он всегда помнил о том, что светские круги и реакционные журналисты отрицательно относятся к этим образам. Показателен выбор эпитафии к «Станционному смотрителю». Предисловие повести несколько видоизмененные строки из стихотворения Вяземского «Станция» («Коллежский регистратор, почтовой станции диктатор»), Пушкин, по сути дела, полемизировал с отразившимся в этом стихотворении высокомерно-шутливым аристократическим третинованием «маленького человека» — «сущего мученика четырнадцатого класса», жизнь которого представляет собой «настоящую каторгу».

По тем же путям развивалась эстетическая мысль Гоголя. И особой заслугой Пушкина Гоголь считает изображение «маленьких людей». Называя «Капитанскую дочку» «решительно лучшим русским произведением в повествовательном роде»⁵, Гоголь прежде всего обращает внимание на то, что в этой повести «в первый раз выступили истинно

русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик... простое величие простых людей» (VIII, 384).

Вслед за Пушкиным Гоголь утверждает, что для настоящего художника «нет низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом» («Портрет»). Не обращая внимания на нападки критиков «булгаринской группы», обвиняющих его в том, что он рисует «грязные», «черные» сцены, Гоголь в каждом своем новом произведении смело выводит «маленьких людей».

Все это относится и к «Петербургским повестям» с их городской тематикой и острой постановкой проблемы бедности и богатства. В них Гоголь, как и Пушкин, прямо указывает на то, что, сочувственно изображая «простых» героев, он выступает против реакционной литературы. В начале «Шинели» он сообщает читателю, что описывает заурядного титулярного советника, «над которым, как известно, натрунились и наострились вдоволь разные писатели, имеющие похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться», и таким образом подчеркивает, что его гуманистическое отношение к «маленькому человеку» не имеет ничего общего с установившейся точкой зрения. Работая над «Петербургскими повестями», Гоголь имел перед собой творческий опыт Пушкина, уже показавшего «маленьких людей» на фоне городской жизни. Само жанровое определение восходит к пушкинской поэме «Медный всадник» с подзаголовком «Петербургская повесть». Таким образом, критики и исследователи верно почувствовали близость «петербургских» произведений Пушкина и Гоголя и терминологически ее отразили.

У Гоголя нет высказываний о «Медном всаднике». Только в письме к Максимовичу от декабря 1833 г. Гоголь в связи с собиранием материала для альманаха «Денница» сообщает о том, что Пушкин «написал путешествуя две большие пьесы, но отрывков из них не хочет давать, а обещается написать несколько маленьких» (X, 288). «Две большие пьесы» Пушкина — это поэмы «Анджело» и «Медный всадник». Нет никакого сомнения в том, что Гоголь хорошо знал «Медного всадника». Гоголь должен был особенно заинтересоваться этой поэмой, так как его всегда увлекала многогранная личность Петра I, и он внимательно следил за работой Пушкина над архивными материалами для его истории (отметим, впрочем, что в «Петербургских повестях» поч-

ти нет упоминаний о конной статуе Петра I, играющей столь важную идейную и сюжетную роль в «Медном всаднике»; лишь в «Шинели» фигурирует часто пересказываемый чиновниками «вечный анекдот о коменданте, которому пришли сказать, что подрублен хвост у лошади фальконетова монумента»⁶.

«Медный всадник» (1833) теснейшим образом связан с другой поэмой Пушкина, также имеющей петербургскую тематику, — с «Домиком в Коломне» (1830). Окруженный «некрашеным забором» «ветхий домик», в котором Евгений мечтает найти свое счастье и который так безжалостно уничтожается наводнением, несомненно, «перешел» в «Медного всадника» из «Домика в Коломне». В обеих поэмах это — «смирненная лачужка», где живут вдова и ее дочь Параша. И в обеих поэмах она не только находится в тихой, непричастной к столичной суе части города, но и явно противопоставлена величественным дворцам Петербурга.

Гоголь восторженно отозвался о «Домике в Коломне» и увидел в этой поэме прежде всего верное отражение петербургской жизни. «У Пушкина повесть, октавами писанная: Кухарка, в которой вся Коломна и петербургская природа живая», — сообщал он Данилевскому (X, 214). И, конечно, слово «природа» употреблено здесь в оеобом смысле. Никаких картин природы в пушкинской поэме нет; Гоголь явно имеет в виду живое изображение петербургского быта.

В «Петербургских повестях» Гоголя действие нередко разворачивается именно в Коломне с ее тихим полупровинциальным укладом жизни. «Пушкинская» Коломна здесь как бы предстает перед нами в ряде эпизодов.

И так же, как и Пушкин, Гоголь прежде всего хочет воспроизвести своеобразный облик Коломны. Он подчеркивает, что «тут все не похоже на другие части Петербурга; тут не столица и не провинция; кажется, слышишь, перейдя в коломенские улицы, как оставляют тебя молодые желанья и порывы». Пушкин и Гоголь одинаково обращают внимание читателя на тишину, царящую на коломенских улицах. В пушкинском «Домике в Коломне» мы узнаем, что смотрящая на луну Параша

...Слушала мяуканье котов
По чердакам свиданий знак нескромной,
Да стражи дальний крик, да бой часов
И только. Ночь над мирною Коломной
Тиха отменно. Редко из домов
Мелькнут две тени.

Почти то же самое говорит о редко нарушаемой коломенской тишине Гоголь во второй части «Портрета»: «Жизнь в Коломне страх уединенна: редко покажется карета, кроме разве той, в которой ездят актеры, которая громом, звоном и бряцаньем своим одна смущает всеобщую тишину».

Разумеется, что отнесение места действия к Коломне в «петербургских» произведениях Пушкина и Гоголя далеко не случайно. Оно находит объяснение в том, что именно в этой полупровинциальной части города было легче всего найти законченные типы «маленьких людей», совсем не связанных с блестящей жизнью обеспеченных верхов столицы и окруженных скромной бытовой обстановкой.

Однако не только выбор героев и бытового антуража роднит гоголевские «Петербургские повести» с произведениями Пушкина. Наиболее важно, что Гоголь и Пушкин показывают гибель «маленьких людей», разбивающих свои лучшие желания об уродливость и жестокость городской действительности с ее глубокими социальными и этическими противоречиями.

В судьбе «маленьких людей» Пушкин подчеркнул ее острый трагизм. Гибнет станционный смотритель, у которого светский повеса увозит дочь. Гибнет Евгений, превращаясь в безумца и после долгих страданий умирая возле полуразрушенного домика, в котором он думал основать свое счастье. Даже в «Домике в Коломне» с ее комическим сюжетом есть намек на то, что быт и надежды «маленьких людей» неизбежно и неумолимо разрушаются. Мысли поэта об участи его героев окрашены в меланхолические тона:

Лачужки этой нет уж там. На месте
Ее построен трехэтажный дом.
Я вспомнил о старушке, о невесте,
Бывало тут сидевших под окном,
О той поре, когда я был моложе,
Я думал: живы ли они? — И что же?
Мне стало грустно...

В этих строчках заключено зерно «Медного всадника», где Пушкин рассказал о том, как могли погибнуть «старушка» и «невеста» — обитательницы «тихой» Коломны.

Трагизм судьбы «маленьких людей» подчеркнут Гоголем в большинстве «Петербургских повестей». Гибнет молодой художник Пискарев, приходящий в ужас при виде развращенной городом, продажной красоты. Гибнет и другой мо-

лодой художник Чартков, постепенно превращающийся в маньяка, скрягу и преступника и, наконец, умирающий в страшных мучениях. Гибнет Поприщин, в сознании которого бьется чувство собственного достоинства, приобретающее болезненные, нелепые формы и доводящее героя до сумасшествия.

В плане предельного обострения трагических ситуаций, разрешающихся гибелью героя, особенно интересна творческая история «Шинели». Как известно, Гоголь положил в основу сюжета повести случайно услышанный им «канцелярский анекдот» о «бедном чиновнике»⁷.

Гоголь решительно отказался от его благополучного финала. Он намекнул на возможность такого конца, но лишь затем, чтобы его отвергнуть. Когда Акакий Акакиевич лишается шинели, товарищи «решились тут же сделать для него складчину, но собрали самую безделицу, потому что чиновники и без того уже много истратились, подписавшись на директорский портрет и на одну какую-то книгу по предложению начальника отделения, который был приятелем сочинителю, — итак, сумма оказалась самая бездельная». Таким образом, случайный исход «канцелярского анекдота» Гоголь заменил жизненно типичной ситуацией: Акакий Акакиевич должен погибнуть; к этому приводит его суровая действительность, сживающая со света «маленьких людей».

С трагизмом судьбы «маленьких людей» связана одна из наиболее существенных тем «Петербургских повестей» — противоречие действительности и «мечты», данного и должного. Гоголь показывает, что внешний блеск столичной жизни скрывает уродливые контрасты бедности и богатства и глубоко ненормальные человеческие отношения. Сам Гоголь, девятнадцатилетним юношей попавший в Петербург и ставший скромным необеспеченным чиновником, пережил психологически тягостное для него «развоплощение» своих «идеальных» представлений о столичной жизни. Петербург показался Гоголю «вовсе не таким», как он думал (X, 136—137), и его «восторг» провинциала, приехавшего в столицу, «быстро сменился совершенно противоположным настроением», особенно когда его «стали беспокоить страшные петербургские цены и разные мелочные дрязги»⁸. Тема «вечного раздора мечты с существенностью» — основная в «Невском проспекте». Трактовка темы несоответствия действительности и «мечты», возникшая как результат внимательных наблюдений Гоголя над столичной жизнью, была связана с

творческим опытом Пушкина, еще раньше приметившего и запечатлевшего противоречия Петербурга. Это становится ясным при сопоставлении «Медного всадника» Пушкина и гоголевской «Шинели».

Острый трагизм судьбы пушкинского Евгения заключен в беспощадном разрушении жизнью его мечты о личном счастье. Пушкин проводит эту мысль через всю поэму и прямо говорит о «мечте» Евгения, упорно повторяя это слово:

Так он разнежился сердечно
И размечтался, как поэт...
Так он мечтал, но грустно было
Ему в ту ночь...

Высшего трагического напряжения мотив «мечты» достигает в том эпизоде поэмы, где Евгений во время наводнения живо представляет себе гибель «ветхого домика» и его обитателей и понимает, что действительность уничтожила все его надежды. Отчаянье заставляет Евгения перенести противоречие действительности и «мечты» из сферы своей личной судьбы в плоскость общих вопросов о смысле и цели человеческой жизни:

...иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка рока над землей?

На том же противоречии действительности и «мечты» строится сюжет гоголевской «Шинели». Скромность «мечты» отражает жизненную непритязательность героя. Этим предметом становится для Акакия Акакиевича новая шинель, ради которой он готов идти на систематические жертвы. Мечта о новой шинели преображает Акакия Акакиевича, и он становится менее безличным и робким. «Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность, словом — все колеблющиеся и неопределенные черты». И когда Акакий Акакиевич надел новую шинель, он чувствовал себя совершенно счастливым. Именно потому так трагична для него потеря: он расстается не только с шинелью, но и с мечтой о «приличном» человеческом существовании. Рассказав о смерти «маленького человека», Гоголь еще раз подчеркивает мотив гибели «мечты», называя Акакия Акакиевича

беззащитным «существом», «для которого все же, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивается оно на главы сильных мира сего!..».

Конечно, в сюжете и проблематике «Шинели» и «Медного всадника» есть целый ряд существеннейших различий. Не вдаваясь в детали этого вопроса, укажем, что Евгений вообще не осуществляет своей «мечты», в то время жизненное крушение Акакия Акакиевича наступает с гибелью уже реализованной «мечты». И, что еще важнее, в то время как у Пушкина в «Медном всаднике» тема несоответствия действительности и «мечты» дана как одна из граней философско-исторической проблемы взаимоотношений государства и личности в классовом обществе, Гоголь в «Шинели» связывает эту тему с углубленным анализом противоречий, основанных на неравенстве городской жизни, где каждому человеку «прежде всего нужно объявить чин», и тем самым придает повести чисто социальную окраску, которая впоследствии стала типичным признаком «натуральной школы». Пушкин, рисуя Евгения, отмечает скупым штрихом, «что был он беден»; Гоголь делает одной из решающих причин трагедии Акакия Акакиевича его материальную необеспеченность. Вопрос о том, на какие деньги сделать шинель, становится для него почти неразрешимым и подлинно трагическим: новая шинель приобретается им путем систематических самоограничений, отказа от самых необходимых жизненных удобств и даже «голодания по вечерам».

Но, повторяем, Пушкин и Гоголь с одинаковой чуткостью уловили в жизни маленького петербургского чиновника трагическое несоответствие действительности и «мечты». И едва ли нужно сомневаться в том, что, создавая «Шинель», Гоголь учитывал творческую разработку этой темы в пушкинском «Медном всаднике». Вместе с тем, продолжая традиции Пушкина, он дал эту тему в «Петербургских повестях» с высокой и благородной гуманностью.

Пушкин не просто нарисовал станционного зрителя, но и привлек сочувствие читателей к этому «сущему мученику четырнадцатого класса», не огражденному своим чином даже «от побоев». Уже в начале повести, рассказав о его тяжелой участи, Пушкин восклицал: «Вникнем во все это хощенько, и... сердце наше исполнится искренным сострада-

нием». Именно «сострадание» вызывают в авторе несчастья Самсона Вырина: «Они сильно тронули мое сердце».

Высокая и благородная гуманность Пушкина чувствуется и в «Медном всаднике». Предельно скупыми средствами подчеркнута в поэме жалость автора к Евгению, пережившему крушение мечты о личном счастье. Пушкин прочно «прикрепляет» к Евгению эпитет «бедный», часто повторяя его в поэме: «Но бедный, бедный мой Евгений...».

Гоголь в «Шинели» подчеркивает беззащитность Акакия Акакиевича и в то же время осуждает обеспеченных людей, лишенных чувства гуманности. При этом мы узнаем, что притеснители «маленького человека» относятся к светскому кругу, для представителей которого характерны черствость и жестокость. В начале повести Гоголь рассказывает о молодом человеке, который на всю жизнь запомнил фразу Акакия Акакиевича «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете», эти «проникающие слова», обращенные к издевающимся над «маленьким человеком» людям. «И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной образованной светскости и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...». Описание переживаний молодого человека незаметно переходит в авторскую речь, превращаясь в подлинное обличение.

Традиция гуманности по отношению к «маленьким людям», унаследованная Гоголем от Пушкина, нашла выражение не только в «Шинели», но и в «Записках сумасшедшего».

Поприщин — далеко не положительный образ. Социальная униженность сочетается в Поприщине с определенным стремлением к господству и повышенным сословным самосознанием: Поприщин гордится тем, что он дворянин «благородного происхождения», а не вышел «из каких-нибудь разночинцев, из портных, или из унтер-офицерских детей». Из Поприщина легко может получиться притеснитель Акакия Акакиевича. Однако по своему реальному положению Поприщин является типичным «маленьким человеком», несущим все тяготы петербургской жизни, это, по определению Белинского, «жалкий человек», ведущий «жалкую жизнь»⁹. В «Записках сумасшедшего» нетрудно заметить нотку жалости, испытываемой Гоголем к своему герою. «Записки сумасшедшего» заканчиваются отчаянным обращением Поприщина к матери, сразу переводящим повест-

вание из комического в лирический и даже трагический план: «Матушка, спаси своего бедного сына! Уронн слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми к груди своей бедного сиротку! Ему нет места на свете! его гонят! — Матушка! пожалей о своем больном дитятке!..» (далее следует заключительная фраза, возвращающая повествование в прежний комический план и создающая гротесковый стилиевой контраст, — «А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?»).

В этом трагическом обращении, как и в «Медном всаднике», с необычайной выразительностью звучит эпитет «бедный», прикрепленный к «маленькому человеку». Поприщин восклицает: «Чего хотят они от меня **бедного?**»; ср. в «Шинели»: «Наконец, **бедный** Акакий Акакиевич испустил дух». Но замечательнее всего, что в том же психологическом колорите и лирическом тоне выдержаны строки из посланного в 1829 г. письма самого Гоголя к матери: «Простите, милая, великодушная маменька, простите своему несчастному сыну, который одного только желал бы ныне — повергнуться в объятия ваши и излить перед вами изрытую и опустошенную бурями душу свою, рассказать всю тяжкую повесть свою» (X, 151). Рисую Поприщина, Гоголь вложил в его переживания много «своего», навеянного невзгодами собственной жизни в Петербурге. Нотку жалости ясно услышал Белинский, писавший о «Записках сумасшедшего» как об «одном из глубочайших произведений Гоголя»¹⁰: «Вы еще смеетесь над простаком, но уже ваш смех растворен горечью; это смех над сумасшедшим, которого бред смешит и возбуждает сострадание»¹¹.

Но не только трагическое несоответствие действительности и «мечты» заметили Пушкин и Гоголь в судьбе «маленького человека». В его психологии они оба увидели робость, сложившуюся как естественный результат воздействия городской жизни, постоянно напоминающей «маленькому человеку» о его бессилии и «ничтожестве». А вместе с тем они с одинаковой силой подчеркнули, что в глубинах сознания «маленького человека» скрываются ощущение социальной несправедливости и дух протеста, вырывающийся наружу в моменты катастрофических душевных потрясений.

Пушкинский Евгений полон смирения. Он невысоко оценивает свои способности, полагая, «что мог бы бог ему прибавить ума и денег...».

В своем обыкновенном «смирненном» состоянии Евгений

очень далек от какого-либо протеста и ограничивается тем, что с горечью сравнивает себя с баловнями судьбы — представителями обеспеченных классов:

Ведь есть
Такие праздные счастливыцы,
Ума недалежного ленивыцы,
Которым жизнь куда легка!

Но потрясенный гибелью мечты о личном счастье Евгений в состоянии безумия решает бросить вызов «медному всаднику»; он действует «как обуянный силой черной», наводя «дикие взоры» на своего врага:

Добро строитель чудотворный!
Шепнул он злобно задрожав.—
Ужо тебе!..

Совершенно так же дан бунт «маленького человека» в «петербургских повестях» Гоголя. Запуганный и приниженный Акакий Акакиевич исполнен страха перед начальством. Приходя с просьбой о розыске шинели к значительному лицу, он «уже заблаговременно почувствовал надлежащую робость» и «несколько смутился»; он «обмирает», как только значительное лицо начинает на него кричать. Но эту «надлежащую робость» он теряет незадолго до смерти, когда находится «в бреду и жару» и ему «беспрестанно» представляются «явления одно другого страннее». В этом состоянии болезненного возбуждения он, как и пушкинский Евгений, доходит до прямой хулы на «сильных мира сего». Мы узнаем, что он временами «даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка-хозяйка даже крестилась, от роду не слыхав от него ничего подобного, тем более, что слова следовали непосредственно за словом «ваше превосходительство».

Замечательно, что, как и в «Медном всаднике» Пушкина, в «Шинели» существовал вариант, обострявший и раскрывавший протест «маленького человека» и выпущенный автором по цензурным соображениям. В первой редакции конца «Шинели» пояснялось, что бредящий Акакий Акакиевич «сквернохульничал, выражаясь совершенно извозчичьим слогом или тем, которым производят порядки на улицах, чего от роду за ним не бывало от времен самого рождения. — Я не посмотрю, что ты генерал, — вскрикивал он иногда голосом таким громким. — Я у тебя отниму шинель. Я Платону

Ивановичу столоначал(ьнику) нажалуюсь (наконец)» (III, 456). Таким образом, в этом варианте Акакий Акакиевич грозно и грубо говорил о моральной ответственности значительного лица, точно указывая его чин и угрожая ему возмездием. Но и здесь проявлялись забитость и социальная униженность мелкого чиновника. Акакий Акакиевич обещал пожаловаться на значительное лицо столоначальнику, так как последний был для него живым воплощением могущества (в повести сообщалось, что даже «какой-нибудь помощник столоначальника» поступал с Акакием Акакиевичем «холодно-деспотически»).

Так же бунтует и гоголевский Поприщин: он приходит к протесту власти в ненормальном, болезненном состоянии. В начале повести Поприщин полон чинопочитания и уверен, что директор департамента — «голова», «должно быть, очень умный человек». Но под влиянием сильного потрясения Поприщин начинает задавать себе социальные вопросы; он хочет узнать, «отчего происходят все эти разности» («отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник»). Иногда он поднимается до подлинного социального пафоса, утверждая, что неравенство не может быть разумно обосновано. «Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам или генералам, — пишет Поприщин. — Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, — срывает у тебя камер-юнкер или генерал... Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого; ведь он им нюхает, а не ест, чихает, а не кашляет» (любопытно, что представляющий собой оксюморон образ «бедного богатства» есть у Пушкина; ср. строку «Мне жизни дался бедный клад» из стихотворения Пушкина «Мое беспечное незнание...»).

Но, конечно, к Поприщину нельзя подходить с «нормальной меркой». В «Записках сумасшедшего» Гоголь гениально изобразил постепенно развивающееся помешательство, используя для этого рассказы о душевнобольных¹². По определению Белинского, он дал в повести «психическую историю болезни, изложенную в поэтической форме»¹³. Душевная болезнь Поприщина прогрессирует, и его обостренное чувство собственного достоинства переходит в манию величия.

Итак, Пушкин и Гоголь с высокой и благородной гуманностью нарисовали образ «маленького человека» — бедного петербургского чиновника, вечной трагедией которого яв-

ляется несоответствие действительности и «мечты». При этом «петербургские повести», отражая присущее Гоголю великолепное знание городской жизни 30-х годов, в то же время вобрали в себя творческий опыт Пушкина.

Реалистические произведения Пушкина, ярко и правдиво запечатлевшие русский быт, вызывали восхищение Гоголя. В своем художественном развитии Гоголь шел от пушкинской бытописательной манеры. И он прекрасно понимал, что эта манера имеет свои особенности, определяемые выбором тематики. Характеризуя эволюцию Пушкина от южных поэм к произведениям 30-х годов, Гоголь замечал: «Нельзя теми же красками, которыми рисуются горы Кавказа и его вольные обитатели, изобразить более спокойный и гораздо менее исполненный страстей быт русский» (VIII, 52).

Отметим, что современники Пушкина и Гоголя чувствовали глубокую и органическую связь их бытописательных произведений 30-х годов. В. Ф. Одоевский даже предлагал Пушкину напечатать предполагаемую новую серию «Повестей Белкина» в одном альманахе с двумя «петербургскими повестями» Гоголя — «Невским проспектом» и «Портретом» (в этом альманахе Одоевский хотел напечатать и свою повесть «Княжна Мими»). Сообщив Пушкину, что Гоголь предлагал назвать будущий альманах «Тройчаткой или Альманахом в три этажа», Одоевский правильно наметил ту линию реалистической бытописи, которая определилась в пушкинских «Повестях Белкина» и была продолжена в гоголевских «петербургских повестях». Пушкин не принял предложения, но принципиально отнюдь не возражал против проекта Одоевского, поддержанного Гоголем, по-видимому, ощущая близость своей и гоголевской прозы.

Пушкинские и гоголевские произведения, посвященные жизни столичного «маленького человека», сближает прежде всего их бытописательный характер, обусловивший особенности жанра, сюжета, языка и т. п. Разрабатывая «петербургскую» тематику, Пушкин и Гоголь создают именно повести — произведения «среднего» эпического жанра, в которых главную роль играет не субъективно-лирическое начало, а рассказ о событиях из жизни героя; события эти всегда разворачиваются на фоне столичного быта, отраженного во всем его своеобразии. Пушкин прямо называет своего «Медного всадника» «петербургской повестью», тем самым подчеркивая необычность жанра этого стихотворного произ-

ведения. «Петербургской повестью» является и пушкинский «Домик в Коломне». Это бросилось в глаза Гоголю, вообще считавшему поэму разновидностью повести¹⁴ и определившему «Домик в Коломне» как «писанную октавами» «повесть», в которой запечатлелась «живая» «петербургская природа», т. е. петербургский быт¹⁵. Жанровый вид «петербургской повести» как бы перешел к Гоголю, как одно из завоеваний пушкинского реализма. К «петербургским повестям» Гоголя целиком относится общее определение повести, данное им в проспекте «Учебной книги словесности для русского юношества»: «Повесть избирает своим предметом случаи, действительно бывшие и могущие случиться со всяким человеком, случай почему-нибудь замечательный в отношении психологическом, иногда даже вовсе без желанья сказать нравоучение, но только остановить внимание мыслящего или наблюдателя» (VIII, 482).

Сюжеты «Петербургских повестей» Пушкина и Гоголя пронизаны социальными мотивами. В «Медном всаднике» одной из основных жизненных проблем для Евгения становится достижение независимости, которую мелкий чиновник может получить лишь при помощи упорного труда («Трудом он должен был себе доставить и независимость и честь»). Самое личное счастье неразрывно связано для Евгения с этой проблемой. И если в «Медном всаднике» центральное место занимают философско-исторические вопросы, то в «Шинели» социальные мотивы еще более углублены: существеннейшей причиной гибели Акакия Акакиевича является бедность, материальная необеспеченность. Отметим в связи с этим, что в основе ряда «петербургских повестей» с трагическим сюжетом лежит неожиданное, катастрофическое событие, лишаящее «маленького человека» всех его скромных достижений и лучших надежд (наводнение в «Медном всаднике», ограбление Акакия Акакиевича в «Шинели»). Это событие приводит героя к сильнейшему моральному потрясению, а затем к смерти — обычной развязке «петербургской повести» с трагическим сюжетом. Сюда же примыкает и пушкинская повесть «Станционный смотритель», герой которой проходит такие же этапы, как Евгений и Акакий Акакиевич (катастрофическое событие, моральное потрясение, смерть).

Вместе с тем Пушкин и Гоголь создают «петербургские повести» с комическим сюжетом, в центре которых стоит какое-либо «необыкновенно-странное происшествие» из сто-

личной жизни («превращение» кухарки в мужчину в «Домике в Коломне», удивительная потеря майора Ковалева в «Носе»). Сюжет и содержание «петербургских повестей» этого типа Пушкину и Гоголю пришлось защищать от нападок «булгаринской группы». Правомерность существования такого рода повестей Гоголь специально обосновывал в проспекте «Учебной книги словесности для русского юношества». Здесь он отмечает, что повесть часто «берет с сатирической стороны какой-нибудь случай, тогда делается значительным созданием, несмотря на мелочь взятого случая, такова «Модная жена» Дмитриева, «Граф Нулин» Пушкина, который сверх того имел значительное выражение, как живая картина. Иногда даже само происшествие не стоит внимания и берется только для того, чтобы выставить какую-нибудь отдельную картину, живую характеристическую черту условного времени, места и нравов, а иногда и собственной фантазии поэта» (VIII, 482). Нетрудно убедиться в том, что, давая это определение сатирической повести и устанавливая ее историко-литературную генеалогию, Гоголь выдвигает на первый план бытописательное значение произведений этого рода.

Делая главным героем «петербургских повестей» с трагическим сюжетом «маленького человека», Пушкин и Гоголь стремятся подчеркнуть его социальную типичность. В неоконченной поэме «Езерский», тесно связанной с «Медным всадником», Пушкин замечал, что ее герой — «просто гражданин столичный, каких встречаем всюду тьму». И не случайно в «Медном всаднике» сказано, что Евгений «где-то служит». Пушкин не считает нужным сообщать точный «адрес» службы Евгения, так как его герой ничем не выделяется из общей массы бедных чиновников. Совершенно тот же прием находим в начале «Шинели». Акцентируя типичность Акакия Акакиевича, Гоголь рассказывает о том, что «в одном департаменте служил один чиновник». Точное указание места службы, заключенное в черновых вариантах «Шинели» («департаменте податей и сборов, — который, впрочем, иногда называют департаментом подлостей и вздоров» — III, 446), Гоголь опустил, по-видимому, не только по цензурным соображениям, но и потому, что оно ослабило бы подчеркнутую типичность образа.

Следует отметить, что в «петербургских повестях» всегда присутствует личность автора, активно оценивающая события с гуманистической точки зрения и выражающая сочувст-

вие к «маленькому человеку». В «Медном всаднике» она проявляет себя в эпитетах и восклицаниях, подсказанных жалостью к гибнущему «маленькому человеку», например:

Но бедный, бедный мой Евгений...
Увы! Его смятенный ум
Против ужасных потрясений
Не устоял.

В «Шинели» оценка автором происходящих событий дается в более развернутых формах и воплощается в целом ряде отступлений: Гоголь от собственного лица говорит о бесчеловечности светских людей, контрастирующей с их «приличным» внешним обликом, или о горестной судьбе такого «ничем не защищенного» и «никому не интересного» «существа», каким был Акакий Акакиевич.

Что же касается «петербургских повестей» с комическим сюжетом («Домик в Коломне», «Нос»), то основным авторским тоном становится здесь шутливо-фамильярный разговор с читателем, приобретающий характер дружеского признания (см., например, стихи из «Домика в Коломне»: «Признаться вам, я в пятистопной строчке люблю цезуру на второй стопе»; ср. в «Носе»: «Как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо...»).

И наиболее важный эстетический элемент «петербургских повестей» — реалистическая бытопись, свидетельствующая о глубоко демократизме художественного метода Пушкина и Гоголя. Оба они смело вводят в литературу «низкую» жизнь «маленьких людей» во всей ее бытовой правде, превращая ее в художественный факт огромной ценности. Недаром Гоголь любил в произведениях Пушкина картины «полной разнообразия внешней жизни» (VIII, 154). В «Капитанской дочке» он считал замечательным творческим достижением не только «истинно русские характеры», но и описание «самой крепости» «с единственную пушкой» (VIII, 384).

