

Д. Б Л А Г О Й

МАСТЕРСТВО
ПУШКИНА



©

Д. Б Л А Г О Й * М А С Т Е Р С Т В О П У Ш К И Н А



Д. БЛАГОЙ



МАСТЕРСТВО ПУШКИНА

Вдохновенный труд



*Пушкин —
мастер композиции*



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
МОСКВА

1 · 9 · 5 · 5

ОТ АВТОРА

В приветствии Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза Второму Всесоюзному съезду советских писателей сказано: «Партия призывает писателей к смелым творческим дерзаниям, к обогащению и дальнейшему развитию всех видов и жанров литературы, к повышению уровня художественного мастерства с тем, чтобы в полной мере удовлетворять все возрастающие духовные запросы советского читателя». Громадную помощь в деле повышения уровня художественного мастерства может оказать знакомство с замечательным творческим опытом писателей-классиков девятнадцатого века.

Подлинной сокровищницей художественного мастерства является творчество того, кого А. М. Горький по праву считал величайшим в мире художником, — творчество Пушкина.

В настоящей, небольшой по объему книжке я отнюдь не пытаюсь исчерпать поставленную перед собой увлекательнейшую тему, сама работа над которой доставляет огромное эстетическое наслаждение. Я останавливаюсь здесь лишь на некоторых сторонах пушкинского мастерства, в частности и в особенности на необычно-

венном, единственном в своем роде умении Пушкина композиционно оформлять свои произведения — сообщать им, в соответствии с содержанием, абсолютную законченность, целостность и полноту, сочетаемые с исключительной стройностью, гармонической соразмерностью, взаимной уравновешенностью всех составляющих частей.

Мастерство композиции — расположения материала, включаемого в стихотворение, поэму, пьесу, повесть, роман, — дело весьма сложное и нелегкое. Но овладение им является для писателя, как и для деятеля в любой области искусств, одним из неперемennых условий истинной художественности его творчества.

Опыт мудрого зодчего созданий словесного искусства Пушкина может быть здесь драгоценным подспорьем.



ВДОХНОВЕННЫЙ ТРУД

Я знал и труд и вдохновеенье.

Пушкин



1. ЗА ПЕРЕДОВОЕ ИСКУССТВО СЛОВА

Он первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела...

Н. Г. Чернышевский

Стать великим национальным поэтом, родоначальником новой русской литературы Пушкин смог потому, что сумел решить две в равной мере исторически назревшие задачи: сделал литературу зеркалом действительности и одной из руководящих сил духовной жизни народа — насытил ее передовой идейностью и большим общественным содержанием и одновременно и параллельно с этим утвердил литературу в ее специфике — поднял русскую литературу на высоту литературы подлинно *художественной*, национального *искусства* слова.

Решая эти задачи, Пушкину приходилось вести борьбу на два фронта.

К началу литературной деятельности Пушкина классицизм — ведущее направление русской литературы восемнадцатого века, способствовавшее становлению национальной государственности и отечественной культуры и потому для своего времени несомненно прогрессивное, — в силу дальнейшего развития русской общественно-исторической жизни утратил это значение; в творчестве же эпигонов, пытавшихся противопоставлять классицизм новым литературным течениям, он

стал носить и прямо реакционный характер. На смену классицизму, наступил так называемый «карамзинский период» в развитии русской литературы (термин Белинского — VII, 139)¹. Деятельность наиболее выдающихся представителей этого периода — его главы Карамзина и в особенности преемников и продолжателей Карамзина и вместе с тем литературных учителей молодого Пушкина — Батюшкова и Жуковского — заключала в себе некоторые безусловно прогрессивные по отношению к классицизму черты: известное — пусть резко классово ограниченное — высвобождение человеческой личности из оков обезличивающей феодально-абсолютистской государственности, утверждение ее прав на свою внутреннюю жизнь — жизнь души, внимание к миру внутренних переживаний. В прямой связи с этим творчество крупнейших писателей «карамзинского периода» явилось значительным шагом вперед в развитии художественной литературы как таковой, поэтического слога, литературного языка — освобождение его от выпренности, риторики классицизма, придание ему большей естественности, простоты. Однако все это было куплено ценой отказа от социально-общественной тематики, ухода от вопросов, имеющих большое, национально-народное значение, в интимный, узко-личный мирок, в камерные, частные темы, в быт.

В противоположность классицизму с его большими темами и монументальными жанрами — героической оды, эпопеи — литература эпохи карамзинизма была литературой малых тем и малых жанров — любовной элегии, сентиментального романа, романтической баллады.