Рисуя бедных чиновников и других обитателей петербургских окраин, Пушкин и Гоголь целиком погружают их в быт. Многие портреты в «петербургских повестях» включают чисто бытовые детали. В «Домике в Коломне» «старушка» (мать Параша) «носила чепчик и очки». В «Шинели» также отмечено, что жена портного Петровича «носит даже чепчик, а не платок» и под этот чепчик заглядывают «гвардейские солдаты». Тщательно «выписывается» одежда героя. В этом смысле показательны частые упоминания о шинели

бедного петербургского чиновника: в «Медном всаднике» «домой пришел, Евгений стряхнул шинель»; в «Портрете» молодой Чартков носит «старую шинель и нещегольское платье»; в «Записках сумасшедшего» Поприщин тоже носит плохую шинель — «очень запачканную и притом старого фасона»; наконец, в «Шинели» весь сюжет повести строится на том, что «маленькому человеку» трудно сделать себе новую зимнюю одежду. Подробно рассказывается о кушаньях и их приготовлении: в «Домике в Коломне» Параша варит «гречневую кашу»; в «Шинели» хозяйка Акакия Акакиевича, «готовя какую-то рыбу, напустила столько дыму в кухне, что нельзя было видеть и самых тараканов». Во всей непрезентабельности изображается жилище «маленьких людей»: в «Домике в Коломне» — «смирренная лачужка» вдовы и ее дочери стоит «за самой будкой», в ней всего лишь «светелка, три окна, крыльцо и дверь»; в «Медном всаднике» мы узнаем, что этот «ветхий домик» окружен «некрашеным забором». Еще больше конкретных подробностей этого типа у Гоголя: в «Портрете» молодой Чартков взбирается к себе в мастерскую «по лестнице, облитой помоями и украшенной следами кошек и собак». В «Шинели» Акакий Акакиевич тоже поднимается по лестнице, ведущей к портному Петровичу, «которая, надобно отдать справедливость, была вся умащена водой, помоями и проникнута насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза и, как известно, присутствует неотлучно на всех черных лестницах петербургских домов».

Все это позволяет нарисовать не только внутренний облик бедного петербургского чиновника, но и скромную внешнюю обстановку его жизни, бесконечно далекую от блестящего аристократического быта. В этом смысле самый стиль «петербургских повестей» Пушкина и Гоголя обнажал социальные противоречия феодально-буржуазного города. Находя, что «маленький человек» может и должен быть предметом искусства, Пушкин и Гоголь стремились передать его живую речь во всей ее бытовой характерности и тем самым проводили ту демократизацию русского литературного языка, которая так возмущала реакционную «булгаринскую группу». Гоголь считал, что именно Пушкин «показал все... пространство» русского языка и «раздвинул ему границы» (VIII, 50). Особенной заслугой Пушкина была для Гоголя его любовь к народной речевой стихии. На основании живого общения с Пушкиным Гоголь писал: «Все великие люди,

от Пушкина до Суворова и Петра, благоговели перед нашими пословицами» (VIII, 392). Изображающий жизнь обитателей петербургских окраин, Гоголь пошел вслед за Пушкиным, в свою очередь «раздвигая границы» русского литературного языка. Речь героев пушкинских и гоголевских «петербургских повестей» полна «просторечных» и чисто народных оборотов и выражений. В «Медном всаднике» мысли Евгения о личном счастье приобретают форму, близкую к народным поговоркам: «Щей горшок да сам большой... Чего мне боле?». В «Домике в Коломне» дан бытовой разговор вдовы с мнимой кухаркой, первые же слова которой должны своим народным «складом» ликвидировать возможные подозрения хозяев: «А как зовут?» — «А Маврой». — «Ну, Мавруша, живи у нас...». Такое же воспроизведение бытовой характерности речи героев находим у Гоголя: «Эх, канальство» — восклицает Поприщин, думая о директорской дочке; «Сухарь поджаристый!» — ругает в «Носе» цирюльника Ивана Яковлевича его жена. Что же касается главного героя «Шинели» Акакия Акакиевича, то Гоголь подчеркивает ограниченность его умственного кругозора приемом амплификации: «Так этак-то! вот какое уж точно, никак неожиданное, того... этого бы никак... этакое-то обстоятельство!» — говорит самому себе Акакий Акакиевич, размышляя о том, что ему придется шить новую шинель.

В эту реалистическую бытопись в пушкинских и гоголевских «петербургских повестях» вкраплены мотивы фантастики. Введение этих мотивов является в данном случае художественным приемом, позволяющим заострить и раскрыть социальную проблематику произведения.

В «Медном всаднике» сошедшему с ума Евгению кажется, что его преследует «грозный царь»:

И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Этот фантастический эпизод, реалистически мотивированный безумием героя, нужен Пушкину для того, чтобы подчеркнуть трагизм судьбы «маленького человека» в самодержавно-крепостнической России.

Яркую социальную окраску приобретает фантастика в «Шинели». После смерти Акакия Акакиевича на петербургских улицах появляется чиновник-мертвец, ищущий какой-

то «уташенной шинели» (его появление реалистически мотивируется «слухами»). Он сдирает «со всех плеч, не разбирая чина и звания», самые разнообразные шинели, пока не добирается до шинели значительного лица, которую и снимает со словами: «А! так вот ты, наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно, не похлопотал об моей, да еще и распек — отдавай же теперь свою!»¹⁶. Таким образом осуществляется заключенная в первой редакции финала угроза бредящего Акакия Акакиевича значительному лицу: «Я у тебя отниму шинель». Гоголь резко подчеркивает моральную ответственность значительного лица, его виновность в гибели Акакия Акакиевича и больше не нуждается во введенном им фантастическом образе. Чиновник-мертвец, как бы олицетворяющий возмездие, исчезает, выполнив свою роль мстителя: «С этих пор совершенно прекратилось появление чиновника-мертвеца: видно, генеральская шинель пришлась ему совершенно по плечам...».

Итак, Пушкин и вслед за ним Гоголь создали новый жанровый вид — «петербургскую повесть», характеризующуюся демократизацией всех элементов стиля (сюжета, языка и т. п.). Продолжая реалистические традиции Пушкина, Гоголь в рамках этого жанрового вида типизирует образ «маленького человека» и вместе с тем погружает его в быт, воспроизводя конкретные детали обстановки, окружающей бедного петербургского чиновника. Тем самым он становится на путь, который в дальнейшем пошла «натуральная школа», названная Белинским школой Гоголя и занявшая место «на первом плане русской литературы»¹⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Анненков П. В. Литературные воспоминания. СПб., 1909, с. 23.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16-ти т. М.; Л., 1949, т. XI, с. 216 (далее сноски даются по этому изданию с указанием тома и страниц).

³ О борьбе Пушкина и Гоголя с «булгаринской группой» см. в нашей ст. «Пушкинские темы в «Портрете» Гоголя» (Русская литература, 1963, № 1, с. 106—110 и след.).

⁴ Библиотека для чтения, 1834, т. 3, с. 32.

⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14-ти т. М., 1952, т. VIII, с. 380—381 (далее ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страниц).

⁶ Возможно, этот «анекдот» рассказал Гоголю Пушкин, когда работал в 1833 г. над «Медным всадником».

⁷ Анненков П. В. Указ. соч., с. 25.

⁸ Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. М., 1892, т. I, с. 151.

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1953, т. I, с. 297.

¹⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VI, с. 661.

¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I, с. 297.

¹² Анненков П. В. Указ. соч., с. 21.

¹³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I, с. 297.

¹⁴ «Повесть разнообразится чрезвычайно. Она может быть даже совершенно, поэтической и получает название поэмы...», — писал Гоголь в проспекте «Учебной книги словесности для русского юношества» (VIII, 492).

¹⁵ Нельзя считать типичной «петербургскую повестью» «Пиковую даму» Пушкина, так как, хотя действие и разворачивается в Петербурге, в повести нет установки автора на изображение будничного быта «маленького человека».

¹⁶ Как указал М. А. Цявловский, в этом эпизоде гоголевской повести отразились переданные Пушкиным истории «о дерзких ограблениях в центре города высокопоставленных лиц» (Звенья. М., 1950, т. VIII, с. 23).

¹⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X, с. 296, 287.

Е. Н. СТРОГАНОВА

(Калининский госуниверситет)

ПУШКИНСКОЕ НАЧАЛО В ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «ДВА ГУСАРА»

В 1856 г. в «Современнике» была напечатана повесть «Два гусара» — одно из самых пушкинских произведений молодого Толстого. Трудно себе представить, чтобы в годы, когда шла ожесточенная полемика о пушкинском и гоголевском направлениях в литературе, обращение Толстого к Пушкину не было в достаточной степени осознанным. О том, что в этот период Толстой живо интересуется Пушкиным, мы узнаем из его дневниковых записей в июне 1856 г.¹ Если в марте-апреле, работая над «Двумя гусарами», Толстой и не читает Пушкина, то имя его, несомненно, актуально для Толстого так же, как и для его современников. Проблема пушкинского начала в повести представляется важной, потому что уже первые ценители увидели в ней стремление автора противопоставить представителей двух поколений, и это мнение закрепилось в литературоведении². Но сводить весь смысл повести к противопоставлению отца и сына Турбиных — это значило бы во многом обеднить и упростить ее. Выявление пушкинского начала в «Двух гусарах» помогает, на наш взгляд, более глубокому и точному прочтению повести.

Пушкинское начало заявлено уже в интродукции повести (термин Б. М. Эйхенбаума): сама эпоха 1800-х годов предстает в описании Толстого как пушкинская. Интродукция предельно насыщена конкретно-бытовыми реалиями (что вообще является принципом толстовского исторического повествования) и построена весьма своеобразно. Сначала 1800-е годы даны в сравнении с современностью: «В 1800-х годах, в те времена, когда не было еще ни железных, ни шоссейных дорог...» (3, 145); затем — в рассказе о том, как было «в те наивные времена» при отсутствии «железных и шоссейных дорог»; наконец, для того, чтобы стало совсем ясно, о каком времени идет речь, упомянуты имена реальных деятелей эпохи — Милорадовича, Давыдова, и венчается интродукция именем Пушкина.

Толстой вполне традиционно современную ему эпоху осознает как век наступления буржуазного прогресса, и недаром в качестве ее первого характерного признака выступают усовершенствованные средства передвижения — «железные и шоссейные дороги». Описание же прошедшей эпохи восходит к Пушкину, и источники его очевидны. Начиная описание эпохи с упоминания о том, что «тогда не было ни железных, ни шоссейных дорог», Толстой, несомненно, вспоминает Пушкина, который в «Евгении Онегине» рисует картины русского бездорожья и мечтает о лучших временах:

Со временем (по расчисленью
Философических таблиц,
Лет чрез пятьсот) дороги, верно,
У нас изменятся безмерно:
Шоссе Россию здесь и тут,
Соединив, пересекут.

.
Теперь у нас дороги плохи,
Мосты забытые гниют,
На станциях клопы да блохи
Заснуть минуты не дают;
Трактиров нет...

(VII, XXXIII—XXXIV)³

С пушкинским романом, в частности с описанием отъезда Лариных из деревни в Москву, связаны и последующие строки интродукции: «...в те наивные времена, когда из Москвы, выезжая в Петербург в повозке или карете, брали с собой целую кухню домашнего приготовления...» (3, 145).

Именно так основательно собирается в дальнюю дорогу
Прасковья Ларина:

Обоз обычный, три кибитки
Везут домашние пожитки,
Кастрюльки, стулья, сундуки,
Варенье в банках, тюфяки,
Перины, клетки с петухами,
Горшки, тазы et cetera,
Ну, много всякого добра

(VII, XXXI).

Описание дорожной неблагоустроенности и связанных с нею неудобств для путешественника Толстой заканчивает упоминанием о том, что в ту «наивную» эпоху «верили в пожарские котлеты, в валдайские колокольчики и бублики» (3, 145). Это прямое цитирование шуточного стихотворения Пушкина из письма к С. А. Соболевскому от 9 ноября 1826 г.:

На досуге отобедай
У Пожарского в Торжке,
Жареных котлет отведай (именно котлет)
И отправься налегке.

.
У податливых крестьянок
(Чем и славится Валдай)
К чаю накупи баранок
И скорее поезжай (XIII, 303).

Стихи эти впервые были напечатаны в «Современнике» за 1857 г. (№ 5) уже после появления «Двух гусаров». Они могли быть известны Толстому от М. Н. Лонгинова, который и опубликовал их: в январе 1856 г. Толстой встречался с ним в Москве⁴. Лонгинову же стихи были сообщены самим Соболевским⁵.

Итак, для того чтобы показать эпоху 1800-х годов, наиболее характерные приметы ее Толстой черпает у Пушкина. Но что же такое 1800-е годы в понимании Толстого? Если исходить из лексического значения слов, то это первое десятилетие XIX в. Но отнесение действия первой части к 1800-ым годам в общепринятом понимании этой даты нарушает внутреннюю хронологию повести (о чем речь пойдет дальше). Кроме того, из характеристик и упоминаемых ре-

лий ясно, что Толстой описывает эпоху, наступившую после войн с Наполеоном.

Имена Милорадовича, Давыдова и Пушкина помогают установить конечную границу этой эпохи (знаменательно, что все три имени даны во множественном числе — «эпоха Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных», т. е. выступают как своего рода имена нарицательные). Эти имена так или иначе связаны с движением декабристов: Милорадович умер от раны, полученной 14 декабря на Сенатской площади; обширны были декабристские знакомства Давыдова (кроме того, с юных лет и до конца дней за ним удерживалась репутация вольнодумца); Пушкин же непосредственно был связан с декабристами в своей жизни и творчестве. Это позволяет предположить, что для Толстого эпоха 1800-х годов завершалась годом 1825-ым.

В изображении Толстого 1800-е годы предстают как время, когда цивилизация и ее пагубные последствия еще не исказили человеческой природы, люди были более естественны в своих проявлениях и менее рационалистичны. И в этой связи Милорадович и Давыдов становятся характернейшими представителями своего времени: Милорадович, отважный воин, так и не сумевший стать образцовым администратором; Давыдов, чье имя уже при жизни стало символом безудержной удалости и «ухарских пиров» — того, что являлось обязательным в понятии «гусарство» (недаром эпитафией к повести Толстой взял строки из «Песни старого гусара»).

Не случайно в этом ряду и имя Пушкина. В апреле-мае 1857 г., посылая П. В. Анненкову записку М. И. Пущина о Пушкине, Толстой написал: «...это, видно, была безалаберная эпоха Пушкина» (60, 182). Обращает на себя внимание эпитет «безалаберная». В. И. Даль дает следующее толкование этого слова: «бестолковый, беспорядочный... взбалмошный... неразумный, шальной». Весь этот ряд в целом и каждое из слов в отдельности противостоят понятию рассудочности, расчетливости, упорядоченности. Таким образом, имя Пушкина становится своего рода знаменем безрасчетливой и «наивной» эпохи 1800-х годов.

Теперь обратимся к вопросу о внутренней хронологии повести с тем, чтобы установить время действия первой части. Действие глав, составляющих вторую часть повести и посвященных Турбину-младшему, отнесено к маю 1848 г., при этом отмечено, что со времени уже описанных событий «прошло лет двадцать» (3, 174), т. е. время обозначено приблизительно-

но, что позволяет сразу же отказаться от отнесения действия первой части к 1828 г. Кроме того, такие детали, как портрет императора Александра в зале гостиницы города К. и открывающий бал у предводителя старинный польский «Александр, Елисавета», лишний раз подтверждают, что в первой части описаны события, происходившие в александровскую эпоху. Обоим героям второй части — Турбину-младшему и Лизе — по 23 года, т. е. родились они приблизительно в 1825 г. Когда Федор Турбин встречается с Анной Федоровной, она уже вдова, но в повести нет и намек на то, что Лиза его дочь: значит, приезд Турбина-старшего в К. правильнее всего отнести к концу 1825 г. Упомянутые в повести дворянские выборы подтверждают, что дело происходит осенью.

Вполне понятно, почему год рождения молодых героев второй части — 1825-й: они дети нового времени, нового века, который начался после восстания на Сенатской площади. Но существует, на наш взгляд, еще одно объяснение того, почему события второй части повести отнесены именно к 1848 г. Эта дата имеет под собой автобиографическую подоплеку: в 1848 г. юный Лев Николаевич Толстой приезжает в Петербург и, захваченный общим, по его мнению, в дворянской среде стремлением к деловитости, предпринимает попытки сделаться «практическим человеком». В конце февраля Толстой пишет Т. А. Ергольской: «Мне нравится петербургский образ жизни. Здесь каждый занят своим делом, каждый работает и старается для себя, не заботясь о других; хотя такая жизнь суха и эгоистична, тем не менее она необходима нам, молодым людям, неопытным и не умеющим братья за дело. Жизнь эта приучит меня к порядку и деятельности, — двум качествам, которые необходимы для жизни и которых мне решительно недостает. Словом, к практической жизни»⁶. Модная болезнь века — практицизм — некоторое время упорно владеет Толстым. 13 февраля 1849 г. он пишет брату Сергею Николаевичу: «...я вполне убежден теперь, что умозрением и философией жить нельзя, а надо жить положительно, т. е. быть практическим человеком» (59, 29). А спустя несколько месяцев, проигравшись в прах и разочаровавшись в возможностях гражданской жизни, он соберется поступить в военную службу, мотивируя это следующим образом: «она меня приучит к практической жизни» (59, 45). Мечтам о практической жизни не суждено было осуществиться, ибо Толстой при своей постоянной апелляции

к разуму всегда в большей мере был человеком сердца. О своей петербургской жизни 1848—1849-х годов Толстой долго помнил, так как в течение шести лет — до декабря 1855 г. — продолжал выплачивать долги⁷. И стыдом за самого себя, недовольством собой во многом объясняется пристрастность, с которой обрисован в повести «практический человек» Турбин-младший. Замысел произведения о «практическом человеке» занимает Толстого: еще до написания «Двух гусаров» он задумывает комедию, два варианта которой известны под названиями «Дворянское семейство» и «Практический человек». Написание обоих исследователи датируют 1856 г. (первые упоминания о задуманной комедии относятся к 13—19 февраля 1856 г., когда Толстой вновь находился в Петербурге). В дневнике имеется запись от 12 января 1857 г. о том, что действующими лицами комедии должны стать «практический человек, Жорж Зандовская женщина и гамлет нашего века, вопиющий большой протест против всего...» (47, 111). Содержание написанных вариантов более относится именно к практическому человеку, который, видимо, мыслился как антипод своего младшего брата, погруженного в рефлексию. Возможно, отталкиваясь от замысла комедии, Толстой и пишет «Двух гусаров». Во всяком случае очевидно, что проблема героя «нашего века» — человека практического, его отношение к миру и людям волновали Толстого. Опираясь на собственный печальный опыт, он стремился к развенчанию практического человека, чего и достигает с успехом в своей повести. В дальнейшем безнравственный тип практического человека воплотился в образах Берга и Друбецкого в «Войне и мире». Уже в период «Двух гусаров» относясь к этому типу глубоко иронично, Толстой с добродушной усмешкой в «Отрывке дневника 1857 года» напишет о непрактичности русских: «С утра в 3-х наших квартирах происходила возня укладки. — Впрочем, наши хозяева поняли нас русских и, несмотря на то, что мы все хвастались друг перед другом своей практичностью, укладывали за нас трудолюбивые муравьи Кетереры.

Долго я пытался достигнуть аккуратности немецкой, но теперь уж махнул рукой, утешая себя тем, что ежели у меня и пропадают и пачкаются и мнутся вещи больше, чем у Прусского Генерала, который укладывался два дня не переставая, зато уж и никому так равнодушно не обойтись без пропащей вещи и не носить испачканного или измятого

платья. Это тоже русская практичность в своем роде» (5, 192).

Проявившаяся в «Двух гусарах» в образе Турбина-младшего ирония Толстого по отношению к самому себе, жаждавшему стать практическим человеком, вызвана в определенной мере тем, что в 1856 г. Толстой уже знает, что в том же 1848 г., когда он восторгался тем, что все вокруг заняты только собой, в Петербурге были люди с иными понятиями о жизни — петрашевцы. В 1858 г. в своей «Записке о дворянстве» Толстой скажет о той великой роли, которую сыграло передовое дворянство в деле освобождения крестьян: «Одно оно послало в 25 и 48 годах, и во все царствование Николая, за осуществление этой мысли своих мучеников в ссылки и на виселицы...» (5, 267—268). Это замечание очень важно, так как показывает, что для Толстого 50-х годов 1825 и 1848 годы — это вехи в развитии общественной мысли, годы наивысшего взлета дворянства.

И тогда оказывается, что не только Турбин-младший, но и его отец — не лучшие представители своего сословия. Отец и сын Турбины у Толстого не только противопоставлены, но и сопоставлены. Противопоставлены они в том, что являются представителями разных эпох: первый безалаберен и нерасчетлив — совершенно в духе своего «наивного» времени, а второй — практический человек, тоже вполне сын своей рациональной эпохи. В основе же это один и тот же тип — тип человека, для которого все в жизни подчинено удовлетворению собственных потребностей, для которого не существует других интересов, кроме забот, связанных с собственной персоной.

Характерно, что обоих героев Толстой ставит в одинаковые ситуации, и при этом они ведут себя совершенно одинаково. Турбину-отцу оказывает гостеприимство кавалерист Завальшевский; в чужом номере граф Федор Иванович вполне вольготно устраивается на чужой постели, «задрав ноги на перегородку» (3, 149). Столь же бесцеремонен и его сын: в доме Анны Федоровны он укладывается на заботливо приготовленную постель «как был, в пыльных сапогах» (3, 185). Ни гусар старого времени, ни сын нового века не церемонятся с добросердечными провинциалами, распахнувшими им свои объятия. Турбин-сын, согласно кодексу практического человека, обыгрывает по мелочи старушку Анну Федоровну, доставляя ей самое серьезное неудовольствие. Турбину-отцу, казалось бы, свойственно чувство сострадания, но

и он, согласно нормам поведения истинного гусара старого закала, бросает цыганам тысячу триста рублей, не вспомнив даже, что должен сто рублей Завальшевскому. И даже добросердечие Турбина-старшего в отношении к Ильину оказывается актом во многом случайным. Федор Турбин настолько импульсивен, неожидан в своих поступках, что сам автор не знает, что он может сделать в следующую минуту. Недаром, описывая знакомство Турбина с Ильиным, Толстой замечает: «Казалось, Ильин очень понравился графу» (3, 152), т. е. симпатии графа к Ильину могли быть и кажущимися. Граф Турбин — сам игрок и шулер, и именно он мог стать злым гением Ильина, но случайно произошло так, что он проигрался до приезда в город К. Благородство графа в истории с Ильиным выступает как воля случая, а не как факт его обычного отношения к людям. О собственном же ему обращении с людьми известно из его собственного рассказа о том, как он на станциях добывается лошадей («это как тараканов вымораживают» (3, 153) — по восхищенному замечанию одного из слушателей).

Эгоизм — доминирующая черта в характере и отца и сына. Но в первом он даже привлекателен своей непосредственностью, т. е. выступает как естественное свойство человеческой природы. Непосредственность эгоизма всегда импонировала Толстому; так, вспоминая о брате Сергее Николаевиче, он напишет в старости: «Я восхищался его красивой наружностью, его пением... его рисованием, его веселием и, в особенности, как ни странно сказать, его непосредственностью, его эгоизмом. Я всегда себя помнил, себя сознавал, всегда чувал, ошибочно или нет, то, что думают обо мне и чувствуют ко мне другие, и это портило мне радости жизни. От этого, вероятно, я особенно любил в других противоположное этому — непосредственность, эгоизм» (34, 387). Эгоизм Турбина-младшего отталкивает своей расчетливостью и неизбежной при этом циничностью; он идет от разума, поэтому неестествен и доходит до крайностей. Но это качественное, так сказать, различие эгоизма обусловлено эпохой — наивной в первом случае и практической во втором. Эпоха, определяя героя в целом, определяет и его отдельные проявления, в том числе и выбор возлюбленной. О типе женщин, который привлекает Турбина-старшего, можно судить по его кратковременной, но бурной влюбленности в простодушную и глупую вдовушку Анну Федоровну. Предмет Турбина-младшего — Мина (видимо, немка, что также

немаловажно), привязанность давняя, женщина, далеко не глупая и вовсе не простодушная; письмо ее, по словам самого графа, полно «чувства и ума», но «одно нехорошо — денег просит» (3, 181).

Все сказанное позволяет заметить, что мнение, будто Толстой идеализирует прошедшую эпоху и ее представителей, не вполне бесспорно. Веским аргументом в пользу того, что в повести этой идеализации нет, является и упоминание о том, какой конец постиг блестящего Федора Турбина: он «был убит на дуэли с каким-то иностранцем, которого он высек арапником на улице» (3, 174) — деталь сатирическая, буквально гоголевская. И здесь Федор Турбин где-то сродни «историческому человеку» Ноздреву. Кстати, это не единичная ноздревская деталь в характеристике Турбина: он очень похож на Ноздрева и тогда, когда демонстрирует присутствующим свою собаку. Ноздрев рядом с Федором Турбиным проливает новый свет на толстовского героя, тем более, если вспомнить, что Турбин — представитель эпохи, закончившейся 14 декабря. Тип Турбина-старшего получит свое дальнейшее развитие в «Войне и мире» в образе Долохова — эта тенденция развития образа окончательно снимает с него ярлык положительности.

Итак, в повести Толстого нет идеализации прошедшей эпохи. Она вообще не была свойственна Толстому в эти годы. Во время работы над «Двумя гусарами» Толстой делает всего две записи в дневнике, но обе они очень значительны, так как непосредственно связаны с создаваемой повестью. Одна из этих записей отражает отношение Толстого к прошлому: «Одно из главных зол, с веками нарастающих во всевозможных проявлениях, есть вера в прошедшее. Перевороты геологические, исторические необходимы. — Для чего строят дом в 1856 году с греческими колоннами, ничего не поддерживающими?» (47, 68). Поэтому вряд ли стоит искать эту идеализацию в размышлении, открывающем вторую часть повести, о том, что за прошедшие двадцать лет «много прекрасного и много дурного старого погибло, много прекрасного молодого выросло, и еще больше недоросшего уродливого молодого появилось на свет Божий» (3, 174). Здесь глубоко диалектическое сознание того, что в любую эпоху есть хорошее и дурное, что и то и другое было всегда, оно, естественно, есть и теперь. Эта мысль Толстого находит конкретное художественное воплощение в повести.

Противопоставленность главных героев повести лежит на

поверхности. Но есть в повести пласт глубокий, связанный с второстепенными героями — уланом Ильиным и корнетом Полозовым. Композиционная роль этих образов понятна: они нужны для более яркой обрисовки главных героев. Но это не все. При ближайшем рассмотрении оказывается, что не только отец и сын противопоставлены друг другу как представители разных эпох, но и каждому из них в свою очередь противопоставлен второстепенный герой-современник. Ильин противопоставлен Турбину-старшему своей чистотой, неискушенностью, доверчивостью, незнанием жизни и неумением постоять за себя, стремлением быть бесшабашным, свободным и независимым — и неумением быть таким. Полозов, человек еще более молодой, чем Турбин-младший, противопоставлен ему мечтательностью, чуткостью, благородством, вниманием к ближнему, т. е. совершенным отсутствием практицизма. По существу, Ильин и Полозов тоже являются собой один тип — тип человека, еще ищущего себя, но в общем-то вполне определившегося, для которого органичны благородные чувства и поступки. Этот тип в основе своей противостоит типу, представленному образами отца и сына Турбиных, и, что интересно, гораздо в меньшей степени подвержен модным веяниям времени. Это тип истинно «добраго малого», порядочного человека, столь близкий и симпатичный сердцу его создателя. Толстой входит в подробности внутреннего мира этих героев, показывает их малейшие душевные движения.

Тип, представленный образами Ильина и Полозова, имеет своего литературного предшественника в творчестве Пушкина, несомненно его генетическая близость образу Петра Андреевича Гринева. Толстой как будто раскладывает ситуации гриневской жизни на два образа: карточный проигрыш достается Ильину, а благородное право вступить за честь женщины выпадает на долю Полозова. Это общее с Пушкиным (возможно, и без непосредственного его воздействия) обращение к одному типу — свидетельство того, что для обоих писателей существовали общие этические ценности, общие критерии добра и зла. Относительная временная неизменяемость этого типа в повести может служить подтверждением того, что для Толстого эти моральные ценности являются безусловными и незыблемыми.

Положительное начало в повести представлено героями второстепенными, героями, способными чувствовать и сочувствовать. Наиболее совершенно эти качества воплощены в

образе деревенской барышни Лизы. Характер этот еще в большей степени, чем образы Ильина и Полозова, противопоставлен образам отца и сына Турбиных и решается как характер идеальный. Толстой наделяет Лизу теми превосходными, по его мнению, качествами, которыми не обладает сам. С образом Лизы связана вторая дневниковая запись периода «Двух гусаров» — Толстой перечисляет те добродетели, которые он собирается культивировать в себе: «Деятельность, чистосердечие, довольство настоящим и снискивание любви» (47, 68). Это «довольство настоящим» — совершенное согласие с миром, окружающими людьми и собой — отличает Лизу и происходит из естественности ее воспитания. Толстой подчеркивает, что мать «не давала никакого воспитания Лизе: не учила ее ни музыке, ни столь полезному французскому языку, а... отдала ее кормилице и няньке, кормила ее, одевала в ситцевые платица и козловые башмачки, посылала гулять и собирать грибы и ягоды, учила ее грамоте и арифметике посредством нанятого семинариста» (3, 178). По мнению автора, «лучшие вещи всегда выходят нечаянно» (3, 178). Именно такой «лучшей» и является Лиза. Почти естественное воспитание дало ей то главное и лучшее, что только может быть в человеке, — «не испорченное умом, доброе, прямое сердце» (3, 179). Сердце противопоставлено уму и в частично цитированной выше дневниковой записи, связанной, на наш взгляд, с образом Лизы: «Главная моя ошибка в жизни состояла в том, что я позволял уму становиться на место чувства и то, что совесть называла дурным, гибким умом, переводить на то, что совесть называла хорошим» (47, 68) .

В образе Лизы слиты воедино те качества, которые в «Войне и мире» дадут двух любимых толстовских героинь — Наташу и княжну Марью: религиозность, сосредоточенность, глубина, острое желание личного счастья и сознательная жертвенность — это княжна Марья; сердце, «не испорченное умом», веселость и открытость, непосредственность, упование красотой жизни, любовь ко всем и вся — Наташа. Это перспектива развития образа. Истоки же его тоже восходят к Пушкину — Лиза типологически близка Маше Мироновой. Сходство даже во внешнем облике — обе здоровые деревенские девушки: Маша — «девушка лет осьмнадцати, круглолицая, румяная, с светло-русыми волосами, гладко зачесанными за уши» (6, 421); Лиза — «среднего роста, скорее полная, чем худая; глаза у ней были карие, небольшие.., длин-

ная и русая коса. Походка у ней была широкая, с развальцем — уточкой, как говорится» (3, 179). Но этим сходство не ограничивается. Пушкинская Маша, выросшая в простоте среди добрых сердцем людей, тоже наделена сердцем, которое способно почувствовать, что хорошо, а что дурно, поэтому она и отвергает столь завидного в ее доле жениха, как Швабрин. Разговаривая с Гриневым после его дуэли со Швабриным, Марья Ивановна замечает: «Но я уверена, что не вы зачинщик ссоры. Верно, виноват Алексей Иваныч». И эту свою уверенность объясняет так: «...он такой насмешник! Я не люблю Алексея Иваныча. Он очень мне противен...» (6, 433—434). Среда, приближенная к естественной, сформировала естественную, глубокую и чистую натуру. В близости образов Лизы и Маши еще в большей степени, чем об этом уже говорилось ранее, сказалась родственность мировосприятия Пушкина и Толстого. Хотя у Пушкина нет такого антагонистического противоречия между сердцем и умом, как у Толстого (они у него гармонично сосуществуют), все же именно сердцем определяется человек. Его Татьяна одарена «умом и волею живой... и сердцем пламенным и нежным», но в любви не «судит хладнокровно», а действует по велению чувства — пишет Онегину письмо, в котором «сердце говорит». И «странного» пушкинского героя не минует эта проверка на истинность, и он отдаст дань любовному безумству, «ума не внемля строгим пеням». Таким образом, именно жизнью сердца определяется человек у Пушкина. Развитие этой идеи в период наступления «железного века» приводит к тому, что у Толстого ум становится признаком негативным. Противопоставленность Лизы Турбину-младшему — это противопоставленность сердца уму. Турбину же старшему, как воплощению «естественного» эгоизма, Лиза противопоставлена как воплощение естественной доброты и любви. Образ Лизы еще одно подтверждение того, что Толстой далек от идеализации прошедшей эпохи: идеальный характер он находит в современной ему действительности.

Приведенные наблюдения позволяют заметить, что пушкинское начало в повести сказалось не столько в прямых цитатах и реминисценциях, сколько в сходстве мировоззрения, определившем типологическую близость героев. Разумеется, противопоставленность главных героев повести налицо, но ее актуальность снимается той противопоставленностью двух типов, которая становится очевидной благодаря Пушкину. Эти два типа контрастны, и в основе противопоставления

лежит их отношение к человеку — антигуманистическое у первого типа и гуманистическое у второго. Наивысшего же проявления гуманизм достигает в образе Лизы. И в этом, несомненно, влияние Пушкина, у которого идеальные чувства и понятия тоже воплощены в женщине. Эта пушкинская традиция нашла свое продолжение не только у Толстого. В творчестве же Толстого она получила дальнейшее свое развитие в «Войне и мире», но первый пример такого рода — «Два гусара».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. Юбилейное изд. М., 1928—1958, т. 47, с. 78—79 (далее ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы).

² Дружинин А. В. «Метель». — «Два гусара». Повести графа Л. Н. Толстого. — В кн.: Русская критическая литература о произведениях Л. Н. Толстого / Состав В. Зелинский. М., 1888, ч. I, с. 61; Эйхенбаум Б. Лев Толстой: Пятидесятые годы. Л., 1928, с. 250.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.; Л., 1949—1951, т. 5 (далее ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы; ссылки на роман «Евгений Онегин» даются с указанием главы и строфы).

⁴ В январе 1856 г. Л. Н. Толстой ездил в Орел к умирающему брату Дмитрию; приехал туда 9 января, а 10 уже уехал в Москву и пробыл там довольно долго — в Петербург вернулся около 29 января. В марте произошло заочное столкновение с М. Н. Лонгиновым, которое едва не кончилось дуэлью (см.: Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., 1957, с. 18—19, 28—29). Это позволяет предположить, что личное знакомство Толстого с Лонгиновым состоялось в январе в Москве, тогда и могла зайти речь о письме Пушкина к Соболевскому.

⁵ О том, что Лонгинов получил стихотворное послание из письма А. С. Пушкина от самого Соболевского, известно со слов Лонгинова: «Искренне благодарю Соболевского за то, что он по дружбе своей ко мне доставил в мой сборник этот игривый отрывок из письма Пушкина (Кунин В. В. Библиофилы пушкинской поры. М., 1979, с. 50).

⁶ Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1828 по 1955 год. М., 1954, с. 254—255.

⁷ Там же, с. 259.

ПУШКИН В ОЦЕНКЕ ТУРГЕНЕВА

«Суд современников бывает пристрастен; однако ж в его пристрастии всегда бывает своя законная и основательная причинность, объяснение которой есть тоже задача истинной кригики».

(В. Г. Белинский)

К личности А. С. Пушкина, к читательской судьбе его произведений И. С. Тургенев обращался на протяжении всей своей творческой деятельности. Содержание его работ, посвященных великому поэту, далеко выходит за рамки локального, историко-литературного значения. Они представляют собой одно из ценных свидетельств реально-исторического бытия пушкинского наследия в XIX в. и имеют прямое отношение к важной общеметодологической проблеме — функциональному исследованию классики, раскрывающему ее связи с духовными потребностями общества в различные эпохи. «На протяжении почти всего столетия Пушкин являлся своеобразным центром идейных, эстетических притяжений и отталкиваний»¹. В острой полемике о Пушкине между Белинским и славянофилами, революционерами-демократами 60-х годов и сторонниками «чистого искусства», Достоевским и народниками Тургенев занимал последовательную позицию активного защитника и пропагандиста пушкинских творений. Он был близок Пушкину прежде всего как художник. Их связывала общность эстетической концепции мира, «поэзия реальной действительности»². В. Г. Белинский уже в раннем произведении Тургенева («Параша») отмечал «верную наблюдательность, глубокую мысль, выхваченную из тайника жизни, изящную и тонкую иронию», глубину чувства и «строгое единство... тона»³, сближающие начинающего поэта с Пушкиным. Тургенев считал себя учеником Пушкина «с младых ногтей» и до конца своей жизни⁴. Однако пиетет Пушкина не был только данью «глубокого благоговения» Тургенева перед памятью учителя. Отстаивалось нечто гораздо более важное: пушкинские традиции утверждались Тургеневым-художником и критиком как мера высшего художественного мастерства и как гарантия верности реализму. «Принципы исторического подхода» к

творчеству Пушкина были впервые намечены в статье Белинского «Русская литература в 1841 году»: «Пушкин принадлежит к вечно живым и движущимся явлениям, не оставившимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них **свое суждение**, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь **новое** и **более верное**, и ни одна и никогда не выскажет всего...»⁵. В связи с этим задачу «здравой критики» Белинский видел в том, что «она должна определить значение поэта и для его *настоящего* и для его *будущего*... Задача эта не может быть решена *однажды навсегда*... решение ее должно быть результатом *исторического движения* общества». Поэтому новые исторические обстоятельства, «каждый новый факт в жизни и литературе должны... изменять и образ воззрения на Пушкина»⁶.

В данном случае речь идет о двух важнейших моментах социально-исторического функционирования творчества Пушкина: о **неисчерпаемости** идейно-художественного содержания его поэзии и об **исторически** меняющемся читательском восприятии ее. Эти принципиальные суждения Белинского послужили для Тургенева отправной точкой. Именно в утверждении «историзма функционирования» (М. Б. Храпченко) пушкинского гения проявляется наиболее последовательная **преемственность** между Тургеневым-критиком и Белинским. Слово «последователь» в представлении Тургенева «предполагало возможность шествия по **одному направлению**...» (С., XIV, 30). Однако не следует забывать, что он смотрел на Пушкина уже с иной исторической высоты. Это позволило ему в значительной степени развить идеи Белинского и создать оригинальную концепцию исторического бытия Пушкина. Учитывая почти вековое «развитие» поэта в перспективе общественно-художественного сознания, Тургенев раскрыл типологическую закономерность восприятия и воздействия его творчества⁷.

Впервые развернутую характеристику Пушкина, его места и значения в русской литературе Тургенев дает в анонимной «Статье о русской литературе», опубликованной 19 июля 1845 г. в одном из парижских журналов, в связи с переводом на французский язык повестей Гоголя. Публикация этой статьи была примечательна прежде всего потому, что автор выступил в ней страстным пропагандистом русской литературы в лице ее ведущих писателей — Пушкина,

Лермонтова и Гоголя, а также идей Белинского, «влияние которого заметно сказалось как на общей концепции статьи, так и на отдельных ее положениях»⁸. Она явилась живым откликом на литературные споры 40-х годов, когда научно-критическое осмысление художественного опыта писателей-реалистов только еще начиналось. Основная задача, которую ставил перед собой Тургенев, сводилась к следующему: определить своеобразие и значение творчества Пушкина, Лермонтова и Гоголя в современной литературе и в ее дальнейшем развитии. Решение данной задачи было невозможно вне постановки проблемы народности и национальной самобытности, вне сопоставления типов реализма этих писателей. «...Прислушайтесь, — писал Белинский в 1846 г., — о чем больше всего толкуют наши журналы? — о народности, о действительности. На что больше всего нападают они? — на романтизм, мечтательность, отвлеченность»⁹. В духе этих общественно-литературных споров 40-х годов и решает Тургенев вопрос о народности Пушкина и Гоголя. Термин «народность» используется им в традициях Белинского, как определение общенационального («субстанционального») содержания литературы. Как и Белинский он полагает, что «истинно национальная литература в России началась лишь с Александра Пушкина и насчитывает после него только два выдающихся таланта — Лермонтова и Гоголя». В творчестве Пушкина Тургенев видел «непосредственное выражение» русской национальной стихии. «...Основа, характер, душа всех его произведений, — подчеркивает автор статьи, — в высшей степени русские». Пушкин, в его представлении, «несомненно, является *первым национальным* поэтом России», поэтому «между русским народом и Пушкиным существует глубокая симпатия». В концептуальных положениях тургеневской статьи содержится скрытая полемика как с «фантастическим космополитизмом» В. Майкова недооценивавшего национальное начало и противопоставлявшего его «общечеловеческому», так и с «фантастической народностью» (Белинский) славянофилов. Тургенев вместе с Белинским выступает против смещения истинной народности с простонародностью. В рецензии на произведение В. Даля 1846 г. он специально оговаривает **различное** понимание слова «народный», «в котором оно может быть применено к Пушкину и к Гоголю», и его «исключительное **ограниченное значение**» в применении к Далю. «У нас еще господствует ложное мнение, — пишет Тургенев, — что

тот-де народный писатель, кто говорит народным язычком, подделывается под русские шуточки, часто изъясляет в своих сочинениях горячую любовь к родине и глубочайшее презрение к иностранцам... Но мы не так понимаем слово «народный» (С., I, 298).

В статье о драме Гедеонова «Смерть Ляпунова» (1846) Тургенев, еще раз возвращаясь к этой мысли, иронизирует над «писателями старой школы», которые «с легкой руки г. Загоскина, заставляют говорить народ русский каким-то особым языком с шуточками да прибауточками. Русский человек говорит так, да не всегда и не везде: его *обычная речь* замечательно *проста и ясна*» (С., I, 269).

В контексте этих суждений тургеневская интерпретация национальной самобытности Пушкина в «Статье о русской литературе» приобретает более точный и глубокий смысл: «тайну национальности» (Белинский) поэта он понимает как «манеру чувствовать, мыслить, любить», что позволяло ему постичь «сердце и ум русских людей» и открыть их читателю. Пушкин, в представлении Тургенева, «останется более русским», чем Загоскин, Булгарин и все те, кто изображал Россию прошлого и настоящего, потому что они «были лишены... живого и глубокого вдохновения, действительность, жизнь ускользала» от них. А Пушкин «обладал **живейшим чувством действительности**», вот почему «в его поэзии заключается высшее поэтическое выражение русской жизни».

Таким образом, национальную самобытность Пушкина Тургенев органически связывает с реалистической сущностью его творчества.

К «отличительным чертам его музыки» Тургенев относит также «строгий и скупой колорит, благородную простоту, прирожденную величавость и, в особенности, полное отсутствие любви к *себе*». Он «не поражает читателя великими идеями, роскошными описаниями», в нем «нет ничего необычного, ничего неожиданного, фантастического, исключительно личного», что было столь характерно для эпигонско-романтической поэзии. Заслугу Пушкина Тургенев видел в том, что он, как поэт-реалист, «жил жизнью, общей всем людям, и... выразил то, что чувствовали **все**».

Следуя логике тургеневской мысли, можно сделать вывод о том, что сила Пушкина состояла в поэтически целостном восприятии мира, воплощенного им в классически чистых очертаниях. Как высший эталон художественности,

Тургенев ставит его в один ряд с античными поэтами. Но Пушкин для него весь в прошлом; более того, пушкинская поэзия «не в состоянии была оказывать непосредственное воздействие» и на современников поэта, так как она «была только поэзией... ей недоставало определенной тенденции и самобытности». Таким образом, назначение Пушкина сводилось лишь к тому, что он дал «поэзии права гражданства», и на этом миссия его завершилась.

В данном случае Тургенев был абсолютно солидарен с Белинским. Эта точка зрения, по справедливому замечанию В. И. Кулешова, «не совсем верна»¹⁰. И тем не менее она воплощала в себе объективные критерии литературной оценки 40-х годов. «Поэтический реализм» (Г. М. Фридендер) Пушкина Белинский и Тургенев воспринимали через призму гоголевской сатиры, утвердившей пафос социального анализа и отрицания. Согласно их историко-литературной концепции пушкинская поэзия принадлежала своему времени и была далека от «злости дня» 40-х годов.

Ощущение усложнившегося исторического времени заставляет Тургенева по-новому взглянуть на сущность и цели литературы: нужны были силы «критики и юмора», «время чистой поэзии прошло» (С., XIV, 39, 40). Пушкин возвел жизнь в поэтический идеал и «ограничил» литературу этим «идеальным миром». Окончательное сближение литературы «с реальной жизнью, с жизнью народа» Тургенев связывал с именем Гоголя: «...он — первый *вполне* самобытный» и «самый народный» писатель. Преимущество Гоголя, по его убеждению, состоит в самом принципе изображения жизни, в сатирической типизации. Гоголь, по словам Тургенева, «обладает неистощимым комическим даром, которого не доставало Пушкину, иронией... своеобразным юмором... отмеченным... отпечатком грусти». Критический взгляд Гоголя на жизнь, новое историческое понимание человека, как тонко подмечает Тургенев, совершенно изменили основы художественной образности его прозы: «...Гоголь произвел полный переворот» в русской литературе. В форме пушкинских сочинений автор статьи находил еще «следы подражания», в частности Байрону. «Сознательный отъезд» Гоголя «от всякой высокопарности... широкая и спокойная манера воспроизведения современного состояния России... величайшая способность создавать типы, умение вдыхать жизнь во все описания вещей и людей» расценивается им уже как признак окончательной победы реализма над романтизмом.

Не называя прямо Белинского, но перефразируя известную его формулу, он пишет: «Гоголь убил стихи и стихотворцев».

В результате сопоставления системы художественных ценностей Пушкина и Гоголя Тургенев отдает явное предпочтение последнему: «Гоголь ныне является во всей России самым популярным, самым влиятельным писателем...».

Статья Тургенева, таким образом, убедительно свидетельствовала о том, что уже при самом зарождении «натуральной школы» наметилось исторически неизбежное столкновение пушкинского поэтического идеала с новым идеалом, выдвинутым Гоголем. «Пушкин и Гоголь существовали для Тургенева как реальности... а различие между ними как художниками было слишком очевидным, чтобы его игнорировать»¹¹. Так, принцип социальной оценки литературы, сформировавшийся в 40-е годы в соответствии с ее объективными общественно-эстетическими функциями, определил характер тургеневской интерпретации наследия Пушкина, его места и значения в русской литературе.

«Статья о русской литературе» имела очень важное значение в перспективе последующего восприятия Тургеневым творческой личности Пушкина. Л. Р. Ланской, например, считает, что основные положения ее «текстуально воспроизводятся» в речи Тургенева, произнесенной на открытии памятника поэту в 1880 г. Эта точка зрения справедлива лишь отчасти. Следует скорее согласиться с Г. Б. Курляндской, полагающей, что Тургенев «творчески развивает и обогащает»¹² те идеи, которые были впервые изложены в статье 1845 г. В интересующем нас аспекте важна не преемственность тургеневских суждений о Пушкине (очевидность ее несомненна), а именно их динамика.

«...Писать о Пушкине — значит писать о целой литературе»¹³, — так сформулировал свою задачу Белинский в первой статье пушкинского цикла. Непреложность этой истины стала особенно очевидной в конце 50-х — начале 60-х годов, когда с новой силой разгорелась полемика о значении пушкинского и гоголевского начала в дальнейшем развитии русской литературы. «В острых спорах о Пушкине... выявились очень разные и нередко в чем-то близкие одна другой точки зрения, чуждые историзму...»¹⁴.

Парадоксальность этой ситуации состояла в том, что и сторонники «чистого искусства», и революционные демократы воспринимали Пушкина как «поэта-художника», «поэта формы», только одни под знаком плюс, а другие под знаком

минус. Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов упрекают Пушкина в отсутствии «глубокого воззрения» на жизнь. «Существенный смысл его произведений» они видели прежде всего в «художественной их красоте»¹⁵. В этих суждениях не брался в расчет один из принципиальных моментов процесса типизации — его оценочный характер: художественное произведение отражает не только объективную действительность, но и субъективный идеал писателя. Исходя из этого, революционные демократы противопоставляют ему Гоголя, изображавшего «всю пошлость жизни современного общества»¹⁶. Относя к числу «чистых художников» наряду с Пушкиным Шекспира, Ариосто, Корнеля и Гете, Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» указывал на их громадные «художественные заслуги перед искусством», но «стремлений действовать во благо родины» не находил у них. Таким образом, «в какой-то мере «отдавая» сторонникам «чистого искусства»... Пушкина, Ариосто, Шекспира» и др., он «невольнo оказывался в явном, удивительном, даже странном противоречии с самим собой»¹⁷, со своим утверждением, что «чистого искусства» как такового нет. Причина этого противоречия скрывалась в следующем: Чернышевский, а затем Добролюбов и Писарев считали, что художественное произведение несет в себе глубокое общественное содержание только в том случае, если автор является сознательным проводником передовых идей времени, т. е. политическое в их представлении выступало как эстетическое. «...Чернышевский начал приучать эстетическое сознание своих читателей к непосредственно политическому искусству»¹⁸. Функционально-типологическое сближение искусства и политики нашло свое отражение и в творчестве Чернышевского, и в литературно-критических статьях, в частности, и в оценке Пушкина. Добролюбов же художественность произведения «вообще недостаточно» принимал в расчет, измеряя все «меркой «народной» жизни»¹⁹. А народу, по его словам, «вовсе нет дела до художественности Пушкина...»²⁰. С этой точки зрения, поэзия Пушкина, при всех его великих художественных заслугах, имела только историческое значение.

Идея общественной пользы искусства отождествляется Писаревым уже с прямой «строжайшей утилитарностью», поэтому Пушкин предстает в его трактовке как родоначальник школы «чистого искусства», место которому — «в пыльном кабинете антиквария». Писарев был искренне убежден,

что «решительно никто из русских поэтов не может внушить своим читателям такого беспредельного равнодушия к народным страданиям... как Пушкин», а потому считал необходимым развенчать этого «кумира прошлых поколений». Его стремление ослабить влияние пушкинской «чистой поэзии» на молодежь, действующей как «усыпляющее питье», было столь велико и самозабвенно, что невольно толкало его на крайне резкие, несправедливые выпады не только против Пушкина, но и против Белинского. Подвергнув решительной ревизии статьи Белинского о Пушкине, критик создает совершенно искаженный образ поэта — «искусного версификатора, самовольно надевшего себе на голову венок бессмертия, на которое он не имеет никакого законного права»²¹.

В упорной и непримиримой «борьбе литературных партий» (Писарев) вокруг Пушкина в 60-е годы Тургенев занял самостоятельную позицию. Не касаясь сложных отношений его со сторонниками «эстетической» и «реальной критики», попытаемся обозначить те моменты, которые позволяют выявить своеобразие тургеневской концепции исторического бытия Пушкина в этот период.

Полемически негативное восприятие поэзии Пушкина революционными демократами Тургенев расценивает как вполне закономерное и даже неизбежное явление, обусловленное «историческим развитием общества», зарождением «новой жизни, вступившей из литературной эпохи в политическую», «небывальными и неотразимыми потребностями» (С., XV, 73). Тургенев решительно отмежевался от либерально-реакционной критики, обвинявшей революционных демократов в том, что они «разрушили» эстетику Белинского и нанесли только вред имени Пушкина²². В письме А. В. Дружинину от 30 октября 1856 г. он так сформулировал различие их взглядов на статьи Чернышевского, защищающие гоголевское направление: «...«мертвечины» я в нем не нахожу — напротив: я чувствую в нем струю живую, хотя и не ту, которую Вы желали бы встретить в критике. Он плохо понимает потребности действительной современной жизни — и в нем это... самый корень всего его существования... Я почитаю Чернышевского полезным; время покажет, был ли я прав» (П., III, 29—30).

Возвращаясь в «Речи о Пушкине» к мысли об исторической неизбежности читательского охлаждения к поэту в

60-е годы, Тургенев рассматривает это явление в **непосредственной** связи с новыми функциями искусства в данный период.

Новое понимание «реальной критикой» сущности и назначения искусства, которое «стало служить другим началам, столь же необходимым в общественном устройении», не могло не изменить, по его мнению, и отношения к Пушкину, классическая поэзия которого стала восприниматься как «холодный анахронизм»: «не до поэзии, не до художества стало тогда». «Многие видели и видят до сих пор в этом изменении **простой упадок**; но мы позволили себе заметить, — подчеркивает Тургенев, — что падает и рушится только мертвое... **Живое изменяется органически — ростом**. А Россия не падает — растет» (С., XV, 74). Это положение имеет принципиальное значение: оно опровергает устойчивое мнение, бытующее до сих пор, о непримиримой враждебности Тургенева к революционным демократам и убедительно свидетельствует о том, что его понимание социально-исторической обусловленности функционирования творчества Пушкина все углубляется. Проницательное чутье историзма рождает в нем уверенность в поступательном развитии общественно-эстетического сознания, а значит, и в углубляющемся постижении пушкинского гения, несмотря на все противоречия, с которыми «неизбежно сопряжено» подобное развитие.

Изменившиеся общественно-литературные условия вносят существенные коррективы и в собственную тургеневскую концепцию исторического бытия Пушкина в 50—60-е годы. С учетом новых социально-эстетических потребностей Тургенев отказывается от прежнего безапелляционного мнения о превосходстве Гоголя над Пушкиным; но в то же время решительно осуждает идею Дружинина о том, что пушкинская поэзия должна вытеснить гоголевское сатирическое направление: «оба влияния, по-моему, необходимы в нашей литературе, пушкинское отступило было на второй план — пусть оно опять выступит вперед, но не с тем, чтобы *сменить* гоголевское. Гоголевское влияние в жизни и в литературе нам еще крайне нужно» (П., II, 308).

Таким образом, Тургенев в 60—70-е годы оправдывает существование в русской литературе обоих направлений и выступает за их органическое слияние, опираясь на собственную художественную практику и творчество Л. Толстого, Некрасова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина и др. Точка

зрения Г. Б. Курляндской о том, что «Тургенев не только объясняет, но и принимает»²³ противопоставление Пушкина Гоголю, а потом Некрасову, справедлива лишь применительно к его позиции 40-х годов. Что же касается 60—80-х годов, то отношение Тургенева к революционно-демократической интерпретации творчества Пушкина не было уже столь однозначным: он понимал не только историческую **необходимость**, но и исторически обусловленную **слабость** критических воззрений революционных демократов на пушкинскую поэзию. «Живая, жизненная правда» и красота, эти коренные свойства пушкинской поэзии, по убеждению Тургенева, недооценивались революционными демократами в отличие от Белинского. Он «досадовал» на Чернышевского за «его сухость и черствый вкус» (П., III, 29). Но «особенно возмущали» его статьи Писарева о Пушкине (С., XIV, 36).

В «Литературных и житейских воспоминаниях» и в «Речи о Пушкине» Тургенев, ссылаясь на авторитет Белинского, для которого искусство было «такой же узаконенной сферой человеческой деятельности, как и наука, как общество, как государство...» (С., XIV, 46), указывает на известный ригоризм и односторонность «реальной критики» в понимании общественного назначения и функции искусства, в частности поэзии Пушкина. В 60-е годы, по его словам, «считалось не только дозволенным, но и обязательным приносить все не идущее к делу в жертву, сжимать всю жизнь в одно русло», в результате чего область художественной литературы «сузилась до ничтожества» (С., XV, 75). «Нигилистическое отношение революционно-демократических кругов к Пушкину предстает в трактовке Тургенева именно как «жертва» времени, исторически неизбежная, но обратимая. Произведения Пушкина «не могли служить полемическим целям; они могли одержать и одержали победу своей собственной красотой...» (С., XIV, 39). Тургенев был глубоко убежден, что «пыль поднявшейся после него битвы затемнила на время ...светлое знамя» пушкинской поэзии, но не отменила ее объективной художественной ценности, поэтому в скором времени она займет «свое законное место среди прочих **законных** проявлений общественной жизни» (С., XV, 75).

Для Чернышевского и Добролюбова Пушкин — историческая тема, вполне решенная Белинским. В статье Добролюбова «Александр Сергеевич Пушкин» (1857) звучит мысль о том, что «тайна» творчества Пушкина уже разъяснилась

и что «он уже пришел к своей пристани... в характере его поэзии нельзя уже было увидеть нового высшего развития»²⁴. Тургенев, напротив, неустанно повторял, что Пушкин погиб на пороге нового, высшего этапа творческой деятельности, что его ждало «прекрасное и великое будущее» и он мог бы «один одарить Россию целой поэтической литературой» (С., XV, 84). В «Речи о Пушкине» он приходит к обобщающему выводу о том основополагающем значении, которое имело творчество поэта для **всей** русской литературы: «...ему одному пришлось исполнить две работы, в других странах разделенные целым столетием и более, а именно: установить язык и создать литературу» (С., XV, 71). Причем, что особенно важно, Тургенев в отличие от Чернышевского, Добролюбова и даже Белинского, которые, как известно, недооценивали пушкинскую прозу и «Бориса Годунова», подчеркивал глубокое потенциальное содержание прозы и драматургии Пушкина. С удивительной пронизательностью уже в 1845 г. молодой автор «Статьи о русской литературе» называет «Капитанскую дочку» «восхитительной» и ставит ее по художественному значению в один ряд с «Евгением Онегиным», а «Бориса Годунова» относит к числу «шедевров». Не случайно, что именно эти произведения были переведены Тургеневым в первую очередь на французский язык. В предисловии к парижскому изданию драм Пушкина в 1862 г. Тургенев тонко подмечает жанровое своеобразие «Бориса Годунова» — этой «хроники в диалогах», указывая, что молодой Пушкин «возвысился до формы Шекспира». Любопытно также признание Тургенева о том, что драматургическое новаторство «Бориса Годунова» вызвало у современников Пушкина лишь удивление и что читатели воздали ему «полную справедливость лишь после того, как вся Европа ...признала и приняла эту поэтическую форму» (С., XV, 85).

Итак, Тургенев отнюдь не ограничивал значение Пушкина тем, что поэт «первым... водрузил могучей рукою знамя» русской поэзии. «Еще один несомненный признак гениального дарования» Пушкина проявился, по его мнению, в том, что он оставил в своих произведениях «множество образцов... типов того, что совершилось **потом**» в русской литературе. В качестве аргумента Тургенев ссылается на сцену в корчме из «Бориса Годунова» и на «Летопись села Горюхина». В образах Пимена и главных героев «Капитанской дочки» он видит доказательство того, что «прошедшее жи-

ло» в Пушкине «такою же жизнью, как и настоящее, как и предсознанное им будущее» (С., XV, 72). В «Дубровском» также, по его словам, «Пушкин одним созданием лица Троекурова... показал, какие в нем были эпические силы». «Эпические силы» Пушкина и главное достижение его историзма — изображение народа как основы нации и государства — действительно, нашли дальнейшее развитие в прозе самого Тургенева, Л. Толстого, в исторических драмах Островского. А пародийно-обличительное повествование «Села Горюхина» стало ведущим в сатире Салтыкова-Щедрина.

Тургенев принципиально расходился с Чернышевским в оценке пушкинской прозы еще по одному важному пункту. По мнению Чернышевского, проза Пушкина пленяет читателя «зоркостью глаза», но наблюдательность его «имеет в себе нечто холодное, бесстрастное»²⁵. Следуя Белинскому, Чернышевский, как и молодой Тургенев в «Статье о русской литературе» 1845 г., не находит у Пушкина отчетливой оценочной «субъективности». В 80-е годы Тургенев уже преодолевает это заблуждение и особенно высоко ценит именно **объективность** пушкинского дарования, свободного от обнаженной тенденциозности: от «всяких толкований и моральных выводов». Его поражает в творчестве Пушкина та «особенная смесь страстности и спокойствия», в которой авторская субъективность «сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем» (С., XV, 71) и в силу этого является более действенной. Тургенев исходит при этом из мысли о том, что поэтическая правда имеет специфическую природу: в художественном произведении «мысль никогда не является читателю нагою и отвлеченною, но всегда сливается с образом...» (С., V, 426).