Рассчитана была эта литература на очень ограниченный читательский круг. В лучшем случае она была предназначена «для немногих» (характерное название

¹ Все цитаты из Белинского даются по Полному собранию сочинений, издаваемому Академией наук СССР (римская цифра указывает том, арабская — страницу); цитаты из произведений, которые еще не вошли в вышедшие пока восемь томов этого издания, приводятся по Полному собранию сочинений под ред. С. А. Венгерова (в этих случаях перед указанием тома и страницы ставится буква В).

ряда сборничков стихов талантливейшего поэта «карамзинского периода» — Жуковского) «истинных ценителей» искусства, в большинстве же своем, в особенности под руками многочисленных дилетантов-эпигонов, превращалась в домашнее рукоделие, любительскую поэзию дворянского альбома, дворянской гостиной, стоявшую на грани модной салонной игры и адресованную прежде всего и больше всего «прекрасному полу». Образцами стихотворных безделушек этого рода было переполнено творчество и самого Карамзина и его ближайшего соратника И. И. Дмитриева.

Пушкин в своем творческом развитии шел путем широчайшего исторического синтеза.

Еще почти совсем мальчиком, на ученической, лицейской скамье, Пушкин начинает свою литературную деятельность рьяным союзником карамзинистов-«арзамасцев» в их прогрессивной борьбе с эпигонами отжившего риторического классицизма — «беседчиками», приверженцами заядлого литературного и политического реакционера, адмирала Шишкова. Но в те же лицейские годы Пушкин, гений которого разворачивался под живительным влиянием великих исторических событий современности — народно-патриотического подъема, вызванного Отечественной войной 1812 года, разгорающейся зари русской революции, движения декабристов, — не только выходит в своем творчестве за узкие рамки тематического и жанрового репертуара карамзинистов («Воспоминания в Царском Селе» и в особенности стихотворение «Лицинию»), но и подвергает резкой критической самооценке свои собственные многочисленные стихотворные опыты в духе карамзинизма, иронически именуя их «невинной игрушкой», «парнасскими забавами, лепетаньем на рифмах» (стихотворное послание А. А. Шишкову, 1816). Никак не удовлетворяла Пушкина и тепличная аудитория тесного дружеского кружка. «Круг поэтов делается час от часу теснее — скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу на ухо», — жалуется он незадолго перед ссылкой, в апреле 1820 года, своему старшему современнику, поэту и критику П. А. Вяземскому, во многом и основном типич-

ному представителю «карамзинского периода», хотя на некоторое время и захваченному общественно-политическим подъемом конца десятых — начала двадцатых годов (XIII, 15)¹. «Мы все переливаем из пустого в порожнее и играем в слова, как в бирюльки», — вынужден признать в своем ответе Вяземский, тут же обращаясь к Пушкину: «Прости, мой искусный Бирюлькин» (XIII, 16). Однако естественных, казалось бы, выводов из своего признания Вяземский по существу не делает, продолжая наряду с некоторыми стихами, окрашенными в духе времени в оппозиционно-политические тона, писать в привычной манере и приемах карамзинизма. Наоборот, Пушкин, уже тогда осознавший свое творчество, свой «неподкупный голос» поэта, как «эхо русского народа», ни в какой мере не способен был удовлетворяться ролью виртуозного мастера стиха, «искусного Бирюлькина».

И в своей творческой практике, и в своих теоретических суждениях и высказываниях Пушкин на протяжении всей его литературной деятельности ведет непрерывную и настойчивую борьбу с дилетантски-формалистическим отношением к литературе как к игре «в бирюльки». В противовес понятиям и представлениям, господствовавшим в дворянских литературных кругах, Пушкин демонстративно подчеркивает, что поэтическое творчество является для него не «невинной игрушкой», не приятным времяпрепровождением «в часы досужны», а основным жизненным делом — «ремеслом», что задача поэта не услаждать «нежные уши читателей», не петь «для улыбки прекрасного пола» (XIII, 64, 89), а выполнять важнейшую общественную функцию — «глаголом жечь сердца людей», как лапидарным языком отстоявшейся формулы скажет он об этом в период своей полной творческой зрелости в стихах о поэте-пророке.

«Он первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела, между тем как прежде она была,

¹ Все цитаты из Пушкина даются по Полному собранию сочинений, Издательство Академии наук СССР, тт. I—XVI, 1937—1949 (римская цифра указывает том, арабская — страницу); курсив во всех случаях, когда он особо не оговорен, мой.

по удачному заглавию одного из старинных журналов, «Приятным и полезным препровождением времени» для тесного кружка дилетантов», — точно указывает Чернышевский (II, 475)¹. Действительно, дилетантское отношение к литературному труду, салонно-любительские занятия «изящной словесностью» «токмо для приятного проявления форм» (XI, 60) были абсолютно чужды Пушкину и вызвали с его стороны самый решительный протест, как не имеющие ничего общего с подлинной литературой, профанирующие ее высокое общественное назначение. Неоднократно иронизирует Пушкин над готовностью некоторых критиков немедленно объявить поэтом всякого, кто овладевал не слишком хитрой уже и в ту пору техникой стихосложения — умением низать стихотворные строчки: «Мы называем поэтом всякого, кто может написать десяток ямбических стихов с рифмами» (XI, 73). И снова: «Едва заметим в молодом писателе навык к стихосложению, знание языка, и средств оною, уже тотчас спешим приветствовать его титлом Гения, за гладкие стишки — нежно благодарим его в журналах от имени человечества...» (XI, 74, курсив Пушкина).

Не форма сама по себе, а «идея» — содержание, не «гладкие стишки», а «глубокие чувства» и «поэтические мысли» только и заслуживают названия поэзии.

В то же время мысли и чувства поэта не должны замыкаться в малый и бедный круг узко-личных переживаний, к тому же окрашенных, как это было у Батюшкова и в особенности его подражателей, в ущербно-элегические тона; наоборот, они должны отзываться на «все впечатленья бытия», откликаться на все призывы и запросы современности и вместе с тем обязаны «в просвещении стать с веком наравне» — быть на уровне передовых идей и понятий эпохи. «Просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии», — замечал Пушкин в одном из набросков периода работы над пер-

¹ Цитаты из Чернышевского даются по Полному собранию сочинений в 16 томах. М., Гослитиздат, 1939—1953; римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

выми главами «Евгения Онегина» (XI, 21), а несколько ранее саркастически указывал: «...не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется» (XI, 19).

«Воспоминания о протекшей юности» — скудный и однообразно-унылый элегизм поэтов карамзинско-батушковской школы, которому отдал в свое время известную дань и сам молодой Пушкин и который стал играть прямо реакционную роль в пору общественной «весны» — в период революционно-патриотического подъема, непосредственно предшествовавшего восстанию декабристов, — жестоко высмеиваются Пушкиным в эпиграмме «Соловей и кукушка», написанной им в момент полной творческой зрелости, в 1825 году, в Михайловском (послана в печать недели за две до восстания):

В лесах, во мраке ночи праздной
Весны певец разнообразный
Урчит, и свищет, и гремит;
Но бестолковая кукушка,
Самолюбивая болтушка,
Одно куку все твердит,
И эхо вслед за нею то же.
Накуковали нам тоску!
Хоть убежать. Избавь нас, боже,
От элегических куку!

Преодоление узко-личного начала на путях общественного, гражданского служения дается Пушкиным — уже в серьезном плане — и в одновременно написанном стихотворении «Андрей Шенье». Заключение в темницу, приговоренный к смерти за прославление «свободы», поэт с грустью и сожалением вспоминает о невозвратно протекших днях «золотой младости» — «мирной» поре любви, песен, пиров. Он почти готов раскаться в том, что сменил это «беспечное» существование на поприще политического бойца — певца свободы:

Зачем от жизни сей, ленивой и простой,
Я кинулся туда, где ужас роковой,
Где страсти дикие, где буйные невежды,
И злоба, и корысть! Куда, мои надежды,

Вы завлекли меня! Что делать было мне,
Мне, верному любви, стихам и тишине,
На низком поприще с презренными бойцами!
Мне ль было управлять строптивыми конями
И круто напрягать бессильные бразды?
И что ж оставляю я? Забытые следы
Безумной ревности и дерзости ничтожной.
Погибни, голос мой, и ты, о призрак ложный,
Ты, слово, звук пустой...

Но тут же поэт энергично перебивает сам себя:

О, нет!
Умолкни, ропот малодушный!
Гордись и радуйся, поэт:
Ты не поник главой послушной
Перед позором наших лет;
Ты презрел мощного злодея;
Твой светоч, грозно пламенея,
Жестоким блеском озарил
Совет правителей бесславных;
Твой бич достигнул их, казнил
Сих палачей самодержавных;
Твой стих свистал по их главам;
Ты звал на них, ты славил Немезиду;
Ты пел Маратовым жрецам
Кинжал и деву-эвмениду!..
Гордись, гордись, певец; а ты, свирепый зверь,
Моей главой играй теперь:
Она в твоих когтях. Но слушай, знай, безбожный:
Мой крик, мой яркий смех преследует тебя!
Пей нашу кровь, живи, губя:
Ты все пигмей, пигмей ничтожный.
И час придет... и он уж недалек:
Падешь, тиран!..