В исходном тезисе юбилейной речи Пушкин называется «первым художником-поэтом». На первый взгляд может показаться, что Тургенев просто повторяет мысль, высказанную им в «Статье о русской литературе» и вполне совпадающую с мнением «эстетической» критики, трактующей Пушкина как символ «чистого искусства», оторванного от жизни народа. Однако на самом деле тезис Тургенева в аспекте его общих воззрений о сущности искусства звучит абсолютно иначе. Он делает существенную оговорку о том, что понимает «художество... в обширном смысле, как воспроизведение, воплощение **идеалов**, лежащих в основах народной жизни и определяющих его духовную и нравственную физиономию». Подобное понимание искусства придает принципиаль-

но новый смысл тургеневской формуле «поэт-художник», т. е. «полный выразитель народной сути» (С., XV, 66, 67). С этой позиции Пушкин и оценивается как «центральный художник... близко стоящий к самому средоточию русской жизни». «Именно: русский! Самая сущность, все свойства... поэзии» которого «совпадают со свойствами, сущностью нашего народа» (С., XV, 70). Полемический пафос этого положения «Речи о Пушкине» был направлен против статей Писарева и отчасти Добролюбова, утверждавшего, что «Пушкин постиг только форму русской народности», а содержание ее было ему «недоступно». По мнению Добролюбова, «проникнуться духом русской народности» поэту мешали «генеалогические предрассудки, его эпикурейские наклонности», обучение под руководством иностранных гувернеров и «самая натура его, полная художественной восприимчивости, но чуждая упорной деятельной мысли»²⁶.

В противовес этому Тургенев полагал, что ни «рождение в стародворянском барском доме, ни иноземческое воспитание в лицее», ни влияние общества, проникнутого «извне занесенными принципами», не помешали развитию **национального** по духу таланта Пушкина. По справедливому замечанию Тургенева, определяющее воздействие на пушкинское творчество оказали «великая народная война 12-го года» и его ссылка, о которой автор «Речи» вынужден говорить лишь намеком, как об «удалении» поэта «в глубь России». Но главной причиной, обусловившей народность Пушкина, по словам Тургенева, является его «погружение в народную жизнь, в народную речь», в чем сыграла особенную роль «знаменитая старушка-няня с ее эпическими рассказами» (С., XV, 68). Это погружение в народную стихию помогло Пушкину освободиться от подражания европейской литературе и от «соблазна подделки под народный тон». «Подделываться под народный тон, вообще под народность, — считал, как и прежде, Тургенев, — так же неуместно и бесплодно, как и подчиняться чуждым авторитетам». В качестве примера он приводит «Руслана и Людмилу», а также сказки Пушкина, которые оценивает, ссылаясь на авторитет Белинского, резко отрицательно. Продолжая полемику со славянофилами, начатую еще в 40-е годы, автор «Речи о Пушкине» решительно отвергает их мнение о том, что настоящего русского литературного языка еще нет. «В великолепном языке» Пушкина он находит все черты, присущие народному языку: «мужественную прелесть, силу и ясность». «Нет

сомнения, — резюмирует Тургенев, — что он создал... наш литературный язык и что нам и нашим потомкам остается только идти по пути, проложенному его гением» (С., XV, 69).

«Русское творчество и русская восприимчивость» Пушкина, выражаясь языком Тургенева, обусловили еще одну важную особенность его таланта: «мощную силу самобытного присвоения чужих форм». В 60—80-е годы Тургенев окончательно отказывается от идеи «подражательности» поэта. В 40-е годы автор «Статьи о русской литературе» был совершенно уверен, что Пушкин «не принадлежит к числу тех великих поэтов всех времен и народов, которым нечего бояться даже переводчиков». В предисловии к парижскому изданию пушкинских драм в 1862 г., указывая, что публикация «Каменного гостя» «даст повод к интересному сравнению» этой драмы с произведениями Тирсо де Молина, Мольера, Моцарта и Байрона на тот же сюжет, он уже замечает, что Пушкину этого «ничего бояться», и делает обобщающий вывод: «... его произведений во всевозможных родах... достаточно, чтобы не только дать ему первое место среди писателей его страны, но также дать выдающееся место русской литературе среди всех европейских литератур» (С., XV, 86, 84). В «Речи о Пушкине» Тургенев ставит «независимый гений Пушкина» в один ряд с Шекспиром и всей логикой своих суждений подводит читателей к мысли об эстетической неисчерпаемости пушкинского наследия, обусловленного общими функциональными особенностями искусства.

Чрезвычайно интересные суждения Тургенева об искусстве как одной из форм «проявления народной жизни» заслуживают самого глубокого внимания. Писатель выделяет специфическую функцию искусства в отличие от науки: только в искусстве народ обретает «свой духовный облик и свой голос» и «тем самым заявляет свое окончательное право на собственное место в истории»; но главное — подчеркивает, что подлинное искусство никогда не умирает, «ибо может пережить физическое существование своего тела, своего народа» и стать «достоянием **всего человечества**» (С., XV, 67). Ссылаясь на искусство Древней Греции, Тургенев утверждает, что идеал классической красоты не утратил своего действительного эстетического значения и в XIX в. В данном случае им затрагивалась одна из сложнейших проблем о кажущейся «автономии прекрасного»²⁷, созданного в определенных исторических условиях и продолжающего

функционировать в другие эпохи. Следовательно, в восприятии и оценке классического искусства необходимо учитывать прежде всего его общезначимое эстетическое содержание. В «Речи о Пушкине» Тургенев «стремился доказать, что не пресловутая «злоба» дня, а общечеловеческое содержание придает наследию Пушкина непреходящее значение»²⁸. Он твердо верил в то, что в новых исторических условиях, когда отпала необходимость жертвовать поэзией, она «упрочится навсегда».

Первый симптом этого Тургенев увидел в возвращении молодежи в начале 80-х годов «к чтению, к изучению Пушкина». Однако полную разгадку «тайны» творчества великого русского поэта он связывал лишь с будущим читателем — народом. После речи Тургенева на пушкинском празднике был прочитан адрес от крестьян Тверской губернии, в котором говорилось, что «великий поэт становится доступен... народу». Этот адрес был воспринят участниками праздника как «подтверждение того, что имя Пушкина становится действительно народным достоянием и путем образования проникает все глубже и глубже в массу народа до самых низших слоев его»²⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1975, с. 212 (курсив здесь и далее авторский, наши выделения даны полужирным).

² См. подробнее в кн.: Курляндская Г. Б. И. С. Тургенев и русская литература. М., 1980, с. 10—48.

³ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1948, т. II, с. 569.

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и пис.: В 28-ми т. Соч. М.; Л.; 1968, т. XV, с. 115 (далее ссылки даются по этому изданию с обозначением буквой С — сочинений, буквой П — писем, с указанием тома и страницы).

⁵ Белинский В. Г. Собр. соч., т. II, с. 158.

⁶ Белинский В. Г. Собр. соч., т. III, с. 174.

⁷ См. подробнее в нашей ст.: И. С. Тургенев о восприятии творчества А. С. Пушкина. — В кн.: Вопросы биографии и творчества А. С. Пушкина. Калинин, 1979, с. 94—106.

⁸ Литературное наследство: Из парижского архива И. С. Тургенева. М., 1964, т. 73, кн. 1, с. 274 (публикация Л. Р. Ланского).

⁹ Белинский В. Г. Собр. соч., т. III, с. 656—657.

¹⁰ Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX веков. М., 1972, с. 169.

¹¹ Кулешов В. И. Этюды о русских писателях. М., 1982, с. 134.

¹² Курляндская Г. Б. Указ. соч., с. 45.

¹³ Белинский В. Г. Собр. соч., т. III, с. 179.

¹⁴ Храпченко М. Б. Указ. соч., с. 213.

¹⁵ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М., 1949, т. II, с. 473—474.

¹⁶ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9-ти т. М.; Л., 1962, т. II, с. 261.

¹⁷ Фридлиндер Г. М. Эстетика Чернышевского и русская литература. — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Эстетика. Литература. Критика. Л., 1979, с. 50.

¹⁸ Иезуитов А. Н. В. И. Ленин и художественное наследие Чернышевского. — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Эстетика. Литература. Критика, с. 11.

¹⁹ Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX веков, с. 264, 265.

²⁰ Добролюбов Н. А. Собр. соч., т. II, с. 227.

²¹ Писарев Д. И. Соч.: В 4-х т. М., 1956, т. 3, с. 378, 398, 413, 400.

²² См.: Никонова Т. А. «Воспоминание о Белинском» и «Речь о Пушкине»: Тургенев о преемственности в развитии русской критики. — В кн.: Тургеневский сборник: Мат. к полн. собр. соч. и пис. И. С. Тургенева. Л., 1969, т. V, с. 278, 279.

²³ Курляндская Г. Б. Указ. соч., с. 43.

²⁴ Добролюбов Н. А. Собр. соч., т. I, с. 300.

²⁵ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. III, с. 422.

²⁶ Добролюбов Н. А. Собр. соч., т. II, с. 260.

²⁷ Шталов С. Е. Литературно-критические произведения И. С. Тургенева. — В кн.: И. С. Тургенев: Статьи и воспоминания. М., 1981, с. 23.

²⁸ Там же, с. 22—23.

²⁹ Пятковский А. Пушкинский праздник в Москве. М., 1880, с. 28.

Н. З. КОКОВИНА

(Калининский госуниверситет)

ТВОРЧЕСТВО ПУШКИНА В ИДЕЙНОЙ БОРЬБЕ 1860-х ГОДОВ

А. К. Шеллер-Михайлов и демократическая критика о Пушкине

Шестидесятые годы прошлого века занимают особое место в истории критического и читательского освоения творчества А. С. Пушкина. С одной стороны, интерес к великому поэту активизируется на качественно новом уровне — появляется полное собрание сочинений, положившее начало научному изучению его наследия; с другой стороны, усиливается критика поэта прогрессивной печатью.

В своем идейном максимализме демократическая критика не избежала крайностей в противопоставлении «художественности» и правды жизни, глубокая ошибочность многих ее утверждений давно очевидна. Важно, однако, понять причины этих заблуждений, увидеть то объективно верное, что содержалось в ее суждениях.

Утверждение разночинца в качестве «главного, массового деятеля» (В. И. Ленин) на рубеже 50—60-х годов XIX в. привело к своеобразной литературно-читательской ситуации,

характерными чертами которой являются: возрастание роли литературы в общественном процессе, что вызвало к жизни «обыденную литературу»; появление нового типа писателя — разночинца-демократа; появление нового массового читателя — разночинной интеллигенции. Классовые, сословные, профессиональные, эстетические интересы демократической среды определяют в этот период уровень и направленность литературных интересов общества. Но запросы разночинного читателя определялись условиями общественного движения, формировавшего и сверхлитературные задачи печатного слова. А. Григорьев сетовал: «...поколение, воспитавшееся в эту четверть века, воспитывалось — увы! не на Пушкине. Скажем даже более: различные эфемерные произведения и тяжеловесные статьи об этих эфемерных произведениях, статьи, в которых широко и глубокомысленно обсуживались по поводу литературы различные политико-экономические вопросы, — разорвали связь между Пушкиным и поколением, воспитавшимся в эту четверть века...»¹. Д. И. Писарев на определенном этапе своего читательского развития заявит: «Я осудил и осмеял в своем уме всю эту кучу (имеются в виду Фет, Толстой, Пушкин. — Н. К.) гуртом, не боясь ошибиться»². И, по мысли Н. В. Шелгунова, «насколько Писарев оказался верен духу времени в своем разборе Пушкина, показало это же самое время. Писарев, как он говорит, приступая к разбору Пушкина, хотел только высказать громко и открыто и подкрепить фактическими доказательствами то мнение, которое уже многие мыслящие люди составили себе о Пушкине и о всех поэтах и художниках его школы. Что же оказывается? А оказывается то — и этот факт вы можете проверить, — что между нынешней читающей молодежью явилось уже столько мыслящих людей, что Пушкин препровожден ими в тот же пантеон, в котором хранятся поэты и писатели отжившей России»³.

Н. В. Шелгунов, вслед за Чернышевским, выделяет в пушкинском творчестве явление хотя и колоссального значения, но уже целиком принадлежащее истории. Такое противопоставление исторического значения поэта злободневности объяснялось стремлением революционных демократов максимально использовать литературу и литературную критику как единственно возможную трибуну для обсуждения важнейших вопросов переустройства общества, коренных социальных проблем современности. Смысл разногласий между участниками полемики «артистического» направления, име-

новавшего себя «пушкинским», и «дидактического», «гоголевского» обуславливался прежде всего различным пониманием задач литературы и сферы ее деятельности, различным пониманием практической роли и значения искусства в общественной жизни. Д. И. Писарев оговаривается: «Предупреждаю только заранее моих будущих оппонентов, что я совершенно устранию в вопросе о Пушкине историческую точку зрения. Я очень хорошо знаю, что «Евгений Онегин» гораздо лучше «Фелицы» Державина и что «Капитанская дочка» стоит во всех отношениях выше «Бедной Лизы» Карамзина... Я задам себе и решу только один вопрос: следует ли нам читать Пушкина в настоящую минуту или же мы можем поставить его на полку, подобно тому как мы уже это сделали с Ломоносовым, Державиным, Карамзиным и Жуковским»⁴. В споре с Антоновичем о назначении искусства Писарев ссылается на «превосходный» роман А. Михайлова «Жизнь Шупова, его родных и знакомых», герой которого заявляет: «Без воображения нельзя существовать, но отстаивать его, воевать и заступаться за него, возвышать его на счет простого здравого смысла — нелепость: сейте хлеб, а васильки будут: мало ли их будет, много ли — это не важно, без них с голоду не умрем»⁵.

Эстетические оценки героя А. Шеллера-Михайлова совпадают с отношением автора романа и к творчеству Пушкина. «Я когда-то шутя распределил: где бы встречали «новый год» поэты, отошедшие в иную жизнь, — пишет Н. С. Лесков Меньшикову, — и у меня все выходило, что Пушкину всего сподручнее было бы у Мещерского с Тertiem, или у Победоносцева «внимать в священном ужасе арфе серафима». Шеллер за это взбесился до судорог, а мне все думается, что П. к нему бы не поехал, а был бы при «арфе»...»⁶. Но писатель-демократ неоднократно повторял: «Пока русский народ будет без сапог, — ему не до Шекспира и Пушкина. Я достаточно понимаю Пушкина, и когда я расстроен, то ничто так не успокаивает мои нервы, как чтение в сотый раз того же Пушкина*». Но если до крестьянских школ до

* А. Шеллер не раз обращался к творчеству великого писателя, подходя с иных позиций к наболевшим проблемам времени, вкладывая новое содержание и в раннюю пародию на стихотворение А. С. Пушкина «Я пережил свои желанья» (*Релезь А. Практичный человек.* — Вельсчак, 1858, № 48—49, с. 387), и в своего «Пророка». Но, как и Пушкин, поэт-демократ подчеркивает в пророке великое терпение поэта, избравшего «честную дорогу» к «высокой цели», болящего за свой народ, выражающего его боль и чаяния и, как подобает пророкам, расплачивающегося за свое слово кровью и жизнью.

ходят только сказки Пушкина, и только один старый кабак реформируется в казенную винную лавку, а больше ничего из реформ не попадает в деревню, то Пушкин и Шекспир будут ему чужды. «Сейте рожь, а васильки сами вырастут»⁷. Это постоянное соотнесение высших достижений культуры с неграмотным и не понимающим этой культуры народом родило «тот потрясающий пафос общественного назначения искусства... тот своеобразный «утилитаризм» русского искусства, который можно бы назвать утилитаризмом совести»⁸. Так, статьи Д. И. Писарева для молодых читателей 60—70-х годов, по словам Веры Засулич, «являлись лишь энергичной проповедью долга перед трудящимся большинством, ученья и труда ради уплаты этого долга»⁹. Поэтому, по мнению Чернышевского, разночинец выберет для чтения Гоголя, так как, считает критик, «поклонение Пушкину не обязывает ни к чему, понимание его достоинств не обуславливается никакими особенными качествами характера, никаким особенным настроением ума. Гоголь, напротив, принадлежит к числу тех писателей, любовь к которым требует одинакового с ними настроения души, потому что их деятельность есть служение определенному направлению нравственных стремлений»¹⁰. Ф. М. Решетников объяснял: «Лермонтов, Пушкин — это лакомство, а Белинский, Добролюбов — насущный хлеб для нравственного развития, особенно таких людей, как я, которым чуть ли не со дня рождения выпадают на долю колотушки, попреки за каждый кусок хлеба, нещадное битье розгами при обучении грамоте, среди окружающего пьянства и невежества»¹¹.

Формирование демократической идеологии в этот период характеризовалось обостренным осознанием ее противоположности идеологии дворянства как господствующего и паразитического класса. Острота классового самосознания наложила резкий отпечаток на полемику вокруг пушкинского наследия, в которой революционные демократы выступали с подчеркнуто народной точки зрения. По мнению Писарева, «духом партии обуславливаются теперь взгляды пишущих людей на прежних писателей»¹². Художественное совершенство произведений зачастую ставилось в зависимость от «барского» происхождения их авторов. П. Н. Ткачев заявляет, что Тургенев — «истинный художник», потому что «был коренной помещик». Пушкин также воспринимается им не только как сторонник «чистого искусства», но и как представитель «дворянской литературы»: «Сам Пушкин в послед-

ние годы своей жизни надел на свою прелестную музу помещичий колпак»¹³. «Барские таланты» этих художников, по мнению критика, призваны служить праздному наслаждению, предполагающему политическую индифферентность. Поэтому в стихотворении «Мой род» Шеллер полемизирует с «Моей родословной» Пушкина и, солидаризируясь со своим читателем, требует от художника демократической позиции¹⁴.

Поиски особого, личного смысла литературы объясняют необыкновенную популярность у демократической читательской аудитории творчества Слепцова, Бажина, Оммулевского, Шеллера. По словам Н. В. Шелгунова, это та «умственная сила, пред которой умолкают и стоят в тени и Пушкин, и Лермонтов, и Гоголь, и Тургенев, и Гончаров, и Писемский. То старая крепостная и барская Россия уступает свою дорогу новой России»¹⁵. Не обладая выдающимся талантом, эти беллетристы сумели сплотить вокруг себя активный слой читающей публики.

Таким образом, социальные параметры опосредуют все формы контактов писателей-демократов с читателем. В свою очередь требование мобильности, оперативности в освещении злободневных вопросов, как и преимущественное внимание к тенденции, неизбежно должно было привести к определенной трансформации, видоизменению эстетических функций беллетристики, и «литература дня» не только ориентирована на определенный тип читательского восприятия, но и ориентирует последнее на определенный тип художественных ценностей.

Новый учитель литературы из первого романа Шеллера «Гнилые болота» предлагает такую программу чтения своим ученикам: «Мы начнем с отрывков из «Мертвых душ» и «Ревизора», прочтем один рассказ из «Записок охотника», несколько мест из «Кто виноват?» и, чтобы дать вам руководящий взгляд, прочту я отрывки из статей Белинского и статью «Капризы и раздумье...» (1,163). И уже из первого урока герой романа вынес заключение: «Я в этот день впервые познакомился с произведениями Гоголя и сразу понял, что тут дело идет о действительной жизни, что это не сочинено» (там же).

Писатели-демократы не случайно подчеркивают документальную основу своих произведений. «Жизненность» описываемых героев и ситуаций является основным положением в системе художественных ценностей «обыденной литерату-

ры». «Истинная художественность, как ее понимают реалисты, состоит именно в этом неподкупном отношении романиста к его героям», — считает Шеллер, разбирающий роман А. И. Герцена, который «просто взял людей со всеми их ошибками, пороками и наивностями и указал ярко и твердо, почему родились в людях эти качества, почему заглохли другие, более прекрасные...»¹⁶. Именно потому, что «крайний реалист» Ш. Петефи «просто рисует явления и сцены из народной жизни во всей их наготе, без прикрас и умолчаний... вы невольно смотрите на этих людей не сверху вниз, не с снисходительным состраданием, не с плаксивым нытьем, — вы видите в этих личностях точно таких же людей, как вы сами...»¹⁷.

В соответствии с таким пониманием задач искусства и выбирает Шеллер «объектом творчества» «грязь жизни». Он знает, что «читательница, одаренная нежностью чувств и слабыми нервами», воскликнет: «Ведь это просто цинизм — описывать такие личности и сцены!». И он объясняет: «Мои герои не хуже, не злее Тамариных, Печориных, Рудиных и *titti quanti*, но последних мы видели только в гостиных, при посторонних людях, и решительно не знали, каковы они были в домашней, в будничной жизни. А между тем, эта жизнь важнее; ведь не такие же мы гуляющие люди, что целый век рыскаем только по гостям, живем же мы и дома, живем даже большую часть нашей жизни. Вот эта-то часть и занимает меня. Мне нет почти никакого дела до того, что происходит на *сцене*, я иду за кулисы...» (III, 68—70).

В решении этих задач и видел Шеллер свое назначение: «Я, слава богу, никогда не страдал сомнением и знал размеры своего таланта, надеясь завоевать симпатии только искренностью проповеди тех идей и чувств, которые были для меня святы. Вот почему мне особенно дорого, когда эти идеи и чувства находят сторонников и пропагандистов, когда слово добра, даже не совсем умело и удачно высказанное, находит отклик в чутких сердцах»¹⁸.

«Обыденная литература» с ее полемичностью, тенденциозностью, аналитичностью, с новой сферой художественного изображения обнаруживала принципиальное отличие как в подходе к материалу, так и в системе корреляций с читательской аудиторией. «Делается совершенно понятным, — подтверждал позднее Плеханов, — почему эта интеллигенция не только зачитывалась стихами Некрасова, но и ста-

вила его талант выше таланта Пушкина и Лермонтова: он давал поэтическое выражение ее собственным общественным стремлениям; его «муза мести и печали» была ее *собственной музой*»¹⁹.

Надо сказать, что и «эстетическая» критика немало потрудились, чтобы закрепить такое положение Пушкина в сознании читателей, вдохновенно противопоставляя творчество поэта новой литературе. А. В. Дружинин прямо заявлял: «Против того сатирического направления, к которому привело нас неумеренное подражание Гоголю, — поэзия Пушкина может служить лучшим орудием»²⁰. Даже царь счел возможным взять в «союзники» Пушкина, переводя спор о нем с художественной сферы в идеологическую. В 1862 г. по его повелению публикуется в «Сыне отечества» заметка Пушкина о необходимости цензуры со следующим предисловием, подготовленным статс-секретарем А. В. Головинным: «В настоящее время, когда вопрос о преобразовании цензуры представляется одним из самых живых вопросов и общества, и литературы, когда здесь и там высказываются относительно его различные мнения, мы думаем, нашим читателям не безынтересно будет узнать мнение о том же самом предмете любимейшего и дорогого нашего поэта А. С. Пушкина. Никто еще до сих пор не осмелился заподозрить этого поэта-писателя в какой-либо отсталости мысли или обскурантизме, а между тем относительно цензуры он держится совершенно не тех принципов, которые принимаются теперь»²¹. А. В. Головин объяснял царю: «Я избрал для этого «Сын отечества», потому что этот журнал имеет наибольшее число подписчиков, а именно 18500...»²².

Вместе с тем ошибочные, но характерные для данного периода представления о некоторых моментах биографии Пушкина объяснялись тем, что многие факты, говорящие об истинной политической позиции поэта, были неизвестны.

Все это в какой-то мере обусловило многие неверные положения демократической критики о творчестве Пушкина. Однако отдельные ошибочные суждения не помешали революционным демократам шестидесятих годов показать в своих работах величайшее значение пушкинского творчества для просвещения народа и для развития новой русской литературы. Нигилистическое отношение к национальным культурным ценностям было лишь эпизодом в воззрениях части передового общества, обусловленным определенными исто-

рическими обстоятельствами. Так, Н. В. Шелгунов в статье «Попытки русского сознания» фактически уже полностью разделяет взгляд Белинского на Пушкина: «Это поэт действительной жизни во всех ее многообразных проявлениях», «Пушкин приобрел... громадное значение в истории русского развития»²³.

Таким образом, проблема понимания творчества Пушкина занимает важное место в литературном сознании эпохи шестидесятых годов прошлого века. «Его воздействие было очень широким и по своему диапазону и характеру тех творческих импульсов, которые оно возбуждало, — пишет М. Б. Храпченко. — И даже тогда, когда пушкинское наследие вызывало отталкивания, в самой горячности, страсти отрицания ясно ощущалось сознание его огромной силы»²⁴. Острые споры о Пушкине — свидетельство реального исторического бытия произведений поэта. В них отразился определенный этап развития литературных воззрений русского общества в самом широком смысле этого слова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Григорьев А. Журналистика: Замечания об отношении современной критики к искусству. — Москвитянин, 1855, № 13—14, с. 144.

² Писарев Д. И. Соч.: В 4-х т. М., 1956, т. 3, с. 139.

³ Шелгунов Н. В. Литературная критика. Л., 1974, с. 284.

⁴ Писарев Д. И. Соч., т. 3, с. 295.

⁵ Писарев Д. И. Полн. собр. соч.: В 6-ти т. СПб., 1894, т. 5, с. 208.

⁶ ЦГАЛИ, ф. 2169, оп. 2, ед. хр. I, л. 15—16.

⁷ Цит. по: Соловьев Е. Очерки из истории русской литературы XIX века. 4-е изд., испр. М., 1923, с. 379.

⁸ Кантор В. К. Русская эстетика второй половины XIX столетия и общественная борьба. М., 1978, с. 66.

⁹ Засулич В. И. Статьи о русской литературе. М., 1960, с. 220.

¹⁰ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М., 1947, т. 3, с. 21.

¹¹ Цит. по: Панаева А. Я. Воспоминания. М., 1956, с. 354.

¹² Писарев Д. И. Соч., т. 3, с. 364.

¹³ Ткачев П. Н. Избр. соч. на социально-политические темы. М., 1932, т. 2, с. 227, 226.

¹⁴ См.: Коковина Н. З. А. К. Шеллер-Михайлов в читательской ситуации 1860-х годов. — В кн.: Литературное произведение и читательское восприятие. Калинин, 1982, с. 116—117, 120—121.

¹⁵ Шелгунов Н. В. Указ. соч., с. 289.

¹⁶ Шеллер А. Кто виноват?: По поводу романа того же названия. — Русское слово, 1865, № 12, отд. 2, с. 6.

¹⁷ Соч. А. Михайлова: В 6-ти т. СПб., 1873, т. I, с. 111.

¹⁸ ГПБ РО, арх. П. В. и З. И. Быковых, № 933.

¹⁹ Плеханов Г. В. Литература и эстетика. М., 1958, т. 2, с. 197.

²⁰ Дружинин А. В. Собр. соч.: В 8-ми т. СПб., 1856, т. VII, с. 60.

²¹ ГПБ РО, ф. 208, д. 98, л. 8.

²² Там же, л. 209.

²³ Шелгунов Н. В. Соч.: В 2-х т. СПб., 1891, т. I, с. 504—506.

²⁴ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность и развитие литературы. 3-е изд. М., 1975, с. 213.

В. В. СДОБНОВ

(Чечено-Ингушский госуниверситет
им. Л. Н. Толстого)

ЧИТАТЕЛЬ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ ПУШКИНА И ДОСТОЕВСКОГО

Несколько наблюдений

На протяжении всей своей творческой деятельности Ф. М. Достоевский обращался к Пушкину как к чудотворному источнику вдохновения и таланта. Несмотря на разительное несоответствие художественного мира обоих писателей (с одной стороны, «оздоравливающий» и просветленный, с другой — противоречивый и надрывный), между ними имеется несомненная близость. Многие произведения Достоевского наполнены пушкинскими реминисценциями, но он не только трансформировал и воплотил гениальные образы и ситуации поэта, но и использовал в своем творчестве его художественные концепции. Уже в первом романе «Бедные люди» Достоевский продолжил начатую Пушкиным тему «маленького человека» и включил в художественную структуру произведения образ Самсона Вырина из «Станционного смотрителя», чутко уловив генетическую связь между героями.

Близость обоих писателей сказалась и в их подходе к изображению явлений текущей действительности. Пушкин в этом отношении является величайшим новатором, и его традиции Достоевский унаследовал вполне. Д. Д. Благой отмечал: «Одним из важнейших вкладов, внесенных Пушкиным в русскую литературу, был пафос современности. Но и тогда, когда он писал на материале порой почти сегодняшнего дня (и в «Евгении Онегине», и в особенности в «Медном всаднике», где в один узел символически были связаны прошлое, настоящее и будущее страны, народа, и в своей лирике), он — гениальный художник — мыслил категория-

ми «века»... Не только свидетелем, а не менее и даже более страстным участником своей современности являлся и Достоевский. Его задушевнейшим убеждением было, что лишь «насущнейшее», «современное» составляют предмет истинного искусства»¹.

Пушкин, обратившись в своих произведениях к явлениям текущей действительности, сломал традиционное романтическое представление читателей об окружающем мире, положил начало глубокому развитию новых уровней читательского восприятия. Разумеется, переворот в сознании современников поэта не мог проходить сразу и безболезненно. Многие из них еще опирались на свой старый читательский опыт, на свои прежние литературные потребности и интересы, искали нравственный и эстетический идеал в возвышенном отражении действительности, считая «обыденность» недостойным предметом литературы. Необходим был своеобразный период, чтобы читатели, даже передовые, смогли до конца понять и правильно оценить целесообразность пушкинских воззрений. Для Пушкина этот период прошел в горячей полемике, и он (а вслед за ним и Гоголь) первым выдержал нападки консервативно настроенных читателей и критиков и не отступил от избранных позиций.

Обратимся к «Евгению Онегину». Этот роман, как и всякий литературный шедевр, вызвал в публике величайший интерес. Необычная манера повествования, художественный мир, так тесно связанный с реальным, легкость восприятия — все это привлекло внимание самых различных читательских кругов. «Увлечение романом Пушкина, — пишет И. Е. Усок, — захватило широкие круги рядовых читателей-современников. Новых глав романа ждали, а после появления о них спорили. Их заучивали наизусть. Роман вызвал массу откликов, критические статьи, библиографические заметки в журналах корреспондировали с откликами в письмах, дневниковыми записями, устными обсуждениями. О романе говорили в светских гостиных и в семейном кругу»².

Однако «притяжение» к роману не привело к его повсеместному успеху и принятию новых художественных концепций. Для многих он оказался и необычным, и непривычным. Поэтому прочтение уже первых глав вылилось в полемику в журналах и в публике. Да иначе и быть не могло. Такова судьба любого литературного шедевра, опережающего интересы и потребности читателей. А «Евгений Онегин», действительно, «непривычный» роман, непривычно просты, естест-

венны и знакомы его герои и ситуации. Для многих читателей текущая действительность, так полно и ярко описанная в романе, оказалась низкой для их «высокого» эстетического вкуса. Многие сравнивали роман с романтическими поэмами, видели в нем неудачное подражание Байрону. Словом, рассуждали о новом во всех отношениях произведении со старых читательских позиций. Отсюда — и недоумение, и просто непонимание. «Среди первых читателей «Евгения Онегина» были, однако, и усомнившиеся и даже разочаровавшиеся в Пушкине и направлении его художественного развития». «Современникам не понравился Онегин. Они осудили его поступки, но разбираться в их причинах не стали»³.

Различные оценки и уровни восприятия «Евгения Онегина» вполне естественны и закономерны. Ведь Пушкин был на голову выше многих своих современников, которым для полного понимания и осознания романа требовалось время. Поэт, однако, не стал ждать, пока общество в должной мере воздаст ему по заслугам. И в последующих произведениях, даже отвлекаясь от современной текущей действительности, он увязывал их проблематику с насущными вопросами, представлял читателю человека, живущего в реальном мире, со всеми его слабостями и пороками, а не идеал для восторженного подражания. Более того, неистощимая творческая энергия подсказывала ему новые методы отражения реальной действительности. Его уже интересует не только «человек в миру», но и «человек в себе», его внутренние порывы и переживания. Введение новых, более сложных форм восприятия привело к тому, что даже опытные и прогрессивные читатели не смогли по достоинству оценить многие произведения поэта 1830-х годов. Так, появление в печати «Скупого рыцаря» (1836) осталось, в сущности, незамеченным. Лишь позднее часть читателей смогла разобраться в этом произведении, определить своеобразие прекрасного исполнительского мастерства Пушкина. В. Г. Белинский дал замечательный психологический анализ «Скупого рыцаря», но даже он видел в маленьких трагедиях одно из доказательств ухода поэта от текущей действительности, от насущных вопросов современности.

Достоевский одним из первых сумел понять и оценить новаторство Пушкина-реалиста. Он берет на вооружение его принципы отражения реальной жизни, существенно развивает и увязывает их с ориентацией на читателей. Как и Пушкин, Достоевский в начале своего творческого пути опе-

режает литературные интересы своих современников. В письме к брату от 1 февраля 1846 г. он писал по поводу «Бедных людей»: «В публике нашей есть инстинкт, как во всякой толпе, но нет образованности. Не понимают, как можно писать таким слогом... Во мне находят новую оригинальную струю (Белинский и прочие), состоящую в том, что я действую Анализом, а не Синтезом, т. е. иду в глубину, а разбирая по атомам, отыскиваю целое; Гоголь же берет прямо целое и оттого не так глубок, как я». И наконец: «Ну, брат! Какую ожесточенную брань встретили их везде! В «Иллюстрации» я читал не критику, а ругательство. В «Северной пчеле» было черт знает что такое. Но я помню, как встречали Гоголя, и все мы знаем, как встречали Пушкина... Ругали, ругали его (Гоголя. — В. С.), ругали-ругали, а все-таки читали и теперь помирились с ним и стали хвалить»⁴. Таким образом, Достоевский сознательно идет на опережение и даже на разрыв с определенными читательскими кругами, полагая, что развитие интеллектуального уровня восприятия приведет в конце концов к должным результатам.

В литературной судьбе Пушкина 30-х годов и в начальной карьере Достоевского есть немало сходного. Подобно «Евгению Онегину», Достоевский пишет «непривычный» и «повседневный» роман «Бедные люди». Оба романа, несмотря на неприятие некоторых форм художественного исполнения, встречены передовыми читателями и критиками весьма положительно. В дальнейшем Достоевский, как и Пушкин, смело вторгается в мир душевных переживаний и потрясенный героя («Двойник», 1846), но реакция публики и критики на это необычайно глубокое отражение текущей действительности стала отрицательной. Сходна оценка маленьких трагедий и «Двойника» Белинским. Достоевского критик тоже упрекал за уход от действительности. Кстати, сам Достоевский никогда не считал глубокое изображение внутренней жизни своих героев отступлением от реализма и от текущих событий. Д. Д. Благой отметил, что Достоевский «первым почувствовал и показал глубинную внутреннюю связь «Скупого рыцаря» с настоящим, с важнейшими процессами и явлениями мировой, в том числе русской, современности»⁵.

Проблема взаимосвязи форм отражения действительности и читательского восприятия особенно остро возникла перед Достоевским в 60-е годы. Возвратившись с каторги, он внимательно изучает литературные потребности и вкусы

своих современников, которые заметно изменились. Развитие реализма в литературе, новые отечественные и зарубежные шедевры обратили внимание русской публики на насущные вопросы текущей действительности. Романтические идеалы остались в сознании лишь немногочисленной ее части. Вырос интеллектуальный уровень русских читателей, усложнились и уровни восприятия художественного текста. В связи с этим Достоевский ищет новые пути к читателю, стараясь в то же время сохранить пушкинские традиции. «Вслед Пушкину, — писал Д. Благой, — он допускал порой включение в свой роман «полной правды» и элементов фантастики, считая однако, что «фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему». И тут непосредственным образцом для Достоевского являлась «Пиковая дама»⁶.

Резкое увеличение «элементов фантастики», глубокое проникновение в потаенные глубины, в самые глухие и темные лабиринты человеческой души создает необычайно своеобразный, «стрессово-фантастический колорит», присущий только произведениям Достоевского. Такое изображение он считал важнейшей задачей художника-реалиста. Вот почему, когда после появления «Записок из Мертвого дома» за ним все прочнее стала утверждаться репутация художника-психолога, писатель возражал: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой»⁷. В этом отношении романы Достоевского по-прежнему оставались выше понимания многих его современников.

Необычайно глубоко в 60-е годы Достоевский изучал и реальную жизнь, мир во вне. Он внимательно следил за газетными и журнальными сообщениями, за всеми выдающимися событиями и воззрениями эпохи. Большое значение для его творчества имели личные наблюдения и впечатления, анализ поступков окружающих людей. «Я люблю бродя по улицам, — писал Достоевский, — присматриваться к иным совсем незнакомым прохожим, изучать их лица и угадывать: кто они, как живут, чем занимаются и что особенно их в эту минуту интересует»⁸. Все накопленные реальные факты и прототипы Достоевским заново переосмысливались в процессе творчества, а затем воплощались в структуре художественного текста. Они придавали его произведениям жизненность, естественность, создавали точную картину российской действительности, что не могло не заинтересовать

читателей. Но в целом идейная проблематика и «структура» произведений Достоевского оставались выше уровня восприятия среднего человека «толпы». Да и из самой текущей действительности отбирались, как правило, самые необычные, сложные и исключительные события. Таких событий немало было еще у Пушкина, например, в «Пиковой даме» и «Медном всаднике». Не случайно оба произведения до сих пор относятся к числу «загадочных». И все же было бы неверно сказать, что и Пушкин, и Достоевский на протяжении всей своей творческой деятельности не искали компромиссного решения проблемы читателя. Особенно Достоевский. Живя только литературным трудом, постоянно испытывая материальную нужду, писатель не мог не думать о своей карьере, о связях с широкой читательской аудиторией своего времени. В середине 1860-х годов, когда материальное положение писателя было особенно тяжелым, он вынужден был всерьез задуматься над способами привлечения читательского внимания, при этом он не хотел упрощать идейную проблематику произведений. Главной задачей писателя было стремление высказать то, что его самого волновало и мучило. Все эти проблемы были решены в «эффектном романе» «Преступление и наказание», в котором сложные идейные потенциалы раскрывались на детективной основе. Элементы детектива вводились и в более поздние произведения. Они «производили эффект», интриговали читателя, до предела обостряли его впечатления, но увлечение детективной стороной нередко уходило по «ложной дороге». Об этом Достоевский знал.

Не забудем, что занимательность внешней интриги, безусловно, волновала и Пушкина. Он заботился о том, чтобы его произведения читали с большим интересом. Даже, казалось бы, в таком «повседневном» романе, как «Евгений Онегин», есть свои эффекты: это и дуэль Онегина с Ленским, и письмо Татьяны, и неожиданная развязка. В маленьких трагедиях, в «Дубровском», в «Пиковой даме», в «Капитанской дочке» перипетии сюжета наполнены эффектами, которые захватывают читателя и держат его в напряжении.

Для Достоевского в 1860—1870-х годах эффектность стала важнейшим принципом ориентации на читателей. С этой точки зрения он рассматривал порой и творчество других художников. «Г-н Дюма написал ужасно много, — пишет он, — г. Айвазовский тоже. И тот и другой художник поражают чрезвычайно эффектностью, и именно чрезвычай-

ною, потому что обыкновенных вещей они вовсе и не пишут, презирают вещи обыкновенные. Занимательность их композиций не подлежит сомнению: Дюма читался с жадностью, с азартом; картины г. Айвазовского раскупаются нарасхват. У того и у другого произведения имеют сказочный характер: бенгальские огни, трескотня, вопли, вой ветра, молния. И тот и другой употребляют краски, во-первых, обыкновенные, а потом, вдобавок к ним, пускают там и сям эффекты...». Достоевский внимательным образом изучил причины «дюмасовского интереса» и относился к эффектам как к закономерному явлению, он сам использовал их довольно часто. «Собственно говоря, — продолжает рассуждать писатель, — в этом сравнении для г. Айвазовского оскорбительного ничего нет; все искусство состоит в известной доле преувеличения, с тем, однако же, чтобы не переходить известных границ»⁹.

Достоверная эффектность у Достоевского служила не только средством привлечения читательского внимания, но и помогала решать сложные идейные и художественные задачи, способствовала сближению с героями произведений. Целесообразность использования эффектов писатель проверял, обращаясь прежде всего к произведениям Пушкина. Он выбирал самые сложные в психологическом отношении сцены и монологи и внимательно следил за реакцией публики во время их чтения. С восторгом вспоминала писательница Л. И. Веселитская о том, как Достоевский читал монолог старого барона из «Скупого рыцаря»: «Я, по крайней мере, в жизни не слышала лучшего чтения. А когда в конце третьей сцены он начал шептать, задыхаясь:

Ноги мои слабеют...
Душно!.. Душно!..

мы испугались, думая, что у него начинается припадок. Но все кончилось благополучно. Он выпил стакан воды и поклонился публике при громе восторженных рукоплесканий»¹⁰.

Традиции Пушкина открыли Достоевскому путь к читателю, причем в самые ответственные периоды его деятельности. Они были использованы при написании итогового и заветного романа — «Братья Карамазовы»; в нем много пушкинских реминисценций, которые помогают глубже уяснить его сложную проблематику и художественный мир. Как и в «Евгении Онегине», в структуру романа вводится образ

воображаемого читателя, к которому автор обращается с различного рода разъяснениями и которого интригует. Кроме того, здесь, как ни в одном другом романе, сказалось просветляющее и оздоравливающее влияние пушкинского таланта. Обращение Достоевского, и особенно в последние годы, к традициям Пушкина связано с резко возросшей популярностью поэта в конце 1870-х годов, а также с предстоящими юбилейными торжествами. Писатель с большой пользой для себя определил причины этой популярности. «Братья Карамазовы» и знаменитая речь Достоевского о Пушкине в июне 1880 г. в Москве еще больше «сблизили» двух писателей, вызвали в читательской среде всеобщее преклонение, восторженное отношение к ним. Впрочем, такая ситуация продолжалась недолго. После смерти Достоевского в январе 1881 г. популярность его снижается, а гений Пушкина светит ровню и ярко. Это подтверждает проведенная в 1892 г. издателем М. М. Ледерле анкета, цель которой — определить степень популярности русских писателей в читательской среде. В это время произведения Пушкина по степени своей «читабельности» занимали первое место, в то время как Достоевскому отдавали предпочтение лишь после Тургенева, Лермонтова, Толстого, Гоголя и ряда других писателей. В снижении популярности Достоевского значительную роль сыграли изменившиеся исторические условия, а также трагические, порой надрывные мотивы его произведений, сложная и противоречивая проблематика, недоступная для восприятия многих читателей.

Сложность восприятия Достоевского остается и до сих пор. Несмотря на то, что в наше время он является одним из самых популярных писателей, говорить о полном понимании его творчества еще рано. Имеется и ряд психологических факторов, которые сказываются при обращении к Достоевскому. Если знакомство со светлым и гармоничным миром Пушкина читателю всегда доставляет радость, то этого не скажешь о Достоевском. Его искусство вносит в душу смятение и трагизм; и надо немало сосредоточенных усилий, чтобы за кричащими (а иногда и почти зловещными) противоречиями его сознания разглядеть его высокий и по-пушкински устойчивый гуманистический идеал.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Благой Д. Д.* Достоевский и Пушкин. — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972, с. 351—352.

² Усок И. Е. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и его восприятие в России 19—20 вв. — В кн.: Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979, с. 243.

³ Там же, с. 242, 259.

⁴ Достоевский Ф. М. Письма: В 4-х т. М.; Л., 1928, т. I, с. 86.

⁵ Благой Д. Д. Указ. соч., с. 376.

⁶ Там же, с. 410.

⁷ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского (вторая пагинация). СПб., 1883, с. 373.

⁸ Ф. М. Достоевский об искусстве. М., 1973, с. 232.

⁹ Там же, с. 137.

¹⁰ Микулич В. (Веселитская Л. И.) Встреча со знаменитостью. М., 1903, с. 15.

В. А. НИКОЛЬСКИЙ

(Калининский госуниверситет)

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» ПУШКИНА И «ПОШЕХОНСКАЯ СТАРИНА» ЩЕДРИНА

Оправдано ли сопоставление величайшего творения Пушкина с произведением, завершающим творческий путь Салтыкова-Щедрина? Более полувека разделяет эти книги: «Евгений Онегин» опубликован полностью в 1833 г., «Пошехонская старина» — в 1889. Разительно непохожи они по своей художественной природе: стихотворный роман, исполненный лиризма, в котором главный интерес сосредоточен на переживаниях трех-четырёх лиц, и прозаическая семейная хроника, свободная от традиционной романической интриги и содержащая богатейшую галерею типов и бытовых картин.

Но уже самая несхожесть их позволяет судить о пути, пройденном русской литературой за полустолетие: это крайние звенья единой цепи. Художественное совершенство делает их сравнимыми в эстетическом отношении. К тому же между ними есть и существенные внутренние связи.

Пушкин и Щедрин обращаются к одной и той же поре русской жизни — поре крепостничества, уже вступившего в полосу упадка. Сюжетное время пушкинского романа охватывает пятилетие, непосредственно предшествующее выступлению декабристов, а авторское время — и последующие годы. Щедрин рисует детство Никанора Затрапезного, своего однолетка, т. е. в основном 1826—1836 гг. И обитателям Пошехонья уже знаком «Евгений Онегин», который главами начал публиковаться с 1825 г.

Пушкин пишет буквально по следам бегущего времени и не может опережать его. Щедрин же оглядывается на прожитую жизнь и вправе делать экскурсы не только в со- роковые годы, как в рассказе о Валентине Бурмакине, но и в пореформенные, повествуя, например, о предводителе дворянства Струнникове, ставшем в эмиграции ресторанным лакеем.

Изображение косного уклада жизни в значительной степени к тому же снимает вопрос о жестких временных границах сюжета. Щедрин самим заглавием книги подчеркивает намерение воссоздать облик целой эпохи, крепостнической старины, дав при этом понять читателям, что не совсем отошла в прошлое эта старина. «Ибо хотя старая злоба дня и исчезла, но некоторые признаки убеждают, что, издыхая, она отравила своим ядом новую злобу дня и что, несмотря на изменившиеся формы общественных отношений, сущность их остается нетронутою»¹.

Героям стихотворного романа и романа-хроники возможно было бы и «встретиться» в жизни, так как они почти соседи. Псковщина и Пошехонье, давшие авторам так много конкретного материала для обобщенных картин поместного захолустья, не так уж удалены друг от друга. Строфы седьмой главы и «Путешествия Онегина» Пушкин создавал, гостя у знакомых в Малинниках и Павловском Старицкого уезда Тверской губернии. «Здесь думают, что я приехал набирать строфы в Онегина», — пишет поэт Дельвигу из Малинников 26 ноября 1828 г.

Ларины и Затрапезные ездили «навстречу» друг другу, пробираясь на долгих в землю обетованную для неслужилого поместного дворянства — матушку Москву. У Затрапезных переезд занимал двое суток, а Ларины «тащились» целых семь.

Только петербургские главы пушкинского романа, как и одесские его строфы, лежат вне географических рамок щедринской хроники.

Главное же заключается в том, что Пушкин и Щедрин обращаются к одному пласту русской жизни: Пошехонью не в географическом, а социально-историческом смысле, имея в виду крепостническую Россию в целом. «Ибо общий уклад пошехонской дворянской жизни был везде одинаков, и разницу обуславливали лишь некоторые частные особенности, зависевшие от интимных качеств тех или других личностей» (15).

Правда, семейство Лариных, при всей его непритязательности, благообразнее и культурнее семейства Затрапезных. У Лариных есть кой-какая титулованная родня в Москве. Соседи же Лариных уже без всяких оговорок под стать обитателям щедринского помещичьего Пошехонья. Скотинины, Буяновы, Хохряковы, Пустяковы, Фляновы, Зарецкие, Петушковы — одного поля ягоды с Голубовицкими, Гуриными, Соловкиными, Чепраковыми, Пустотеловыми...

И суть совсем не в оглядке Щедрина как автора «Пошехонской старины» на пушкинский роман, а в общности самого жизненного материала, лежащего в основе их художественных обобщений. Бытовые картины, различные жизненные положения, человеческие судьбы в пушкинском романе как бы предвосхищают многие описания, эпизоды да и характеристики персонажей щедринской хроники. Щедрин в этом смысле развивает и углубляет уже замеченное гениальным основоположником русского классического реализма.

И прежде всего это относится к групповому портрету провинциального дворянства. Помыслы помещиков всецело направлены на заботы о своем материальном благополучии. На эту тему велись нескончаемые разговоры при встречах соседей:

Их разговор благоразумный
О сенокосе, о вине,
О псарне, о своей родне,
Конечно не блистал ни чувством,
Ни поэтическим огнем,
Ни острою, ни умом,
Ни общежития искусством;
Но разговор их милых жен
Гораздо меньше был умен (2, XI).

Матери почтенных семейств много времени и изобретательности отдавали матримониальным заботам: поискам женихов для «созревших барышень». Дочерей надо было устроить, пристроить, а то и просто с рук сбыть. Соображения выгоды опять-таки стояли на первом плане. Поэтому не пренебрегали никакими средствами обольщения молодых людей: модными платьями, изысканными по провинциальным понятиям манерами, музыкальными талантами, светской болтовней. Полные юмора строки посвятили всем этим ухищрениям и Пушкин, и Щедрин. Так вот завлекали Владимира Ленского:

Взойдет ли он, тотчас беседа
Заводит слово стороной
О скуке жизни холостой;
Зовут соседа к самовару,
А Дуня разливает чай,
Ей шепчут: «Дуня, примечай!»
Потом принёсят и гитару;
И запищит она (бог мой!):
Приди в чертог ко мне златой!..

(2, XII).

Щедрин свидетельствует, что в подобных ситуациях популярен был и романс «Прощаюсь, ангел мой, с тобою» (407).

Это был быт устоявшийся, сложившийся в определенные формы, неподатливый на новые веяния: тут «все... на прежний образец». Косыми взглядами и злыми пересудами встречаются в этой среде всякого, кто пытается сколько-нибудь выбиться из общей колеи: так надуваются «господа окрестных селений» на Онегина, вздумавшего «ярем барщины старинной оброком легким заменить», так неприязненно встречают у Затрапезных братца Федоса, опростившегося и уважающего тружеников. Не возникало в этой среде мыслей об отечестве и о долге перед ним, не было понимания задач, поставленных историей перед нацией и народом.

Немало обнаруживается в романе и хронике почти совпадающих бытовых зарисовок, например, семейных праздников и гощений соседей друг у друга, составлявших обязательную примету «пошехонского раздолья».

После бала на именинах Татьяны

Всё успокоилось: в гостиной
Храпит тяжелый Пустяков
С своей тяжелой половиной.
Гвоздин, Буянов, Петушков
И Флянов, не совсем здоровый,
На стульях улеглись в столовой.
А на полу мосье Трике,
В фуфайке, в старом колпаке.
Девицы в комнатах Татьяны
И Ольги все объята сном (6, II).

А вот похожие щедринские строки: «С утра идет хлебо-сольство: чай, завтраки, обеды. Только не взыщите, а за-

пасов, слава богу, про всех хватит. Вечером дешевенькая гувернантка на фортепьянах играет, а барышни и кавалеры танцуют. В большинстве случаев гости остаются ночевать: мужчины располагаются спать в зале и в гостиной вповалку на разостланных по полу перинах; женский пол разводят по комнатам барышень, на антресолях» (363).

Очень похожи также описания поездок помещичьих семей «на долгих» в Москву, с хлопотливыми сборами, громоздким обозом, неудобствами и злключениями самого пути. Пушкин прибегает при этом к не менее выразительным подробностям, чем это сделает впоследствии Щедрин:

Теперь у нас дороги плохи,
Мосты забытые гниют,
На станциях клопы да блохи
Заснуть минуты не дают;
Трактиров нет. В избе холодной
Высокопарный, но голодный
Для виду прейскурант висит
И тщетный дразнит аппетит (7, XXXIV).

А строфы о пребывании Лариных в Москве и выездах Татьяны на «ярманку невест» разве не вспоминаются при чтении глав щедринской хроники, повествующих о попытках уловления жениха для сестры Никанора Затрапезного?

Перекликаются нередко и мельчайшие детали бытовой картины, например, в строках о рукописных альбомах уездных барышень. Пушкин приводит почти обязательные стишки на последней странице:

«Кто любит более тебя,
Пусть пишет далее меня» (4, XXVIII).

О «нелепом стихотворении» «На последнем я листочке» упоминает и Щедрин (332—333).

Но не только общий характер бытовых зарисовок как-то роднит оба произведения, но и фигуры помещиков, в них изображенных. Пушкинская строка о «Гвоздине, хозяине превосходном, владельце нищих мужиков», как бы развернута Щедриным в целую главу об «образцовом хозяине» Пустотелове, в которой раскрыта сама механика «образцового» выколачивания плетью барского благополучия.

Пушкинский «деревенский старожил», который «лет срок с ключницей бранился, в окно смотрел и мух давил», многим близок московскому старожилу — дедушке повест-

вователя Павлу Борисычу, доживающему свои годы, глаза в окно, воюя с мухами да с «кралей» Настасьей. «Изо дня в день его жизнь идет в одном и том же порядке, и он даже перестал тяготиться этим однообразием» (180). Павла Борисыча удовлетворяло чтение «Московских ведомостей», как дядю Онегина — «календаря осьмого года». Только наследников у него было побольше, и зорко следили они друг за другом, ожидая, когда же «черт возьмет» зажившегося богатого родича.

Колоритна у Пушкина фигура Зарецкого, в молодости «буяна», «картежной шайки атамана», дуэлянта, попадавшего «в туз из пистолета в пяти саженьях». У Щедрина, как бы в параллель к нему, появляется фигура виновника «недолгого сестрицына романа» Еспера Клещевинова, игрока и мота, нечистого на руку, с опаской, но принятого в домах средней руки. Он тоже «мог постоять за себя и без церемоний объявлял, что в двадцати шагах попадет в туз из пистолета» (238). Двадцать шагов — те же пять саженьей!

Пушкина и Щедрина привлекают также сходные человеческие судьбы в помещичьей среде. В семьях Лариных и Затрапезных главные роли играют энергичные, волевые помещицы, взявшие верх над своими вялыми и слабовольными супругами. С Лариной и Затрапезной после замужества происходит одинаковая метаморфоза: быстро забываются ими девические мечтания, исчезает молодая шаловливость у одной и модная сентиментальность у другой. Крепостническая повседневность, уклад помещичьего дома властно подчиняют их себе. Обе они входят в устоявшуюся колею крепостнических отношений, черствеют.

О Лариной Пушкин пишет:

Но скоро все перевелось:
Корсет, альбом, княжну Алину,
Стихов чувствительных тетрадь
Она забыла; стала звать
Акулькой прежнюю Селину,
И обновила наконец
На вате шлафор и чепец (2, XXXIII).

И Анна Павловна поначалу «была веселая и разбитная молодка, называла горничных подружками, любила играть с ними песни, побегать в горелки и ходить веселой гурьбой в лес по ягоды... Года через четыре после свадьбы в ее жизни совершился крутой поворот. Из молодухи она как-то

внезапно сделалась «барыней», перестала звать сенных девушек подруженьками, и слово «девка» впервые слетело с ее языка, слетело самоуверенно, грозно и бесповоротно» (88—89).

В связи с этим следует напомнить глубокую мысль Щедрина о том, что, казалось бы, самые сильные и самостоятельные личности в этой среде, — например аксаковский старик Багров, — не более как рабы существующего порядка вещей.

У Пушкина точно очерчен и круг забот и занятий, всецело поглотивших помыслы молодой помещицы:

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердясь —
Все это мужа не спросясь (2, XXXII).

Затрапезная занята тем же самым, только размах ее хозяйственной деятельности куда значительно, и главное в ее неусыпных хлопотах — удачливое округление владений, вызывающее завистливое восхищение помещичьего соседства. Конечно, сыграло свою роль купеческое происхождение Анны Павловны. Но перед нами все-таки похожие человеческие судьбы.

Нельзя также не усмотреть общего между историями Владимира Ленского и Валентина Бурмакина: это дворянские интеллигенты-идеалисты, чуждые окружающей их среде. Ленский — поклонник Канта, Шиллера и Гете, боготворящий поэзию и красоту, верящий в сродство душ. Бурмакин — русский гегельянец сороковых годов, восторженный почитатель Белинского и Грановского, размышляющий о разумности существующего, восторгающийся «святою простотой» патриархальных отношений и считающий любовь главной силой жизни. Витая в облаках отвлеченных рассуждений, они оставались в практической жизни «милыми невеждами».

Оба увлекаются красивыми помещичьими дочками и мечтают о семейном счастье. Оба стараются развить своих возлюбленных. Ленский читает Ольге романы и свои элегии. Бурмакин пытается ввести Милочку в среду своих московских друзей, с их неустроенным бытом и горячими спорами на философские темы, привить ей любовь к серьезному искусству. Оба терпят фиаско в столкновении с прозой

жизни. Ольга быстро забывает о погибшем Ленском. А Бурмакину приходится бежать из родного гнезда, будучи обманутым Милочкой и осмеянным ее пошлыми поклонниками.

Роман Пушкина и хронику Щедрина роднит также их автобиографизм. Автобиографизм «Евгения Онегина» носит лирический характер. Пушкин входит в роман как его герой. Он знакомит читателей с вехами своей писательской судьбы и, главное, раскрывает мир своих переживаний и раздумий, оценивает множество явлений и событий. Авторским отношением к ним окрашены перипетии романа Евгения и Татьяны. Она для автора — «милый идеал», он — «спутник странный». И в ней и в нем — кровное самого поэта.

Несомненен автобиографизм «Пошехонской старины», о чем пишет сам автор, оговаривая при этом элемент вымысла в ней. В истории детства Никанора Затрапезного легко угадываются и обстановка, в которой проходило становление личности самого автора, и конкретные события в семье Салтыковых. Родня, соседи, слуги — это люди из окружения Салтыкова.

И Пушкин и Салтыков-Щедрин судят своих героев по большому историческому счету, что придает особенную значительность их произведениям.

С легкой руки Белинского за пушкинским романом прочно утвердилось наименование «энциклопедии русской жизни» из-за необыкновенной широты нарисованной в нем картины. К подобному определению прибегают и пишущие о «Пошехонской старине». «Пошехонская старина» — своего рода художественная энциклопедия крепостнического уклада 30—40-х годов, рисующая последний во всем разнообразии стихий и фактов².

Это произведения с открытым сюжетом, с недосказанными историями главных героев. Пушкин оставляет Онегина в «минуту злую для него», и читатель может только гадать, как сложится его последующая жизнь. Да и автор тоже?.. «Житие пошехонского дворянина Никанора Затрапезного» обрывается на рассказе о его отрочестве. Но книгу как бы «продолжает» реальная биография ее автора!

Из всего сказанного можно сделать вывод: первый художественный очерк Пошехонья в классической русской литературе принадлежит Пушкину как автору «Евгения Онегина». В то же время это было его не главной, а побочной задачей, ставило второй план произведения, объясняло трагическое одиночество главных героев. «То, что Пушкин

рисовал с присущей ему лаконичностью, как «проходной» образ бытового фона, было развернуто Щедриным в избыточную социальными деталями характеристику»³.