Оставим сейчас в стороне историко-политическую концепцию стихотворения. Отметим только, что если в настоящее время оно является для нас свидетельством относительной политической умеренности Пушкина (за 1789-й против 1793 года, за Мирабо против Робеспьера — позиция, которую Пушкин разделял с большинством декабристов), то славить в александровско-аракчеевской России хотя бы начальную стадию французской революции и воспевать Мирабо, который, по злобному замечанию Екатерины II на полях «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, «не одной, а многие висельницы достоин», было, наоборот,

ярким проявлением революционности. Недаром соответствующие места оказались по цензурным условиям заменены в печати точками.

Но в данном случае стихотворение интересует нас с другой стороны. Пушкин сам не скрывал, что его «Андрей Шенье» окрашен в автобиографические тона, что когда он писал его, он думал о своей собственной судьбе — о заточившем его «тиране», «самодержавном палаче» — царе Александре.

По жанру «Андрей Шенье» — элегия. Тем важнее, что узко-личный элегизм «воспоминаний о протекшей юности» преодолевается, снимается в нем поэзией революционного деяния, гражданского подвига.

Ратуя за поэзию, насыщенную передовым общественным содержанием, Пушкин возобновлял лучшие традиции предшествовавшей ему литературы — национально-патриотическую традицию Ломоносова, революционную традицию Радищева — и шел плечом к плечу с декабристами.

Но вместе с тем Пушкин требовал, чтобы поэт выражал это передовое общественное содержание свойственными именно поэзии средствами, на специфическом языке искусства. Этим объясняются весьма резкие оценки им такого характерного явления декабристской поэзии, как исторические песни — «Думы» Рыльева, которые отличались гражданским духом, но во многом грешили против исторической и художественной правды, чаще всего сбиваясь на абстрактную гражданскую декламацию. «Что сказать тебе о думах? во всех встречаются стихи живые... Но вообще все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из *общих мест* (Locī topici). Описание места действия, речь героя и — нравоучение. Национального, русского нет в них ничего, кроме имен», — писал Пушкин самому Рылееву (XIII, 175); а Вяземскому о рылеевских «Думах», не обинуясь, заявлял: «Думы дрянь и название сие происходит от немецкого *dum*» (XIII, 184).

Острое принципиальное осуждение встретила со стороны Пушкина и попытка Рыльева, явно связанная с пушкинским отзывом о «Думах», оправдать (в стихо-

творном посвящении А. Бестужеву поэмы «Войнаровский») отсутствие в поэзии «искусства» наличием высоких гражданских чувств:

Прими ж-плоды трудов моих...
Как Аполлонсв строгий сын,
Ты не увидишь в них искусства:
Зато найдешь живые чувства;
Я не Поэт, а Гражданин.

В противоположность «Думам», Пушкин высоко оценил «Войнаровского», считая поэму большой литературной удачей Рылеева, но провозглашенное им в посвящении поэмы демонстративное противопоставление содержания и формы — «живых чувств» и «искусства» — вызвало со стороны Пушкина самый решительный отпор. «У вас ересь, — пишет он брату. — Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? проза? должно заранее истребить это гонением, кнутом, колыями...» (XIII, 152).

Некоторые прежние исследователи склонны были объяснять отрицательные отзывы Пушкина о «Думах» Рылеева тем, что он якобы вообще не признавал гражданской поэзии. Подобное объяснение в отношении автора «вольных стихов», певца декабристов, Пушкина по меньшей мере абсурдно. Можно с уверенностью сказать, что Пушкин не стал бы возражать против позднейшей формулы Некрасова: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», — поскольку эта формула, хотя и связана явной преемственной связью с формулой Рылеева, вносит в нее существенную поправку. Действительно, быть гражданином — обязанность каждого человека, но совсем не обязательно каждому быть поэтом — писать стихи. Против этого возражать нечего. Формула же Рылеева, в противоположность ясной и определенной формуле-заповеди Некрасова, и непоследовательна и внутренне противоречива. Если ты «не поэт», зачем же ты пишешь стихи? А раз ты пишешь стихи, ты обязан быть поэтом, то есть поднять их на высоту искусства, ибо только в этом случае ты по-настоящему сможешь сделать свои гражданские чувства «живыми», сообщить этим чувст-

вам, придать своей политической пропаганде наибольшую действенность и впечатляющую силу, сможешь «глаголом жечь сердца людей».