Щедрин пережил перелом русской жизни, вызванный крушением крепостнического строя и вступлением России в новую полосу ее исторического развития, и это наложило глубокую печать на все его творчество. Его интересует не расслоение в рядах дворянства, не поиски глубинных национальных начал жизни лучшими людьми из дворян, не их жизненная драма, а коренная коллизия крепостнического строя: непримиримые противоречия между рабовладельцами и их «крещеной собственностью» — крепостными крестьянами. Сам он стоит на стороне последних, о чем неоднократно пишет в «Пошехонской старине». «Это может показаться странным, но я и теперь еще сознаю, что крепостное право играло громадную роль в моей жизни и что, только пережив все его фазисы, я мог прийти к полному, сознательному и страстному отрицанию его» (130—131). «Полное, сознательное и страстное отрицание» крепостничества, всех его порождений и пережитков и составляет пафос «Пошехонской старины».

В семейной хронике Щедрина нет героев, хотя скольконибудь напоминающих Онегина и Татьяну с их сложной душевной жизнью и нерешенностью мучающих их вопросов. Щедрин видит, что историческая роль помещичьего дворянства давно им сыграна и оно превратилось в реакционную силу, препятствующую историческому развитию. Ретроградны и попытки как-то обелить крепостническое прошлое, объявить его чуть ли не золотым веком русской жизни, о чем так пеклась реакционная публицистика конца прошлого века. Помещичий класс, безусловно, осуждается Щедриным независимо от личных качеств и житейской практики отдельных помещиков. И в этом смысле нет разницы между приобретательницей Анной Павловной Затрапезной и мотом Струнниковым, фурией Анфисой Перфильевной Савельевой и добренькой «тетенькой-сластеной».

Картины помещичьей жизни у Пушкина не лишены налета некоторой идилличности. Так, он не без сочувствия говорит о патриархальных традициях в семействе Лариных, об их верности привычкам «миллой старины». Они следовали издавна сложившемуся распорядку жизни, соблюдали обычаи и предписания календаря с его святочными гаданиями, масленичными пиршествами, говениями, верили в приметы

и вещи сны. Быт Затрапезных и всего их круга начисто лишен этой поэзии дворянских гнезд и показан во всей неприглядной наготе корыстных побуждений, толкающих помещиков на большие и малые «обычные» злодеяния. Непригляден в Пошехонье, за редчайшими исключениями, даже внешний облик дворянских усадеб: неказистых, неудобных, засевших в самой гуще крестьянских изб.

Щедрин избегает в своей хронике и любования природой, которая на Пошехонье едва ли уступала по красоте псковской. Поэзия природы невольно отвлекала бы читателя от того, что составляет главный нерв хроники. Щедрин всячески подчеркивает бедность и унылость природной обстановки, как бы заведомо предназначенной для того, чтобы на этой сцене «разыгрывались мистерии крепостного права».

Автор «Евгения Онегина» почти не касается жизни крепостных. Подробнее всего им сказано о няне Татьяны, прототипом которой была Арина Родионовна. Она обрисована с огромным сочувствием. Но и в этом случае на первом плане «русская душою», тянущаяся к простым людям дворянская девица. Промелькнула также в седьмой главе фигура другого слуги: седого калмыка в доме московской княжны Алины, за плечами которого, наверное, нелегкая жизнь вдали от родины.

В других же мимолетных зарисовках отражены отнюдь не тяжелые стороны крестьянской жизни: вот крестьянин, «торжествуя», прокладывает путь на дровнях по первопутку; дворовый мальчик забавляется со своей Жучкой; крестьянская «дева», распевая, прядет при свете лучины; «белянка черноокая» награждает своего барина «младым и чистым» поцелуем.

Не то у Щедрина. Крепостной массе, главным образом наиболее зависимым от «господ» дворовым людям, посвящено не меньше страниц, чем их владельцам. И это строки великой скорби и великого гнева.

Автор отнюдь не идеализирует крепостных. Он пишет и о тех, кто предан своим барам. Вот староста Федот, пекущийся о помещичьей выгоде и ценимый за ум и преданность самой барыней Анной Павловной Затрапезной. Вот ключница Акулина, которая поставлена к господскому добру и «лает», сторожа его. Вот кучер Алемпий, выполняющий в усадьбе роль залпленного мастера. Вот совершенно отупевший на лакейской должности Конон.

Но главное внимание Щедрина привлекают те крепост-

ные, которые пытаются осмыслить свое положение и по-своему протестовать против него. Аннушка и Мавруша-новоторка, несчастная Матренка и Ванька-Каин, Сатир-скиталец и Сережка садовников — это не только похожие и непохожие судьбы, но и люди со своими поисками ответов на вопросы, которые ежеминутно ставят перед ними их рабское положение и беззащитность.

Ванька-Каин и Сережка садовников заявляют о себе, гаёрствуя и скоморошничая, за что попадают в колодки и под красную шапку. Другие прибегают к доводам религиозного порядка. Так, Аннушка поучает окружающих, что рабское положение ниспослано богом, за что рабы будут вознаграждены вечным блаженством на том свете. И она призывает повиноваться господам и терпеть.

А вот Сатир-скиталец и Мавруша-новоторка рассуждают по-иному: бог создал людей вольными, и они совершили тяжкий грех, продав свою волю, позволив себя закабалить. Сатир скорбит о том, что не может хотя бы умереть вольным. Мавруша-новоторка казнит себя за то, что добровольно пошла в рабство, выйдя за крепостного. Она не покоряется грозной барыне и кончает самоубийством. К этой жалкой форме протеста прибегает и поруганная Матренка.

Упоминает Щедрин и о расправах крепостных с помещиками-извергами: задушена санными девушками Анфиса Савельцева, повешен крепостными за ноги и сожжен Пёс Антонович Грибков. Но на эту тему, по цензурным условиям, автору «Пошехонской старины» нельзя было распространяться.

Первый реалистический роман XIX в. и один из последних... А между ними — бурное развитие русской литературы с многообразием течений, целым созвездием оригинальных и выдающихся дарований, такие вершины художественной и общественной мысли, как «Мертвые души» Гоголя, «Записки охотника» Тургенева, «Записки из Мертвого дома» Достоевского, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова. Некрасовская поэма и по времени и по духу наиболее близка «Пошехонской старине». Но «подготавливали» щедринскую хронику и писатели разночинского лагеря. «Они стремились различными средствами усилить звучание критического метода Пушкина. Это достигалось и подчеркнутым снижением интеллектуального и морального облика героев, и перенесением внимания с «исключений» на устойчивые и типические процессы действительности, и введением крепостного

фона с оценкой происходящего под углом зрения угнетенной крестьянской массы. Не всегда это было полемикой с Пушкиным, но всегда их поправки углубляли пушкинский реализм. Он как бы приобретал у них большую резкость, становился непримиримее, ибо был обусловлен иным классовым мировоззрением, иным временем, а в известной мере и иным пониманием типического»⁴.

Однако в статье А. Цейтлина, откуда приведена эта цитата, проскальзывает мысль о пародийности «Пошехонской старины» по отношению к «Евгению Онегину», и она ставится в один ряд с «Сашкой» Полежаева и «Новым Онегиным» Д. Минаева. Это, конечно, заблуждение. Пародия осмеивает под видом подражания. Ни подражания пушкинскому роману, ни тем более осмеяния его главных героев и автора в «Пошехонской старине» нет. Напротив, мы стремились показать, что Салтыков-Щедрин довел до завершения критику дворянского Пошехонья, начало которой положено «Евгением Онегиным».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1975, т. XVII, с. 9 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы).

² Эльсберг Я. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. М., 1953, с. 576.

³ Цейтлин А. «Евгений Онегин» и русская литература. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941, с. 361.

⁴ Там же, с. 362—363.

П. И. ОВЧАРОВА
(Государственный Литературный музей, Москва)

ПУШКИН В ЛИТЕРАТУРНОЙ ПАМЯТИ ЧЕХОВА «Повести Белкина» и «Маленькая трилогия» как книги новелл

У истоков сопоставления Чехова и Пушкина, как известно, стоял Л. Н. Толстой: Чехов, «как Пушкин, двинул вперед форму. И это большая заслуга. Содержания же, как у Пушкина, нет»¹.

В этом высказывании одинаково важны и сугубо читательское ощущение новизны повествовательной манеры Че-

хова, и традиционное для самого жанра новеллы обвинение в «бессодержательности». Аналогичные упреки (в частности, за «мелкость» сюжетов) выслушивал в свое время и автор «Повестей Белкина».

Однако то, что современники Пушкина и Чехова воспринимали как отсутствие содержания, является существенным и, пожалуй; определяющим элементом жанрового канона новеллы: «секрет» этого неформализованного жанра обычно заложен не в материале повествования («о чем рассказывается»), не в стиле («как рассказывается»), а в сфере собственно повествования с его специфической адресованностью («кем, кому и почему рассказывается»). С этой точки зрения родство Пушкина и Чехова, понятное уже читателям-современникам, определяется не «заимствованиями», не общенно понимаемыми «традициями», а общностью культурологической цели прозаического повествования.

В отличие от многих других предшественников Пушкин воспринимался Чеховым как абсолютно неоспоримое явление национальной культуры, как несомненный, но не деспотичский авторитет. В работе М. Л. Семановой «Чехов о Пушкине»² приведена очень убедительная подборка высказываний о поэте в произведениях и письмах Чехова; исследовательница справедливо отмечает, что имя и творчество великого поэта систематически выступают в произведениях потомка как своего рода индикатор, показывающий уровень культуры чеховских персонажей. Думается, не меньшим значением обладает **конструктивная литературная память** — импульсы, полученные Чеховым-читателем и реализованные Чеховым-творцом.

Мы попытаемся сопоставить принципы организации повествования в «Повестях Белкина» и чеховской «маленькой трилогии», не задерживаясь на предшествующих этапах освоения Чеховым этико-эстетического опыта Пушкина. Отметим лишь, что конструктивные читательские воспоминания о творчестве Пушкина воплощаются в новеллистике Чехова по крайней мере с 1883 г., с новеллы «Верба», и всюду выполняют упорядочивающую, гармонизирующую роль. Так, в «Вербе» совмещено множество читательских реминисценций повествователя: и традиции «путевых записок», восходящие прежде всего к Тургеневу (и шире — к «физиологическому очерку»), и «преступление и наказание», и толстовско-руссостский тип «чистой души», и разбойничий фольклор. В конце концов рассказчик выбирает традицию леген-

дарного повествования и при этом опирается на поэтические образы мельницы, вербы и отшельника. Но весь этот комплекс — нечто категорически чуждое «неволе душных городов», это старина в современности и природа в цивилизации, это поэзия в безусловно прозаическом существовании. Ориентация чеховского повествователя именно на поэтическую традицию становится яснее, если вспомнить, что любимым чеховским примером пейзажа было сочетание «стеклышка на плотине и темнеющей тени от мельничного колеса» — сочетание, повторившееся по крайней мере трижды: в новелле «Волк», в письме Ал. П. Чехова и в монологе Треплева («Чайка»). Появится мельница и в «Лешем» (о связи этой пьесы с пушкинской «Русалкой» писал З. С. Паперный³), а определение Елены Андреевны как «русалки» нетронутым перейдет в «Дядю Ваню», где не будет ни бегства на мельницу, ни возвращения с нее. Наконец, именно с мельницы начнет свой крупный счет «убыткам» Яков Иванов — гробовщик из «Скрипки Ротшильда».

Перечень «тихих» цитат из Пушкина можно было бы продолжить, но мы ограничимся указанием на незаметность этих реминисценций, на их преимущественно конструктивную роль, способствующую более точному оформлению личной позиции повествователя. Читатели же вполне могли не заметить переключек, ибо в новеллах Чехова речь идет прежде всего и почти исключительно о современности — только в этот актуальный контекст более или менее отчетливо включены авторитетные имена. По нашему мнению, такое использование цитат — как общеизвестных аргументов в беседе с современной писателю аудиторией — специфично для новеллистической конструкции.

«Новелла возникает на идеологическом переломе, — писал Э. А. Шубин, — когда реальность еще не может быть осмыслена под углом зрения новой идеологии и сама идеология еще не определилась достаточно ясно»⁴. В контексте русской литературы XIX в. такими периодами идеологического «безвременья» явились, как известно, 30-е и 80-е годы — именно тогда господствовали «болтливые», оперативные, быстрые «малые формы». Регулярное возрождение жанра новеллы во времена идеологического «разброда», очевидно, свидетельствует о том, что новеллистическая конструкция каким-то образом отвечала глубинному (отнюдь не декларируемому) читательскому спросу. На наш взгляд, в конце века таким требованием времени являлось **ожидание**

единения, ожидание самой возможности коллегиального поиска ответов на острые вопросы современности.

«Новелла — это рассказанная новость, защита любви к новостям, — писал Н. Я. Берковский. — Она разрушала средневековый консерватизм и воспитывала вкус и волю к обновлению — человека и всего вокруг него лежащего... В новелле существенна была не информация о событиях и происшествиях, а наша пораженность ими... После средневекового традиционализма, после его навыков доверять только установленному, веками сложившемуся... нужны были дерзкие сюжеты новеллы... чтобы пересоздать мир, былые авторитеты которого поникли»⁵. Необходимо добавить, что отмеченная исследователем «дерзость» характерна не столько для самих сюжетов (в новелле нового времени, например у Чехова и Мопассана, происшествий может вообще не быть), сколько для свойственной данному жанру системе восприятия, «нашей пораженности» неким — зачастую общеизвестным — явлением, которое «мы» заметили по подсказке повествователя, а обсудить должны самостоятельно, сразу и по возможности все вместе.

Постоянная для жанра ориентация повествования на медленное и «отвечающее» восприятие определяет и ряд структурных особенностей новеллы: множественность рассказчиков, диалогическую адресованность повествований, разомкнутость финала (несмотря на частое сюжетное завершение рассказываемых историй), а также ситуацию-рамку — «беседу равных». Указанные особенности наиболее отчетливо прослеживаются в образованиях типа «книги новелл»: сам жанр начался с организации дружелюбной и всепонимающей «беседы» («Декамерон»), в явном или редуцированном виде эта ситуация присутствует во всех модификациях жанра (например, она скрыта в «Повестях Белкина», но выступает как один из предметов изображения в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и в «маленькой трилогии»).

Утверждение принципиальной разомкнутости повествования в цикле новелл является своего рода манифестом литературного демократизма: повествователем, т. е. общинтересной личностью, здесь может стать каждый, кому есть что сказать. Точнее, за каждым признается право на рассказ, но степень его значимости (и соответственно меру «интересности» повествователя) определяет заявленная в тексте аудитория и вслед за ней — реальные читатели. При этом от воспринимающих непременно требуется внимание, дру-

желюбие и доверие искренности рассказчика, но отнюдь не обязательное согласие с ним. В определенной мере «беседная» конструкция новеллы может быть рассмотрена как воплощение оптимальных для данного исторического периода позиций личности, осмысливающей мир в коллективе, причем этот оптимум системы общения реализуется не столько внутри сюжетно организованного материала, сколько при обсуждении рассказанной истории, т. е. на уровне собственно повествования.

Прежде чем обратиться к «маленькой трилогии», кратко рассмотрим динамику цикла новелл в «Повестях Белкина». Нас интересуют прежде всего принципы взаимосвязи повествований, принадлежащих разным лицам, а также цель их объединения в «книгу новелл»⁶.

Ситуация «беседы равных» в «Повестях Белкина» редуцирована, но аналитически легко вычленяется. Читателю пушкинских времен эта конструкция была, очевидно, хорошо знакома, и «беседная» атмосфера воспринималась без специальных оговорок. Показательно, например, что О. И. Сенковский, пародируя белкинский цикл в «Потерянной для света повести» (1835), подписывается «А. Белкин» и изображает не названную Пушкиным ситуацию — обед, во время которого была рассказана некая история⁷. Эта читательская реакция очень показательна: слушатель (читатель) подключается к «беседе» и произносит собственный монолог, комментирующий и продолжающий основную интонацию пародируемого (в данном случае) цикла.

Новеллы «Повестей Белкина» связаны инерцией вторичного мотива, энергией подтекста, присутствующими в каждом повествовании возможностями осмысления той или иной истории. Уже в предисловии «От издателя» оговаривается принципиальная неполнота отдельного мнения, уточняется доступность индивидуальной позиции (рассказчика) поправкам и уточнениям. Так, ненародовский помещик — автор биографии Белкина — категорически не понимает «близкого друга», и читателям разрешено считать Ивана Петровича либо офицером околосекабристского толка, либо будущим «тюфяком» и «байбаком». «Эзопов вариант» судьбы Белкина продолжается в «Выстреле» в биографии рассказчика, подполковника И. Л. П., причем принцип «двойного эха» сохраняется и в самом повествовании — рассказчик представляет слушателям две ипостаси романтического героя: демонического страдальца и жизнерадостного жуира.

Однако преимущественное внимание к «сильным» характеристикам невольно низвело на уровень «обстоятельства» героиню — это недопустимое нарушение литературного этикета вызывает отповедь девицы К. И. Т. Рассказчица полемизирует с подполковником, опираясь на авторитет Жуковского (сюжетно «Метель» представляет собой пересказ «Светланы»), но в пылу спора девица К. И. Т. заставила Марью Гавриловну пережить наяву сон Светланы — «приказчик Б. В.» («Гробовщик») восстанавливает ситуацию «страшного сна» и в свою очередь пропускает едва мелькнувшую тему «отец и дочери». Эта «периферийная» для приказчика тема становится сюжетообразующей в повествовании «титularного советника А. Г. Н.» в «Станционном смотрителе».

История Самсона Вырина на долгие годы стала визитной карточкой белкинского цикла; современники и последующие поколения читателей восприняли ее преимущественно как трагедию «маленького человека», оперировали изображенным материалом, не учитывая системы рассказа о нем. С точки зрения структуры повествования «Станционный смотритель» является не трагедией, а пятиактной мелодрамой (возможность пятиактного членения новеллы и ее сценическая ориентация подтверждаются анализом; некоторые моменты отмечены Д. Д. Благим и С. Г. Бочаровым⁸); кроме того, кардинальное идеологическое и психологическое открытие — «маленький человек» в высокой ситуации — было совершено до появления Самсона Вырина, в «Гробовщике». Иными словами, «Станционный смотритель» возникает как реплика в беседе, открытие спровоцировано творческой атмосферой «беседы равных».

Возможность нетрагедийного восприятия «Станционного смотрителя» подтверждается и дальнейшим развитием беседы белкинских рассказчиков. Романтически настроенная девица К. И. Т. обратила внимание на красоту дочери мелкого чиновника (эпиграф к «Барышне-крестьянке» — «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша!») и рассказала о шалости Лизы Муромской, в результате которой была преодолена вражда отцов и получено согласие на соединение любящих сердец, — получился водевиль. Это тем более неожиданно, если учесть, что легкость и улыбка несвойственны именно восторженной барышне, именно она совсем недавно утверждала абсолютную подчиненность человека Року и Стихии. Но аудитория не приняла этой позиции, высмеяла ее — и рассказчица резко изменила тон.

Современный Пушкину читатель хорошо знал, что водили обычно пищу совместно. Этот момент определяет некоторые особенности повествования в «Барышне-крестьянке»: впервые в цикле нарушается и без того прозрачная условность рассказа от имени повествователя («Если б слушался я одной своей охоты» и т. д.), в речи, формально принадлежащей рассказчице, то и дело звучат чужие голоса. Особенно любопытен фрагмент, где девица К. И. Т. рассуждает об уездных барышнях: сказала «особенность характера» — неточно, добавила «самобытность» — пока неологизм, не совсем понятно. Рассказчица запнулась — и слушатели дружно приходят на помощь: «individualité» — бросает А. Г. Н. (как показывает анализ, «титularный советник» хорошо владеет французским и читывал Бальзака); «без которого, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия» — добавляет любитель немецкой литературы (в частности, Гофмана) «приказчик Б. В.». А затем — совсем неожиданная фраза: «Сие да будет сказано не в суд и не в осуждение, однако ж nota postea manet, как пишет один старинный комментатор»⁹. Латинское изречение можно было бы счесть случайностью, если бы не были столь значимы «мелочи» пушкинского текста: в 1834 г., в сборнике «Повести, изданные Александром Пушкиным», к белкинскому циклу присоединится «Пиковая дама», рассказчик которой превосходно знает мировую литературу. Так что не исключено, что нам знакомы инициалы только четырех рассказчиков, а на самом деле в имени Ивана Петровича Белкина гостей побольше.

Так объединяются в «беседе» представители социальной и литературной элиты (офицер и барышня) с представителями «черни» (приказчик и чиновник), которым до сих пор вход в литературу, особенно в качестве повествователей, был воспрещен. Важно отметить, что все участники беседы — «просто читатели» — и строят свои повествования в соответствии с индивидуальным и читательскими пристрастиями: подполковник И. Л. П. опирается на Баратынского и Александра Бестужева (авторы эпиграфов к «Выстрелу»), девица К. И. Т. — на Жуковского и Карамзина, приказчик Б. В. — в основном на Гофмана (попутно отказавшись — «из уважения к истине» — следовать примеру Шекспира и Вальтера Скотта и оговорив некоторые приемы «нынешних романистов», которые он считает возможным использовать), титулярный советник А. Г. Н. — на традицию французской

мелодрамы. В этой атмосфере финальное совместное творение водевиля (который, кстати сказать, начинается с вежливого повторения имени хозяина: в первых же строках «Барышни-крестьянки» появляется Иван Петрович Берестов — звуковая и смысловая переключка с «Иваном Петровичем Белкиным» вряд ли случайна) становится оптимистическим итогом развития беседы, утверждением принципиального равенства ее участников, независимо от их сословной принадлежности.

В контексте современной Пушкину эпохи модель общения, представленная в «Повестях Белкина», являлась конструкцией идеальной — в действительности до такого взаимного уважения было «как до звезды небесной далеко». И тем не менее принцип дружелюбного и коллегиального восприятия, осмысления и обсуждения мира был заявлен сначала Пушкиным, вслед за ним — Гоголем, а вскоре — всеми новеллистами 30-х годов. Так были декларированы творческие возможности «среднего человека», так началось решение одной из важнейших задач реалистической литературы — задачи формирования нового, массового читателя (в отличие от кружкового «дружества поэтов», характерного для предыдущего десятилетия). «Массовость становилась законом бытия культуры, массовость еще урезанная, неполная, но принципиальная», — определял эпоху 30-х годов XIX в. Г. А. Гуковский¹⁰.

Через 50 лет, во времена Чехова, ситуация несколько изменилась. «Средний» человек как основной предмет изображения уже не был новостью; более того, относительно стабилизированное среднебуржуазное общество настойчиво предъявляло свои требования к искусству. Насущной проблемой стало выявление идеологического потенциала массовой личности, определение ее (личности) этико-эстетических возможностей. Эту задачу пытались разрешить все крупные писатели 80—90-х годов: Короленко стремился определить «значение героя на почве значения массы»; Гаршин настойчиво приводил своих обыкновенных, но мыслящих героев к прозрению; Чехов внимательно вглядывался в «толпу».

«Маленькая трилогия» — единственный у Чехова авторизованный цикл — написана в 1898 г., в канун 100-летия со дня рождения Пушкина, и построена строго по жанровому канону. Беседа повествователей — учителя, ветеринара, помещика — является здесь таким же предметом изображения,

как и сюжетно оформленные истории Беликова, Чимши-Гималайского, Алехина. Трехступенчатая структура авторства заявлена резче, чем в «Повестях Белкина»: рассказчики распоряжаются житейскими историями; слушатели обсуждают предложенный материал, в результате чего рождается слушающее повествование; «автор» изображает самое беседу время от времени расставляя дополнительные ориентиры для реальной аудитории — этими вехами возможного осмысления чаще всего служат описания интерьера и пейзажа. Таким образом, «случаи из жизни» последовательно введены в глубокую перспективу их осмысления, в систему неперменного обсуждения проблем, возникших по ходу конкретного повествования. Сама конструкция цикла «разрешает» разное восприятие: можно сосредоточиться на героях (что преимущественно и делали критики), можно поспорить с рассказчиком, можно, наконец, обратить внимание на тихое вмешательство автора.

Цикл начинается ситуацией минимально регламентированного общения — болтовней охотников на привале: Буркин и Иван Иванович Чимша-Гималайский «рассказывали всякие истории»¹¹. Заходит речь об ограниченности — пока «пространственной»: жена старосты никогда не была вне села, бродит только по ночам. В речи Буркина намечаются варианты рассмотрения этого явления: характерологическое («люди, которые, как рак-отшельник или улитка, стараются уйти в свою скорлупу» — 10, 42) и «естественнонаучное» («Быть может, тут явление атавизма, возвращение к тому времени, когда предок человека не был еще общественным животным и жил одиноко в своей берлоге») — и выбирается первый вариант, более «живой». Отметим, что герой «Человека в футляре» известен собеседнику рассказчика по слухам: «Вы о нем слышали, конечно», — роняет Буркин (10, 43).

Материал повествования учителя может быть воспринят трагедийно, но по форме рассказ в достаточной мере анекдотичен, чему немало способствует абсолютная завершенность, «готовность» (М. М. Бахтин) Беликова; невероятная история, чуть было не происшедшая с ним, лишь подтверждает заданную неизменяемость героя. Но на уровне беседы «футлярность» ставится под вопрос, обретает характер проблемы — Иван Иванович внимательно следит за мельчайшими проявлениями человеческих черт в «идоле» («Шутите!» — восклицает он в ответ на сообщение о едва не состоявшейся женитьбе Беликова; «Вот тут бы и отобрать у него кало-

ши и зонтик» — реакция на ухаживание героя за Варенькой). Более того, реципиент обращает внимание на всеобщность «беликовщины», т. е. трусость и равнодушие.

«Под влиянием таких людей, как Беликов, — говорит Буркин, — в нашем городе стали бояться всего». «Да, — откликается Иван Иванович. — Мыслящие, порядочные, читают и Щедрина, и Тургенева, разных там Боклей и прочее, а вот подчинились же, терпели... То-то вот оно и есть». Так к терпеливым обывателям оказывается отнесенным и Буркин, но он будто не слышал реплики и продолжает: «Беликов жил в том же доме, что и я» (10, 44—45). Это почти незаметное несовпадение этических позиций отзовется в финале новеллы, когда Иван Иванович начнет философствовать, а Буркин лениво ответить «Ну, это вы из другой оперы», хотя повествуя о человеке в футляре, сам то и дело обобщал рассказываемую историю («Боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...» — 10, 44).

В финале «Человека в футляре» беседа едва не затухает — Иван Иванович предлагает рассказать «поучительную историю», но Буркин отказывается («пора спать»). И здесь вмешивается «автор»: появляется пейзаж, при виде которого «на душе становится тихо», а в самый момент умолкания беседы слышатся шаги Мавры — напоминание о неисчерпанности затронутого круга проблем. Именно на этом «постороннем» фоне вспыхивает повышено-эмоциональный монолог Ивана Ивановича и звучит реплика-вывод: «нет, больше так жить невозможно».

«Постороннее» повествование Буркина напомнило слушателю историю, где «футляр» выбран героем по собственной воле. По сравнению с «Человеком в футляре» повествовательное пространство «Крыжовника» заметно сужено: речь идет об одном человеке, об одной судьбе, безотносительно к судьбам окружающих. Но одновременно значительно расширяется «беседа»: к Буркину и Ивану Ивановичу присоединяется Алехин; центральному рассказу предшествует длительная история ее подготовки, погружающая рассказчиков в «просто жизнь» со всем многообразием ее забот, от гигиены и быта до эстетических впечатлений. Плотное обрамление истории Николая Ивановича Чимши-Гималайского «просто жизнью» во многом определяет и реакцию собеседников на рассказ Ивана Ивановича.

Как в «день первый» слушателю оказалось недостаточно

повествования Буркина, так и в «Крыжовнике» Буркина и Алехина «не удовлетворил» проповеднический монолог Ивана Иваныча: «Когда из золотых рам смотрели генералы и дамы, которые в сумерках казались живыми, слушать рассказ про беднягу-чиновника, который ел крыжовник, было скучно» (10, 64—65). Крайне существенно, что история обесчеловечивания героя не принята аудиторией на фоне «бывшей» культуры, на фоне дворянского гнезда, когда «хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин». Это общее желание воплотит Алехин в своем рассказе в «день третий» — пока же будущий повествователь реагирует не столько на сам рассказ Ивана Иваныча, сколько на общие возможности беседы: «он боялся, как бы гости не стали без него рассказывать что-нибудь интересное... Умно ли, справедливо ли было то, что только что говорил Иван Иваныч, он не вникал: гости говорили не о крупе, не о сене, не о дегте, а о чем-то, что не имело прямого отношения к его жизни, и он был рад...» (10, 65).

Едва намеченное «косвенное» отношение Алехина к содержанию жизни явится структурообразующим элементом новеллы «О любви» и во многом определит неудачно сложившиеся отношения Алехина и Анны Алексеевны. В «день третий» выяснится, что «футлярность» глубоко укоренилась в людских душах, что труженик Алехин, вертясь «как белка в колесе», успевает и рассуждать («Куда бы я мог увести ее?»), и трусить, и подчиняться «обстоятельствам». В отличие от Беликова и Чимши-Гималайского герой сохраняет «душу живую», но большое чувство действительно «не имеет прямого отношения к его жизни», ибо он сам довольствуется положением, когда любовь всего лишь скрашивает редкие минуты отдыха. Неспособность к решительному действию, самоутешающая рефлексия роднят Алехина с «лишними людьми» — и приходится отметить, что рассказчик оформляет свою исповедь как вариации на темы «Евгения Онегина» в общепринятом представлении о пушкинском романе: «героиня» Татьяна и недостойный ее «лишний человек». Эта модель восприятия пушкинского романа закреплена в сознании читателей не только многочисленными «русскими людьми на rendez—vous», но и оперной трансформацией романа в стихах (напомним, что комплекс «литература+музыка» постоянен в новеллистике Чехова именно как импульс к действию: «Ночь» Пушкина и Рубинштейна в повестях «Три года» и «Ионыч», «Валахская легенда» в «Черном монахе» и др.).

Не исключено, что именно общепринятость культурной ориентации повествования Алехина вызывает — впервые в цикле — согласную реакцию слушателей: Буркин и Иван Иванович в унисон жалеют героя и грустно восхищаются героиней.

Финальная согласованность позиций недавних оппонентов заставляет обратиться к логике развития беседы рассказчиков в «маленькой трилогии», проследить смену «жанровой» (в бытовом смысле) принадлежности повествований.

«Человек в футляре» — рассказ о сослуживце, где подробно изображены толки о герое, его отношения с окружающими, вмешательство посторонних в его жизнь, спровоцированное беликовским вмешательством в жизнь других, — изображена активная «людская молва». Грубо говоря, Буркин **сплетничает**, хотя и неопасно, рассказывает подробности жизни человека, так или иначе знакомого собеседнику. Слушатель увидел в трагикомедии серьезную проблему, укрупнил ее — и рассказал **историю брата**, раскрыл семейную тайну. Алехин, «не вникая» в сам рассказ, все же услышал и поддержал доверительную нотку, прозвучавшую в проповедническом «Крыжовнике», и **исповедался** перед гостями, не заметив, что сообщает подробности интимной жизни женщины, известной, как и ее муж, Буркину и Ивану Ивановичу: «Его вы знаете оба: милейшая личность» (10, 68); «Оба они встречали ее в городе, а Буркин был даже знаком и находил ее красивой» (10, 74). Так в последней новелле цикла отозвалось напоминание о сплетне — но не случайно ни собеседники Алехина, ни читатели Чехова этого не заметили: доверительное дружелюбие беседы исключило самое возможность бульварного восприятия.

Таким образом, беседа чеховских рассказчиков развивается от болтовни к проповеди, от проповеди к исповеди, которая, напоминая об опасности «людской молвы», эту опасность ликвидирует — прежде всего за счет выявления и утверждения принципов культурного восприятия и культурного же общения. При этом, как и в «Повестях Белкина», к созданию культуры оказываются способными «просто люди», люди «как все».

Необходимо отметить, что повествователи в «Повестях Белкина» и «маленькой трилогии» продолжают или опровергают не столько сам «случай из жизни», сколько способ его подачи, тип повествования. А тип повествования — это сам рассказчик, это определенная манера мышления, это мо-

дель существования человека на том или ином этапе развития национальной культуры. «Идеальная» функция «беседы равных» сохраняется у Чехова в неприкосновенности, утверждая принципиальную возможность единения разных людей, коллегиального обсуждения острых проблем современности при обязательном условии достаточно высокого уровня культуры собеседников, независимо от их образовательного ценза. С некоторой долей приблизительности можно, очевидно, утверждать, что новеллистическая беседа есть **идеальная модель коллективного сотворения культуры**.

Представляется показательным, что единственный у Чехова авторизованный цикл новелл появился именно в канун пушкинского юбилея. Принципиально незавершенная, разомнутая конструкция «беседы равных» в «маленькой трилогии» была ориентирована не только непосредственно на современность, но и вводила в систему обсуждения актуальных вопросов память о гармонизирующем феномене национальной культуры, о Пушкине. Рассказчики чеховских новелл лишь упомянули его (например, Иван Иванович в «Крыжовнике» цитирует: «тьмы жалких истин нам дороже нас возвышающий обман») или использовали традиционные формы восприятия его творчества («Евгений Онегин» как ориентир повествования Алехина); эти ссылки, как и другие литературные реминисценции (Щедрин, Тургенев, «разные там Бокли» в «Человеке в футляре», полемика с Толстым в «Крыжовнике» и др.), преимущественно устанавливают возможности взаимопонимания собеседников. «Автор» же возродил каноническую конструкцию «книги новелл», как почти 70 лет назад Пушкин ввел в русскую литературу «дух шутилой повести Боккаччо».

Нельзя сказать, что современники не заметили диалогического заряда повествований «маленькой трилогии», — они вступили в предложенный спор, но, в отличие от участников «беседы», обратились в основном к материалу повествований, к изображенному. Так, А. М. Скабичевский счел связь между чеховскими новеллами «внешней», обусловленной «меланхолическим настроением автора»¹². А. И. Богданович утверждал, что Чехов «не дает ни малейшего утешения, не открывает ни щелочки просвета в этом футляре, который покрывает нашу жизнь»¹³. А. Измайлов писал примерно то же самое: «Всюду за фигурой рассказчика виден субъективист автор, болезненно тонко чувствующий жизненную нескладницу и не имеющий силы не высказаться»¹⁴. Наиболее

напористо выступил Е. А. Ляцкий: «Нет, больше так жить невозможно! — таков рецепт г. Чехова современному читателю. Это он, современный читатель, насмотревшись разных несчастных случаев... и наслушавшись рассказов о душевных и нервных болезнях, поражающих человечество, должен вдруг остановиться и сказать: нет, больше так жить невозможно. И сказав, — или повеситься на первом попавшемся крюке, или обратиться к г. Чехову и спросить: а как жить, уважаемый маэстро? Неизвестно, как бы ответил этому читателю г. Чехов, если бы тот на деле обратился к нему с таким вопросом, но в сочинениях своих он этого ответа не дает...»¹⁵.

Изображенный критиком «современный читатель», которому грозит самоубийство, есть не кто иной, как чеховский же персонаж — Иван Иванович, которому, кстати сказать, и принадлежит фраза, воспринятая критиком как «рецепт». Читатели (слушатели), введенные в новеллистическую структуру «маленькой трилогии», как мы видели, задумываясь над вопросом «как жить?», не ждут ответа и получают его — в виде чужих историй, активизирующих их собственные размышления и помогающих совместно разобраться в «путанице мелочей». По Чехову, подобное недеklarативное утверждение является эффективным средством воздействия на аудиторию.

«За новыми формами в литературе всегда следуют новые формы жизни (предвозвестники), и потому они бывают так противны консервативному человеческому духу», — читаем в записной книжке Чехова (17, 48). Одним из таких «предвозвестников» и явилась завещанная Пушкиным конструкция цикла новелл, выступившая у Чехова как эффективный метод разрушения «консерватизма духа», как форма создания и утверждения принципов культуры — «абсолютнейшей свободы от силы и лжи» — во всех сферах человеческого существования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. Юбилейное изд. М., 1953, т. 54, с. 191.

² Семанова М. Л. Чехов о Пушкине. — В кн.: Проблемы реализма русской литературы XIX века. М.; Л., 1961.

³ Паперный Э. С. «Леший» и «Русалка». — В кн.: Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М., 1978.

⁴ Шубин Э. А. Жанр рассказа в литературном процессе. — Русская литература, 1965, № 3.

⁵ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 131.

⁶ Подробнее см.: Овчарова П. И. «Повести Белкина» Пушкина как книга новелл. — В кн.: Вопросы биографии и творчества А. С. Пушкина. Калинин, 1979.

⁷ См.: Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973, с. 221.

⁸ Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. М., 1973, т. 2, с. 206—212; Боцаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель»). — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М., 1975, т. 6, с. 148.

¹⁰ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959, с. 10.

¹¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и пис.: В 30-ти т. Соч. М., 1974—1983, т. 10, с. 42 (далее ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы).

¹² Сын отечества, 1898, № 238, 4 сентября.

¹³ Мир божий, 1898, № 10, отд. П.

¹⁴ Биржевые ведомости, 1898, № 234, 28 августа.

¹⁵ Вестник Европы, 1904, № 1, с. 147—148.

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

М. В. СТРОГАНОВ

(Калининский госуниверситет)

ИЗ КОММЕНТАРИЕВ К «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ» И «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ»

Сочинения Пушкина в основном хорошо прокомментированы, особенно те, которые изучаются в школе: «Капитанская дочка»¹ и «Евгений Онегин»². Это не значит, впрочем, что работу над комментарием к тексту этих произведений можно считать завершенной. Несмотря на обстоятельность и полноту комментариев, каждый внимательный читатель непременно откроет и свое, еще не отмеченное.

Изучение текста как такового и подробнейшее комментирование его обеспечивают науке такое толкование произведения, которое в наибольшей степени отвечает ему самому, его собственным задачам и средствам. Приведу один пример. В комментариях к «Евгению Онегину» Ю. М. Лотман отмечает, например, четыре возможных источника элегии Ленского³. Между тем это число можно умножить, так как было шесть переводов (не считая подражаний) элегии Мильвуа «Падение листьев», от которой отталкивался, видимо, и сам Пушкин⁴. Следует учесть и назвать их все, потому что это меняет трактовку элегии Ленского: создавая это «стихотворение», Пушкин рассчитывал, что хотя бы один из переводов или подражаний Мильвуа читатель знает. Поэтому элегия не только могла быть воспринята как эпигонская, подражательная, вторичная, но и должна была восприниматься таковою.

Вот почему учет всего накопленного материала столь необходим в комментаторской работе. Следует поэтому напомнить и некоторые забытые находки. Таковы, например, неопубликованные материалы, собранные А. Л. Слонимским, которые показывают становление того или иного образа, типа в пушкинской литературе. Напомню их:

гл. 1, строфа XXI, ст. 9—11:

.. на сцену

В большом рассеянье взглянул,

Отворотился и зевнул ..

Ср.: «Везде являйся, но на минуту. Во все собрания вози с собою рассеяние, скуку; в театре зевай, не слушай ничего...»

(N.N. Наставление сыну, вступающему в свет. — Сын отечества, 1817, ч. 37, № XX, с. 18)⁵;

гл. 4, строфа XIII:

Когда бы жизнь домашним кругом... и проч.

Ср.: «Вообще страшись привязанности: она может тебя завлечь соединить судьбу твою с творением, с которым все делить должно будет: и радости, и горе. — Это вовлечет в обязанности, в должности, в хлопоты, а ты рожден для наслаждения и должен быть волен как воздух. — Обязанности для простых умов; — ты стремись к высшим подвигам» (N. N. Наставление сыну, вступающему в свет, с. 23)⁶.

Эти материалы показывают тот исторический фон, на котором и должен восприниматься образ Онегина.

Цель настоящих заметок заключена в том, чтобы обратить внимание на еще не отмеченные моменты текста.

Евгений Онегин

(I) гл. 1, строфа XXIII, ст. 5—10:

Все, чем для прихоти обильной
Торгует Лондон щепетильный
И по Балтическим волнам
За лес и сало возит нам,
Все, что в Париже вкус голодный,
Полезный промысел избрав,
Изобретает для забав,
Для роскоши, для неги модной...

Ср.: «Из Кронштата. На сих днях прибыли в здешний порт корабли: 1. Тромпрег (фр.: Обманщик) из Руана в 18 дней: 2. Vettiles (фр.: Безделушки) из Марсельи в 23 дни. На них следующие нужные нам привезены товары: шпаги французские разных сортов, табакерки черепаховые, бумажные, сургучные, кружевы, блонды, бахромки, манжеты, ленты, чулки, пряжки, шляпы, запонки и всякие, так называемые галантерейные вещи: перья голландские в пучках чиненые и нечиненые, булавки разных сортов и прочие модные мелочные товары, а из петербургского порта на те корабли грузить будут разные домашние наши безделицы, как то: пеньку, железо, юфть, сало, свечи, полотна и проч. Многие наши молодые дворяне смеются глупости господ французов, что они ездят так далеко и меняют модные свои товары на наши

безделицы» (Сатирические журналы Н. И. Новикова. М.; Л., 1951, с. 63. — Трутень. СПб., 1769, лист VI).

(2) гл. 1, строфа XXIV, ст. 4:

Духи в граненом хрустале...

К комментарию Ю. М. Лотмана «духи в начале XIX в. были модной новинкой» и к приводимым им воспоминаниям М. И. Пыляева, что «духи вошли в употребление у нас только в конце прошедшего (имеется в виду XVIII. — М. С.) столетия»⁷, — добавим свидетельство Н. И. Новикова: «Нарцисс для умножения своих прелестей не щадит ни притираньев, ни душистых вод» (Сатирические журналы Н. И. Новикова, с. 166. — Трутень, 1769, лист. XXXIII). Здесь, как видим, еще нет даже специального слова для обозначения жидких духов.

(3) гл. 1, строфа XLV, ст. 8:

Я был озлоблен, он угрюм...

Ср.: «современный человек Изображен довольно верно... С его озлобленным умом...» (гл. 7, строфа XXII, ст. 8-9, 13); «озлобленный ум» — о Грибоедове в «Путешествии в Арзрум»⁸.

(4) гл. 1, строфа XLVIII, ст. 8:

С Мильонной раздавался вдруг...

Это, скорее, указание не на место проживания П. А. Катенина⁹, а на место жительства княгини Е. И. Голицыной: «Дом ее, на Большой Миллионной, был артистически украшен кистью и резцом лучших из современных русских художников» (*Вяземский П. А.* Из старой записной книжки, начатой в 1813 году. — Русский архив, 1875, кн. 2, с. 175). Поскольку ночные приемы в салоне Голицыной были хорошо известны (не даром ее прозвали *La Princesse Nocturne* — Ночная Княгиня), это и вошло в роман как характерная черта эпохи, тем более, что дом ее на Большой Миллионной находился как раз вблизи того места, где Онегин с автором могли расположиться напротив Петропавловской крепости. (5) гл. 1, строфа LIV, ст. 1-9:

Два дня ему казались новы
Уединенные поля,
Прохлада сумрачной дубровы,
Журчанье тихого ручья;

На третий роща, холм и поле
Его не занимали боле;
Потом уж наводили сон;
Потом увидел ясно он,
Что и у деревне скука та же...

Ср.: «Вышед из Лицея, я почти тотчас уехал в Псковскую деревню моей матери. Помню, как обрадовался сельской жизни, русской бане, клубнике и проч., но все это нравилось мне недолго» (мемуарная запись, 19 ноября 1824 года. — т. 7, с. 238).

(6) гл. 2, строфа VI, ст. 14:

...И кудри черные до плеч.

Ср.: «Все пленяет нас в Эсфири: Упоительная речь, Поступь плавная в порфире, Кудри черные до плеч...» («На Колосову», 1819. — т. 1, с. 106).

(7) гл. 2, строфа X, ст. 1:

Он пел любовь, любви послушный...

Ср.: «Он пел любовь, — но был печален глас; Увы! он знал любви одну лишь муку...» (*Жуковский В. А. Певец*. — Полн. собр. соч.: В 12-ти т. СПб., 1902, т. 1, с. 93). Строки эти применительно к самому себе Пушкин цитирует уже в лицейском дневнике от 29 ноября 1815 г. (т. 8, с. 256). Ср. также у самого Пушкина в стихотворении 1815 г.: «Слыхали ль вы за рощей в час ночной Певца любви, певца своей печали?» (т. 1, с. 22).

(8) гл. 2, строфа XVI, ст. 4:

Плоды наук, добро и зло...

Помимо указания на Руссо, здесь, видимо, есть ссылка и на русскую традицию — у М. М. Хераскова есть поэма «Плоды наук» (М., 1761), дающая самый этот термин.

(9) гл. 3, строфа V, ст. 8-9:

В чертах у Ольги жизни нет.

Гочь-в-точь в Вандиковой Мадоне...

В белой рукописи было «Как в Рафаелевой Мадоне». Ю. М. Лотман полагает, что «П(ушкин) не имел в виду никакой конкретной картины Ван-Дейка... Вероятнее всего, П(ушкин) назвал Ван-Дейка как представителя фламандской школы, ассоциировавшегося в его сознании с опреде-

ленным типом живописи»¹⁰. Это верно, хотя, учитывая тот ряд стихотворений, в которых впоследствии появится образ «Рафаэлевой Мадоны» («Я помню чудное мгновенье...», «К***» («Ты богоматерь, нет сомненья...»), «Кто знает край, где небо блещет...», «Ее глаза», «Жил на свете рыцарь бедный...», «Мадона»), можно уточнить, что противопоставление «Рафаэлевой Мадоны» — «Вандиковой Мадоне» приобретает характер «высокое-низкое». Поскольку изменение сделано в паборном варианте текста главы, оно принадлежит, очевидно, к 1827 г. и произведено с учетом некоторых этих стихотворений.

В слове «Мадона» в первопечатном тексте было следующее окончание: «Как у Вандиковой МадонЕ», что было отмечено в рецензиях «Северной пчелы» и «Дамского журнала» (см.: Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина / Собрал В. Зелинский. М., 1904, ч. 2, с. 55, 64) как грамматическая ошибка. Исправление сделано Пушкиным, вероятно, в ответ на эти замечания. Тем более интересно, что аналогичный случай, указанный тем же князем П. И. Шаликовым в «Дамском журнале» как ошибка того же рода, — «С семинаристом в желтой шалЕ» (гл. 3, строфа XXVIII, ст. 3) не был исправлен Пушкиным.

(10) гл. 3, строфа XXVII, ст. 3-4:

Могу ли их (дам. — М. С.) себе представить
С «Благонамеренным» в руках!

Примечание самого поэта: «Журнал, некогда издаваемый покойным А. Измайловым довольно неисправно. Издатель однажды печатно извинялся перед публикою тем, что он на праздниках гулял» (т. 4, с. 164) — скрывает истинную причину упоминания «Благонамеренного», хорошо известную современникам. В сатире А. В. Воейкова «Дом сумасшедших» Измайлову посвящена следующая строфа:

Вот Измайлов, автор басен,
Рассуждений, эпиграмм.
Он пищит мне: «Я согласен,
Я писатель не для дам.
Мой предмет — носы с прыщами,
Ходим с музою в трактир
Водку пить, есть лук с сельдями,
Мир квартальных есть мой мир».

(Лотман Ю. М. Сатира Воейкова «Дом сумасшедших». — Уч. зап./Тартуск. гос. ун-т, 1973, вып. 306, с. 20). Здесь дана как полная характеристика всего журнала, так и причина того, почему Пушкин считает его журналом «не для дам».

(11) гл. 4, строфа XLII, ст. 9-12:

На красных лапках гусь тяжелый,
Задумав плыть по лону вод,
Ступает бережно на лед,
Скользят и падает...

Ср. в очерке Ю. Сомова «Французские чудаки» описание Парижа «в январе: 1820 года, когда морозы простирались до 13 градусов и река Сена стала на несколько дней»: «Мне смешно было видеть целые толпы народа, собравшиеся около прудов Тюльерийского сада после первого мороза и нетерпеливо ожидающие, когда лебеди пойдут по молодому льду, чтобы позабавиться, как они будут скользить и падать» (Полярная звезда на 1823 год. — В кн.: Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. М.; Л., 1960, с. 174).

(12) гл. 7, строфа XLV, ст. 11:

И тот же шпиц, и тот же муж...

Здесь — контаминация двух реплик из «Горя от ума», которые, кстати говоря, хотя и должны были ассоциироваться между собой, не у каждого читателя связывались в единое целое: «муж-собачка». Молчалин говорит Хлестовой: «Ваш шпиц, прелестный шпиц...». А Наталия Дмитриевна объявляет Чацкому: «Мой муж — прелестный муж...».

Реминисценцией из Грибоедова следует полагать также и предшествующие строки:

У Пелагеи Николавны
Все тот же друг мосье Финмуш...

Это реализация предположения Чацкого о Гильоме, «французе, подбитом ветерком», — о том, что он может жениться на любой московской барыне.

Наконец и последующая строка «А он, все клуба член исправный» — реминисцирует реплику Чацкого: «Ну что ваш батюшка? все Английского клуба Старинный, верный член до гроба?» (Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3-х т.

СПб., 1913, т. II, с. 67, 57, 19-20, 18). Вместе с другими отсылками эти реминисценции создают в VII главе плотный фон «грибоедовской Москвы».

(13) гл. 8, строфа XIII, ст. 2-4:

Охота к перемене мест
(Весьма мучительное свойство,
Немногих добровольных крест).

Вторичность этого суждения у Пушкина должна была осознаваться современниками. Во всяком случае П. А. Плетнев, которому и был посвящен весь роман и который, естественно, хорошо знал его, в своих воспоминаниях об И. А. Крылове писал: «добровольный крест, так назвал В. Г. Тепляков страсть к путешествиям» (И. А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982, с. 204).

(14) гл. 8, строфа XLIV, ст. 10-14:

Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную честь?

Ходячие представления о том, что «ничто так не формирует молодого человека, как связь с порядочной женщиной» (черновая редакция «Войны и мира». — Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. М., 1949, т. 13, с. 577), что «ничто ...не давало последней отделки молодому человеку, как связь в высшем свете» (Анна Каренина. — Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22-х т. М., 1981, т. VIII, с. 193), очень четко сформулированы в любимом Пушкиным романе Э. Бульвер-Литтона «Пелам»: «Ничто, мой дорогой сын, не может быть лучше связи (разумеется, вполне невинной) с женщиной, пользующейся значением в свете».

(15) гл. VIII, строфа XLVII, ст. 13—14:

Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.

Ср.: «Я достануся иному, друг, И верна буду по смерть мою» (Чулков М. Д. Собр. разных песен: В 4-х ч. СПб., 1913, ч. 3, № 66).

Капитанская дочка

(1) В самом названии произведения отражен пушкинский взгляд на предмет изображения. Название принадлежит

«издателю», герои же не говорят самого слова «дочка». Гринев говорит: «Маша, капитанская дочь...»; Швабрин же напевает песню: «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь...». «Дочка» — это слово дает народный ключ к прочтению произведения и к пониманию образа главной героини. Оппозиция официального, государственного «дочь» и неофициального, домашнего «дочка» укладывается в общую оппозицию официального «суда» и личного «милосердия», организующую идейную структуру «Капитанской дочки» (см.: *Лотман Ю.* Идейная структура «Капитанской дочки». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, с. 3-20), но вместе с тем и обогащает эту оппозицию.

(2) **Однажды осенью матушка варила в гостини медовое варенье...** Здесь замечена весьма характерная смена эпох в жизни русского дворянства на рубеже XVIII—XIX вв. Мед еще в XVIII в. был основным продуктом для выработки сладостей, в том числе и варенья готовились на меду. Но с разложением натурального хозяйства дорогостоящий мед был вытеснен сахаром. Вот почему престарелый Петр Гринев, вспоминая дни своей молодости, говорит и о медовом варенье.

(3) **Я увидел в самом деле на краю неба белое облачко, которое принял было сперва за отдаленный холмик.** Описание бурана восходит, помимо собственных впечатлений Пушкина от Оренбургского края, к очерку А. О. Корниловича «За богом молитва, а за царем служба не пропадет», с которым Пушкин познакомился по «Полярной звезде» на 1825 год: «Кто был зимою или в начале весны в южной России, тот имеет понятие о вьюгах, свирепствующих иногда в обширных тамошних степях. Небольшое белое облако, появляющееся среди ясного дня на синем небе, возвещает жителям о предстоящей грозе... В одно мгновение облако распространяется по всему небу. Сильный ветер начинает мести землю, унося с собою все, что ни встречает на пути. При дневном свете не видишь дня. Снежные равнины представляют вид волнующегося моря: в одном месте видите высокие сугробы снега; в другом — голую землю» (Полярная звезда., с. 582).

М. И. Гиллельсон и И. Б. Мушина считают, что пушкинское описание бурана восходит к очерку С. Т. Аксакова «Буран» (1834)¹¹. Между тем к сочинениям А. О. Корниловича Пушкин обращался и прежде — при работе над «Арапом Петра Великого», а в описании бурана у Аксакова есть

явные заимствования из самого Пушкина. В словах «уже в обыкновенном шуме ветра слышался иногда как будто отдаленный плач младенца, а иногда вой голодного волка» (Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1955, т. 2, с. 409) заметны отголоски «Зимнего вечера»: «То, как зверь, она завоет, То заплачет, как дитя». Поэтому предполагать вторичную реминисценцию — Пушкин-Аксаков-Пушкин — неосновательно.

(4) **Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!** В настоящее время считают, что эти слова принадлежат не только автору — Пушкину, не только герою — Петру Гриневу, но сразу обоим¹². В оценке «русского бунта» как «беспощадного» точки зрения автора и героя совпадают (ср., например, пушкинскую оценку «ужасов» восстания в новгородских поселениях, лежащую в русле обычных дворянских оценок событий 1831 г.). Оценка же «бессмысленный» принадлежит тоже Пушкину и Гриневу одновременно, но характеризует их различно. Для Гринева бессмысленность «русского бунта» в его неподготовленности, необъяснимости, странности. Гринева не видит и не понимает истинных причин народного выступления. Для самого Пушкина бессмысленность бунта заключена в его бесперспективности. Пушкин справедливо не видит никаких возможных результатов восстания, но историческая закономерность его очевидна. Гринева говорит о причинах восстания, Пушкин же — о его целях. В этом и сказывается перерастание Пушкиным узкоклассовой точки зрения на восстание.

(5) **И Мария Ивановна увидела даму, сидевшую на скамейке противу памятника.** Вслед за Н. В. Яковлевым М. И. Гиллельсон и И. Б. Мушина возводят этот эпизод первоначального знакомства Маши Мироновой с Екатериной II к «Анекдоту», где вместо русского монарха фигурирует в аналогичной ситуации римский император Иосиф II (Детское чтение для сердца и разума. М., 1786, ч. VII, с. 110-111)¹³. Однако известен и русский вариант анекдота, исключительно популярный и, очевидно, имевший реальное основание, — о Прасковье Лупаловой, вымолившей прощение своему отцу у государя (многочисленные варианты анекдота приводятся в ст.: *Ивашина Е. С.* Путешествие как жанр русской литературы конца XVIII — первой трети XIX века: К специфике изучения. — В кн.: Культурологические аспекты теории и истории русской литературы. М., 1978, с. 53-54, 55). К материалам, приведенным Е. С. Ивашиной, добавим

еще один, несомненно известный Пушкину. Ф. Н. Глинка в книге «Письма к другу...» (СПб., 1816, ч. 1, с. 111-112) пишет про крестьянина, который «слишком за две тысячи верст пришел сюда, чтобы подать прошение императрице. И просьба его принята, и он остался совершенно утешенным». К этому месту Глинка делает примечание: «Известная добродетельная девица Лупалова, пришедшая за 6000 верст из Сибири просить за отца, была также принята, выслушана, обласкана, и осчастливлена императрицею». Учитывая роль Ф. Н. Глинки в создании стихотворения «К Н. Я. Плюсковой», естественно предполагать, что Пушкину история девицы Лупаловой была известна от самого автора «Писем к другу». Это и делает более вероятным использование Пушкиным именно глинковского варианта анекдота.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гиллельсон М. И., Мушина И. Б. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Комментарий. Л., 1977.

² Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980.

³ Там же, с. 297.

⁴ История русской литературы: В 4-х т. Л., 1981, т. 2, с. 28 (раздел написан Е. Н. Купреяновой).

⁵ Слонимский А. «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов. — В кн.: А. С. Грибоедов. 1795—1829. Сборник статей. М., 1946, с. 59.

⁶ Там же, с. 60.

⁷ Лотман Ю. М. Указ. соч., с. 153.

⁸ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1975, т. 5, с. 368 (далее ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы).

⁹ Лотман Ю. М. Указ. соч., с. 171.

¹⁰ Там же, с. 210.

¹¹ Гиллельсон М. И., Мушина И. Б. Указ. соч., с. 82—85.

¹² Там же, с. 155—157.

¹³ Там же, с. 163—164.

А. М. ГОРШМАН, Н. А. МАРЧЕНКО
(Государственный Литературный музей, Москва)

ОБ АТРИБУЦИИ ПОРТРЕТА МОЛОДОГО ЧААДАЕВА

Имя замечательного мыслителя, автора «Философических писем» Петра Яковлевича Чаадаева широко известно. О нем вспоминает Герцен, его дружбу ценил Пушкин, его личность во многом определяла идейную жизнь России 1830-х годов.



Нет практически ни одной книги о литературе первой половины XIX в., где не присутствовали бы портреты П. Я. Чаадаева. И среди них часто воспроизводится портрет молодого офицера в долмане коричневого цвета с золотистыми шнурами на золотых пуговицах и высоким желтым воротником — молодой Чаадаев. Нам представляется, что таким он был, когда юноша-Пушкин убегал из лицея, чтобы провести с ним вечер; таким он был в 1818—1820 гг., когда Пушкин адресовал ему свое знаменитое послание «Любви, надежды, тихой славы...».

Впервые этот портрет экспонировался на юбилейной Пушкинской выставке 1899 г. В 1934 г. известный пушкинист Н. О. Лернер передал портрет в недавно образовавшийся Государственный Литературный музей. Портрет не вызывал никаких сомнений. Авторитета Пушкинской выставки Н. О. Лернеру представлялось достаточно для атрибуции. Косвенным подтверждением служила надпись на обороте портрета: П. Чаадаев.

И все-таки сомнения возникли. Сначала почти интуитивно — уж очень этот жизнерадостный, краснощекий молодой человек не подходил для роли мыслителя, не сопоставлялся с известным портретом П. Я. Чаадаева работы Вивьена (1820-е годы). Потом рассмотрели год. В левом нижнем углу, красной краской: 180... Запись сохранилась плохо, последняя цифра читается то ли 8, то ли 9: 1808 или 1809 г. Эту датировку подтверждает и мундир. Молодой человек изображен в мундире офицера (из-под высокого форменного воротника видны белые крахмальные воротнички сорочки, что позволялось только офицерам) Ахтырского гусарского полка¹. Согласно описаниям А. В. Висковатого, очень высокие воротники доломана с раскосами на краях были введены в форму Ахтырского гусарского полка в 1801 г. и существовали до конца 1811 г., а затем воротники стали ниже и без раскосов. Таким образом, датировка портрета 1808—1809 гг. не вызывает возражений. Сложность другая.

Известно, что П. Я. Чаадаев в 1812 г., восемнадцати лет, вступил подпрапорщиком в лейб-гвардии Семеновский полк². Никаких сведений о службе в Ахтырском полку до 1812 г. в печатной литературе нет³. Не опубликованы и подробные послужные списки П. Я. Чаадаева. Чтобы решить вопрос, кто изображен на портрете, пришлось прибегнуть к архивным материалам.

В Центральном военно-историческом архиве удалось отыскать именные и послужные списки офицеров Ахтырского гусарского полка с 1 января 1808 по 1 января 1810 г.⁴ Среди офицеров полка встречается Чаадаев, но не Петр Яковлевич, а Петр Иванович. Вероятно, это сын дяди Петра Яковлевича, Ивана Петровича Чаадаева, известного в 70-х годах XVIII в. масона и переводчика комедий Мольера на русский язык. Петр Иванович Чаадаев родился в 1789 г. (1 января 1808 г. ему было 19 лет), т. е. он на пять лет старше своего кузена П. Я. Чаадаева. В Ахтырский гусарский полк он поступил 2 ноября 1806 г. юнкером, участвовал в русско-прусско-французской кампании 1806—1807 гг., за отличие в сражении у Гутштадта 24 мая 1807 г. произведен в эстандарт-юнкеры. В сражении под Фридландом 2 июня 1807 г. П. И. Чаадаев был ранен в голову осколком французской гранаты, в полк вернулся после лечения 15 сентября 1807 г. и был произведен в корнеты. С 21 мая по 2 декабря 1809 г. П. И. Чаадаев участвовал в походе в Галицию и «находился при занятии Тарнополя», за что был произведен

в поручики. Далее в послужном списке приписано карандашом, что 17 апреля 1810 г. П. И. Чаадаев вышел в отставку по состоянию здоровья с чином штабротмистра и мундиром. Больше в списках полка он не значился.

Но с 1 января 1814 г. в списках Ахтырского полка появляется имя Петра Яковлевича Чаадаева⁵. В его послужном списке указано, что в военную службу П. Я. Чаадаев вступил 12 мая 1812 г. в чине подпрапорщика в лейб-гвардии Семеновский полк, в котором прежде служили его отец и дядя. 20 сентября 1812 г. за отличия в сражении при Бородино и Островно П. Я. Чаадаев был произведен в прапорщики, а за отличие в сражении при Кульме 18 августа 1813 г. — в подпоручики и удостоен Высочайшего благоволения. За храбрость в Лейпцигском сражении 4, 5 и 6 октября П. Я. Чаадаев был награжден орденом св. Анны 3-й степени на саблю, а с 1 января 1814 г. был переведен в Ахтырский гусарский полк поручиком. В это время полком командовал Денис Давыдов. П. Я. Чаадаев участвовал с полком в сражениях при Бриенном и Ла-Ротьером (17 и 21 января), в боях под Суероном, Лафер-сю-Жуаром и Монмирайлем (21, 23 и 24 февраля), в сражениях под Краонном и Лаоном (26 и 28 февраля) и в кавалерийском сражении 13 марта при Фер-Шампенуазе, за что был вторично отмечен и награжден двойным месячным жалованьем. После взятия Парижа 18 марта 1814 г., когда полк особенно отличился, ахтырцы выступили на родину. В России П. Я. Чаадаев взял отпуск с 29 сентября 1814 г., в котором пробыл до конца года, а затем прибыл в полк и участвовал во втором походе во Францию с 28 марта 1815 г. В том же году (31 августа) П. Я. Чаадаев был произведен в штаб-ротмистры, а по прибытии в Россию (5 апреля 1816 г.) переведен в Лейб-гвардии гусарский полк в чине поручика. О дальнейшей службе П. Я. Чаадаева можно узнать из «Истории Лейб-Гвардии Гусарского полка», написанной К. К. Манзеем.

Мы проследили период жизни П. Я. Чаадаева, который скупно освещали его биографы. К сожалению, все данные приводят к выводу, что портрет молодого П. Чаадаева, который широко известен и часто публикуется, является портретом не Петра Яковлевича, а его двоюродного брата, Петра Ивановича Чаадаева. Выполнен он был, скорее всего, в первой половине 1809 г. Чрезвычайная ответственность пере-

атрибуции такого популярного изображения побудила нас привести все данные, подтверждающие сделанный вывод.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Висковатов А. В.* Историческое описание одежды и вооружения Российских войск. СПб., 1900, т. II, с. 10—11.

² Русский биографический словарь. СПб., 1905, т. 22.

³ *Лебедев А. А.* Чаадаев. М., 1965.

⁴ ЦГВИА, ф. 489, оп. 1, ч. 1, дело № 2247.

⁵ ЦГВИА, ф. 489, оп. 1, ч. 1, дело № 2249.

Е. В. МАЛИНОВСКАЯ

(Государственный Литературный музей, Москва)

ЖИВОПИСНЫЕ РАБОТЫ КСАВЬЕ ДЕ МЕСТРА В ФОНДАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО МУЗЕЯ

В фондах Государственного Литературного музея хранятся четыре живописные работы плодовитого, талантливоего, но в то же время малоизвестного художника Ксавье де Местра — старшего современника Пушкина, теснейшим образом связанного с историей и культурой России. Вплоть до последнего времени его имя оставалось в тени, чему немало способствовало внимание пушкинистов к старшему брату художника — Жозефу де Местру, философу-идеалисту, прожившему в России 15 лет в качестве посланника Сардинского Королевства. Крайне монархические взгляды Жозефа де Местра, его лютая ненависть к Великой французской революции, его странный дипломатический статут (посланник короля, лишённого власти) придавали особый блеск его личности и сделали его желанным гостем русской аристократии, вплоть до императора. Жозеф де Местр был, условно говоря, посланцем «бывшей», предреволюционной Франции, он был «из прошлого» и потому оказался несколько чужеродным глубинным процессам развития русской национальной культуры. Младший же брат, Ксавье де Местр, связал свою судьбу с Россией — и ныне является для нас интереснейшим свидетелем «пушкинского» периода ее истории. Не случайно современные исследователи иконографии пушкинских времен систематически обращаются к наследию Ксавье де Местра¹.

Добрую половину своей жизни (а прожил он, ни много ни мало, 90 лет) К. де Местр провел в России. Французский эмигрант, участник Альпийского похода Суворова, участник Отечественной войны 1812 г., воевавший на стороне русских, впоследствии генерал, директор и библиотекарь Музея Адмиралтейства, ученый, поэт, художник — Ксавье де Местр был связан (в разной степени) с семьями Пушкиных-Ганнибалов, Вяземских, Долгоруких, Загряжских, Гончаровых, Ланских, Муравьевых. Его стихи переводил на русский язык В. А. Жуковский, и современники находили даже, что поэтические сочинения дилетанта в некоторой степени повлияли на юного Пушкина².

В 1800—1805 гг. Ксавье де Местр живет в Москве и вхож в дома Вяземских, Одоевских, а также Сергея Львовича Пушкина, где, в частности, преподает рисование. О. С. Павлицева вспоминала: «...в доме родителей собиралось общество образованное, к которому принадлежало и множество французских эмигрантов. Между этими эмигрантами замечательнее (??) был граф Мэстр, занимавшийся тогда портретной живописью... он, бывая почти ежедневно, читывал разные свои стихотворения»³. Именно в это время художник пишет известную миниатюру на кости — портрет хозяйки дома, «прекрасной креолки» Надежды Осиповны Пушкиной (ныне хранится во Всесоюзном музее А. С. Пушкина в Ленинграде).

Окончив Отечественную войну в чине полковника, 50-летний де Местр женится в 1813 г. на Софье Ивановне Загряжской, родной тетке Натальи Николаевны Гончаровой. После свадьбы молодожены несколько лет живут в Петербурге; есть какая-то наивная символика в том, что дом их находится на набережной Мойки, неподалеку от будущего дома Пушкина. В 1824 г. супруги Местр уезжают в Италию и возвращаются в Россию через два года после гибели Пушкина, в 1839 г.

Родственные связи Пушкиных и Местров продолжились и после смерти поэта. Внебрачная дочь К. де Местра, Наталья Ивановна (в ГЛМ имеется ее акварельный портрет работы Умланфа, 1844 г.) — близкая подруга Натальи Николаевны Пушкиной, хорошо знала и любила «Машку, Сашку, Гришку, Наташку» — детей Пушкиных (во Всесоюзном музее Пушкина в Ленинграде хранится альбом Н. Н. Пушкиной с рисунками Натальи Ивановны Фризенгоф, урожденной де Местр, в том числе изображения Н. Н. Пушкиной

и ее детей; до 1937 г. альбом принадлежал ГЛМ). Муж Натальи Ивановны, барон Фризенгоф, вторым браком был женат на Александре Николаевне Гончаровой. В год этой свадьбы, в 1852 г., 90-летний К. де Местр умер в Стрельне под Петербургом, где гостил на даче Натальи Николаевны Ланской — урожденной Гончаровой, в первом браке Пушкиной. Тесные родственные связи Загряжских, Гончаровых и Местров объясняют, почему значительная часть архива К. де Местра сохранилась в Бродянах, в бывшем имении барона Густава Ивановича Фризенгофа⁴.

Свидетельств личного знакомства Пушкина и К. де Местра нет; следует, однако, отметить, что имя «французского гостя» и его многообразная деятельность не могли не быть известны поэту. Не говоря уже о встрече в раннем детстве, когда К. де Местр писал портрет Н. О. Пушкиной, Пушкин, несомненно, знал и «Сибирячку», и «Путешествие вокруг моей комнаты», и переводы Жуковского, «слыхивал», надо думать, и о «полковнике русской службы», участнике Альпийского похода Суворова. И все же на сегодняшний день наиболее интересным представляется изображение Ксавье де Местром пушкинского времени, пушкинских современников, т. е. живописные работы художника.

Сразу возникает вопрос: где эти работы? Где те три портрета, о которых вспоминает в автобиографии Петр Андреевич Вяземский? — «...рано начал я писать стихи... Первоначальные стихи мои были французские. Видно было, что эта способность моя была гласно признаваема и дома. При подарке на Новый Год карманной книжки отцу с тремя портретами нашими вызвали меня приложить стихи к этому поднесению. Заметим мимоходом, что эти портреты писаны были графом Ксавье де Местром, известным после автором «Путешествия кругом комнаты моей», «Сибирячки» и других сочинений, исполненных дарования и оригинальной прелести. Тогда жил он в Москве эмигрантом и занимался живописью для снискания средств к существованию»⁵.

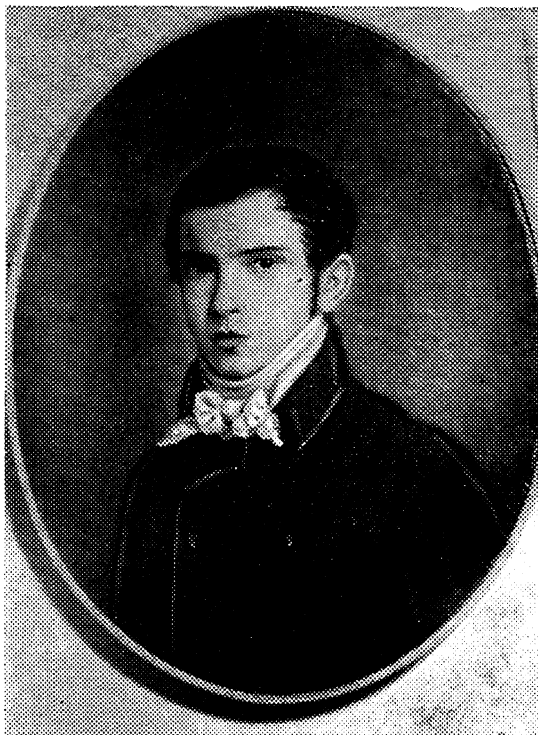
Где портрет Александры Григорьевны Муравьевой, жены декабриста Никиты Муравьева? «Мы оба, Никита и я, — пишет Александра Григорьевна своей свекрови, Екатерине Федоровне Муравьевой, в 1827 г. из Читы, — благодарим Вас за подробности, которые Вы сообщаете нам о детях... прошу Вас, закажите для них копию моего портрета, что у маменьки, работы графа Местра. Все находят его изумительно похожим; быть может, они, по крайней мере Катя,

не совсем забыли мое лицо и узнают его»⁶. Нам неизвестны ни «изумительно похожий» портрет, ни копия с него.

Многие работы художника, очевидно, не сохранились, но, возможно, некоторые произведения скрываются в фондах музеев под обозначением «неизвестный художник» — К. де Местр редко подписывал свои работы. В настоящее время известно около 10 портретов, выполненных им в 1800—1810-х годах; среди них — редчайший миниатюрный портрет А. В. Суворова, созданный во время Альпийского похода (1799), сейчас миниатюра хранится в музее-панораме «Бородинская битва»; в Государственном Русском музее находится портрет княгини Шаховской (?) начала 1800-х годов; в Государственной Третьяковской галерее работой К. де Местра недавно признан портрет князя Андрея Ивановича Вяземского. За пределами СССР значительным собранием его работ располагают Словацкий Национальный музей в Братиславе и музей в Бродянах (ЧССР); в конце 30-х годов Н. А. Раевскому довелось увидеть «две незначительные акварели в одном из провинциальных музеев Франции»⁷.

На фоне такой разбросанности материала становится понятным, что четыре портрета кисти К. де Местра, принадлежащие Государственному Литературному музею, имеют большую ценность. Попытаемся рассказать о самих портретах и о людях, изображенных на них.

В 1939 г. О. Г. Чернавская передала в ГЛМ часть архива государственного деятеля и поэта Дмитрия Ивановича Долгорукого: здесь были письма К. де Местра, адресованные Д. И. Долгорукому (на франц. яз., ныне находятся в ЦГАЛИ), и портрет 22-летнего поэта, писанный маслом, с надписью: «Ce portrait du prince Dmitri Dolgoroucow, que peint parle Ksabier de Maistre, aurturdu [нрзб.] 1819». Портрет этот принадлежал дочери изображенного, княжне Е. Д. Долгорукой, и экспонировался на выставке портрета в Таврическом дворце в 1905 г. (кат. № 2173). В 1912 г. Н. Н. Врангель сопроводил публикацию портрета следующим комментарием: «Несколько хороших миниатюр и отличный портрет маленького кн. Д. И. Долгорукого (1819) сохранилось у нас и от работ художника-любителя, гр. К. де Местра, но по уверенной технике этих портретов ясно, что автор их писал в своей жизни немало, ибо трудно предположить такое умение и «школу» в простом любителе. Скорее всего, что много неподписанных работ, приписываемых нами «неизвестным», принадлежат кисти де Местра»⁸.



Дмитрий Иванович Долгорукий — сын известного в свое время писателя, князя Ивана Михайловича Долгорукого, автора мемуаров под трогательным названием «Капище сердца моего». Его комедии и опера «Любовное волшебство» ставились на театре, сам он с удовольствием играл в своих пьесах и даже танцевал; держал домашний театр, был дружен с И. И. Дмитриевым («склонность к поэзии нас сблизила»), Г. Р. Державиным, И. И. Шуваловым, позже сблизился с А. И. Вяземским и В. А. Жуковским, переписывался с Н. М. Карамзиным. Это был жизнерадостный, прямодушный человек, искренний поклонник искусства; склонность к поэзии унаследовал и его сын, бывший членом общества «Зеленая лампа». В 1819 г. молодой князь поступает на службу в Коллегию Иностранных дел — к этому времени

и относится его портрет, созданный К. де Местром: на зрителя смотрит серьезный, несколько насупленный черноглазый молодой человек в модно повязанном галстуке. В отличие от отца Дмитрий Иванович имел замкнутый характер; эта сдержанность немало способствовала его дипломатической карьере. С апреля 1820 г. Д. И. Долгорукий становится сотрудником русского посольства в Константинополе, затем служит посланником при нескольких европейских дворах, назначен полномочным министром (?) при персидском дворе. И если для его современников и почти сверстников — для Пушкина, Грибоедова, Рылеева, Тютчева, тоже начинавших с Коллегии Иностранных дел, — поэзия оказалась важнее службы государственного чиновника, то с Д. И. Долгоруким произошло обратное: «поэт» уступил дорогу «дипломату». Лишь в 1859 г., за несколько лет до смерти, 62-летний сенатор, князь Д. И. Долгорукий издал первый сборник своих стихов — «Звуки» (М., 1859), куда включил 59 стихотворений разных лет, начиная с 1822 г. Экземпляр этого сборника, вышедшего небольшим тиражом, с автографом поэта, посвященным жене, хранится в книжных фондах ГЛМ. Вскоре после смерти автора увидела свет вторая его книжка — поэма «Дроново». Обе книги не вызвали читательского интереса — и своеобразной вершиной биографии как и остался «отличный портрет маленького кн. Д. И. Долгорукого» кисти Ксавье де Местра. Следует заметить, что пока этот портрет — единственная в советских музеях работа художника, выполненная в технике масляной живописи.

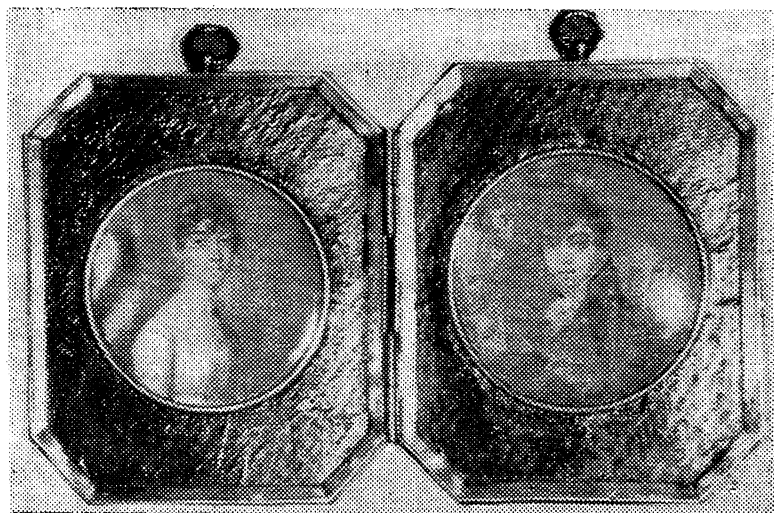
Через несколько месяцев после приобретения музеем портрета Долгорукого (1940) появилась возможность познакомиться с изображением самого Ксавье де Местра: директор музея-усадьбы «Мураново» Николай Иванович Тютчев передал в ГЛМ рисунок итальянским карандашом с надписью на обороте: «Portrait dessiné par l'auteur», ниже «Comte Xavier de-Maistre». Художник изображен в профиль, с чуть заметным наклоном головы вперед, руки скрещены на груди (любимая поза Наполеона); очень выигрышен ракурс — даже в старости де Местр сохранил красивое, величественное лицо; сильно поредевшие волосы зачесаны вверх и на виски, а для Александр I. Судя по прическе и костюму, рисунок датируется концом 1810 — началом 1820-х годов, т. е. сделан едва ли не одновременно с портретом Долгорукого. В это время К. де Местру было около 60 лет, но импозантность и величавость не покинули стареющего графа.

Н. И. Тютчев считал рисунок автопортретом художника, о том же говорит и надпись на нем. Однако М. Доброклонский, опубликовавший этот портрет, счел его автором Карла Гампельна⁹. По мнению исследователя, высокий профессионализм рисунка недоступен художнику-любителю, каким являлся де Местр. Действительно, некоторые особенности письма, а также яркая штриховка, напоминающая четкий резец в гравюре, похожи на манеру Гампельна. В конце 1810 — начале 1820-х годов французский и немецкий художники могли встретиться в Петербурге: Гампельн начинает работать здесь с 1817 г. и быстро приобретает известность. Надпись на обороте М. Доброклонский счел ошибочной, но, очевидно, «дилетантство» де Местра несколько преувеличено искусствоведом; мнение Н. Н. Врангеля мы приводили, добавив, что А. П. Мюллер считала де Местра «умелым и ловким» художником.

При сравнении этого рисунка с другими работами Гампельна можно отметить не характерный для немецкого художника ракурс $\frac{1}{2}$. Кроме того, в произведениях Гампельна нет чистого, не заполненного фоном поля бумаги: резкий, широкий штрих итальянского карандаша, заполняющий фон, часто используется художниками начала XIX в. — Кипренским, Орловским, Гампельном, но на портрете де Местра штриховка фона отсутствует.

Решение вопроса об авторстве рисунка пришло неожиданно и через много лет. В 1981 г. корреспондент «Правды» Н. И. Прожогин предложил сотрудникам ГЛМ ознакомиться с фотографиями некоторых рисунков Ксавье де Местра, которые он видел в частном доме в Италии. И на одной из фотографий был воспроизведен... рисунок, с давних пор хранившийся в ГЛМ. Разница состояла лишь в том, что на фото рисунок не был обрезан с полей и модели на листе было свободнее. Рисунок-оригинал и рисунок на фото были полностью идентичны. Даже пятнышко черной акварели, дающее эффект светотени на жабо, имело одинаковые очертания. По словам Прожогина, на неизвестном нам рисунке-оригинале была надпись по-французски, несколько отличная от надписи на нашем экземпляре, но тоже свидетельствующая о том, что рисунок является автопортретом художника.

Чем же является «итальянский оригинал» рисунка по отношению к «русскому оригиналу»? первичный оригинал? авторское повторение? чья-то копия? Сделан он в России и лишь позднее попал в Италию, или написан уже там?.. Воз-



возможны, очевидно, два варианта. Либо де Местр, будучи в Италии, сам повторил этот рисунок в чужом альбоме, имея перед собой оригинал «русского происхождения», созданный до 1825 г., до приезда де Местра в Италию (полная идентичность обоих рисунков говорит о том, что воспроизведение по памяти исключено); либо владелец альбома (или кто-то из его окружения) сам скопировал портрет с оригинала, кем-то ему предоставленного. Копия, правда, могла быть сделана и с портрета, принадлежавшего карандашу того же Гампельна, однако весьма сомнительно — в этом случае — возникновение практически одинаковых надписей на обоих рисунках. Если бы надпись на одном была просто переписана, она повторилась бы дословно; видимо, под одним из рисунков (которым именно?) надпись была сделана позже — быть может, человеком, лично знавшим изображенного и уверенным в истинности своего свидетельства. Возможно также, что надпись была воспроизведена по памяти (отсюда и несовпадение некоторых слов).

Какое бы количество вопросов ни возникало в связи с этим открытием, одно представляется несомненным: перед нами именно автопортрет Ксавье де Местра, а не портрет его, сделанный чужой, пусть даже и талантливой, рукой.

Не менее загадочная история связана с двумя миниатюрами на слоновой кости работы Ксавье де Местра, также хранящимися в ГЛМ. Портреты парные, на них изображены очень похожие друг на друга девушка и юноша; портреты оправлены в складень, обтянутый красной кожей. Так — вместе — они были экспонированы на выставке в честь 100-летия Отечественной войны 1812 года и следующим образом описаны в каталоге выставки: «Миньютюра на слоновой кости: портреты князя и княжны Одоевских. Работы гр. Ксавье-де-Местра, 1807 май. Собственность С. Н. Петухова»¹⁰.

А затем начинаются «приключения» портретов. Впоследствии складень был разъединен, и портреты поступили в ГЛМ порознь, в 1937 г. и в 1947 г., от разных лиц. Обычно парные портреты разъединялись, если приходилось разлучаться изображенным на них людям — мужу и жене, брату и сестре, родителям и детям; каждый брал на память портрет другого. Но «воссоединение» двух оригиналов — редчайшая и счастливая случайность.

Женский портрет подписан: «X. de Maistre // May 1804». Подпись сделана красной краской, едва видна, но при уве-

личении вполне отчетлива. Устроители выставки 1913 г. прочитали дату неверно (1807). Наличие и подписи и даты — большая редкость для работ художника. Мужской портрет не подписан, но в этом и не было нужды, поскольку парные портреты должны были оставаться вместе. Но манера, в которой выполнен мужской портрет, не оставляет сомнений в авторстве К. де Местра; идентична прорисовка деталей: ноздрей, губ, глаз, ушей, волос (пройдены сверху вишневым клеем), аналогична светотень на овалах лиц. Но есть и различия. На мужском портрете сюртук прописан плотными и густыми мазками гуаши, что вполне соответствует фактуре шерстяного сукна. Легкое же платье *l'après* на женском портрете только тронута кистью, а белизна его еще более подчеркнута белилами. Второе отличие — в характере фона, который выписан в разной технике: на женском портрете — плотно положенные диагональные мазки, на мужском — так называемая манера пунктира. Для парных портретов различие такого рода необычно, но в самой технике миниатюры существовали обе манеры прорисовки фона. Возможно, что «облегченный» пунктирный фон в мужском портрете понадобился художнику как контраст с тяжелым сукном сюртука, что позволило несколько уравновесить общее впечатление.

Кто же такие князь и княжна Одоевские? Разумеется, первыми вспоминаются поэт-декабрист Александр Иванович Одоевский и его двоюродный брат, писатель Владимир Федорович, — родились в 1802 и 1803 г. Для родителей кого-либо из кузенов «князь и княжна» слишком молоды: юноше на портрете не больше 16—18 лет; девушка же названа в каталоге 1913 г. «княжной», а не «княгиней». Кроме того, в портретах явственны фамильные черты Одоевских — густые широкие брови, очень полные губы, крупный нос, большие глаза под тяжелыми красноватыми (как будто воспаленными) веками. Очевидно, перед нами — портреты брата и сестры, возможно близнецов (или погодков), рождения приблизительно 1787 г. Устроители выставки 1913 г. поместили портреты в разделе «Москва» — не исключено, что они москвичи, тем более что в 1804 г. К. де Местр жил в Москве.

Ответов на эти вопросы пока нет. Нам неизвестно, бывал ли де Местр в московском доме князей Одоевских, как бывал у Пушкиных и Вяземских? Чем памятен для изображенных май 1804 г.? Почему француз де Местр пишет «май» по-английски? Связана ли эта описка (и описка ли?) с англ-

лизированной атмосферой дома Вяземских? Каким образом фамильная реликвия попала к коллекционеру С. Н. Петухову? Кто и зачем разделил портреты, которые до 1913 г. были вместе?.. Будущее покажет...

Живописный (единственный известный) портрет поэта и дипломата Д. И. Долгорукого, графический автопортрет, две миниатюры на кости... Эти четыре работы представляют собой самое крупное в СССР собрание работ Ксавье де Местра — француза, половину жизни проведшего в России, защищавшего страну в 1812 г., принесшего в Россию частицу культуры своей родины. Так или иначе, даже «вопросительное» исследование живописных работ старшего современника Пушкина позволяет расширить наши представления о пушкинском времени о связи культуры и народов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Раевский Н.* Портреты заговорили. Алма-Ата, 1974; *Ободовская И. М., Дементьев М. А.* После смерти Пушкина. М., 1980; *Февчук Л.* Изобразительные материалы в Словацком национальном музее в Братиславе. — В кн.: *Временник Пушкинской комиссии*, 1971. Л., 1973.

² *Азайдовский М. К.* Из материалов «Строгановской академии»: Непубликованные письма Ксавье де Местра и Зинаиды Волконской. — *Лит. наследство*. М., 1939, т. 33—34, с. 195—214.

³ *Летописи Гослитмузея*. М., 1936, с. 452.

⁴ См., например: *Раевский Н.* Указ. соч.

⁵ Полн. собр. соч. князя Вяземского. СПб., 1878, т. I, с. X—XI.

⁶ Цит. по: *Зильберштейн И. С.* Художник-декабрист Николай Бестужев. М., 1977, с. 153.

⁷ *Раевский Н.* Указ. соч., с. 35.

⁸ *Врангель Н. Н.* Иностранцы XIX века в России. — *Старые годы*, 1912, № 7—9, с. 12.

⁹ *Доброклонский М.* Художественные портреты французских писателей в советских собраниях. — *Лит. наследство*, т. 33—34, с. 905—928.

¹⁰ Война 1812 года: Иллюстрированное издание / Ред. В. Божовский. М., 1913, с. 121.

СОДЕРЖАНИЕ

Ищук Г. Н. У истоков новой русской литературы 3

Пушкин и русские писатели

<i>Никишов Ю. М.</i> Романтический герой в реалистическом воплощении Пушкина. К проблеме «Пушкин и русский романтизм»	14
<i>Фридман Н. В.</i> Тема «маленького человека» в творчестве Пушкина и Гоголя	32
<i>Строганова Е. Н.</i> Пушкинское начало в повести Л. Толстого «Два гусара»	51
<i>Кедрова М. М.</i> Пушкин в оценке Тургенева	64
<i>Коковина Н. Э.</i> Творчество Пушкина в идейной борьбе 1860-х годов. А. К. Шеллер-Михайлов и демократическая критика о Пушкине	79
<i>Сдобнов В. В.</i> Читатель в творческом сознании Пушкина и Достоевского	87
<i>Никольский В. А.</i> «Евгений Онегин» Пушкина и «Пошехонская старина» Щедрина	95
<i>Овчарова П. И.</i> Пушкин в литературной памяти Чехова «Повести Белкина» и «маленькая трилогия» как книги новелл	106

Материалы и сообщения

<i>Строганов М. В.</i> Из комментариев к «Евгению Онегину» и «Капитанской дочке»	121
<i>Горшман А. М., Марченко Н. А.</i> Об атрибуции портрета молодого Чаадаева	130
<i>Малиновская Е. В.</i> Живописные работы Ксавье де Местра в фондах Государственного Литературного музея	134

А. С. ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Сборник научных трудов

Редактор *Л. В. Тарасова*

Технический редактор *Е. В. Ратникова*

Фото *В. Жарова*

EA02276.	Сдано в набор 24.03.83.	Подписано в печать 25.05.83.
Формат 60×84 ¹ / ₁₆ .	Бумага писчая.	Гарнитура литературная
Физ. печ. л. 9.		Уч.-изд. л. 8,0.
Тираж 800 экз.	Заказ 2501.	Цена 1 р. 40 коп.

Издано Калининским государственным университетом.
170013, Калинин, 13, Желябова, 33.

Отпечатано: г. Калинин. Областная типография.
Студенческий пер., 28.