Что именно таким и был ход мыслей Пушкина, подтверждает свидетельство П. А. Вяземского, вспоминавшего, что Пушкин «очень смеялся» над стихом Рылеева «Я не поэт, а гражданин». «Несмотря на свой либерализм (на свои декабристские убеждения — Д. Б.), — добавляет Вяземский, — он говорил, что если кто пишет стихи, то прежде всего должен быть поэтом; если же хочет просто гражданствовать, то пиши прозой»¹.

Борьбой за специфику поэзии, стремлением утвердить художественную литературу именно как литературу *художественную*, как *искусство*, а отнюдь не проповедью кантианских идей, не пропагандой так называемого «чистого искусства» несомненно продиктован и нарочито заостренный ответ Пушкина Жуковскому, который, отрицательно относясь к пушкинскому мятежному романтизму, спрашивал о «цели» его поэмы «Цыганы»: «Ты спрашиваешь, какая цель у «Цыганов»? вот на! Цель поэзии — поэзия... Думы Рылеева и целят, а всё не в попад» (XIII, 167).

К этому же роду высказываний относится несколько более позднее «крылатое» замечание Пушкина, по поводу одного из стихотворений Вяземского: «Твои стихи *К мнимой красавице*... слишком умны. — А поэзия, прости господи, должна быть глуповата» (XIII, 278—279). Здесь речь опять-таки идет, конечно, не о том, что мысль для поэзии необязательна, что поэзия может ограничиваться одними чувствами; речь идет о специфике художественного, поэтического мышления, его непосредственно-образном характере, отсутствии в нем преднамеренной рассудочности, того, что Пушкин называет «умничаньем». Быть не «голой абстракцией», вставленной в стихи извне, а органически вырастать из «глубокого чувства», из активного созерцания действительности, быть одетой живой образной плотью должна мысль поэта — писателя-художника, чтобы отве-

¹ «Остафьевский архив», т. 1, 1899, стр. 511.

чать специфике художественного творчества, чтобы быть мыслью «поэтической».

В таких утверждениях Пушкина, понятно, нет ничего от проповеди «чистого искусства». Недаром их разовьет — в значительной степени на материале именно пушкинского творчества — и в ряде своих суждений и в своем учении о «пафосе» как отличительном признаке искусства Белинский.

Борясь с «умничаньем», с голой абстрактностью, выдаваемыми за поэзию, Пушкин, наоборот, как уже сказано, неизменно ратовал за насыщенность литературы «поэтическими мыслями» — «идеями», видя именно в этом самое существо — душу художественного творчества.

Даже талантливые писатели, считал Пушкин, если они увлекаются в ущерб содержанию решением хотя бы и существенных, важных для развития литературы, формальных задач, делают свое творчество малозначительным и недолговечным. Говоря о деятельности таких, принесших «неоспоримую пользу отечественному языку» и развитию стихосложения, французских поэтов, как Ронсар и Малерб, Пушкин справедливо указывает: «...Малерб ныне забыт подобно Ронсару, сии два таланта, истощившие силы свои в усовершенствовании стиха», «в борении с механизмом стихосложения и в утверждении языка, еще зыбкого». И подчеркнуто прибавляет: «Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его, независимой от употребления!» (XI, 270 и 510).

Сам Пушкин блистательно разрешил важнейшие исторические задачи, от решения которых зависело утверждение и все дальнейшее развитие русской национальной литературы. О нем мало сказать, что он принес «неоспоримую пользу отечественному языку». Пушкин установил и закрепил самую норму русского литературного языка. Пушкин был творцом совершеннейших художественно-словесных форм и стиха и прозы. Но «первый поэт-художник Руси» (Белинский — VII, 316), «великим делом» которого, по словам Чернышевского, было «ввести в русскую литературу поэзию, как пре-

красную художественную форму» (II, 516), Пушкин никогда не руководствовался в своем творчестве решением только формальных задач. Само совершенство художественных форм его творчества было, по абсолютно верному замечанию Белинского, «следствием глубоко истинного содержания, всегда скрывающегося в произведениях Пушкина», той «мыслию», которую, как мы видели, сам он считал «истинной жизнью» художественного слова. «Поэзия Пушкина полна, насквозь проникнута содержанием, как граненый хрусталь лучом солнечным», — прекрасно сказал об этом Белинский (V, 556).

Совершеннейшие художественные формы Пушкин всегда создавал для своих идей; содержание и форма в его творчестве — а в этом основной признак, основное необходимое условие художественности — всегда неотделимы, органически слиты друг с другом, форма неизменно соответствует, образована насквозь проникающей ее идеей — творческой мыслью художника, всегда глубоко *содержательна*.

Если помнить об этом, можно не опасаться при анализе несравненных по своей художественной красоте форм пушкинского творчества «впасть в формализм». Вместе с тем, изучая творческий опыт, творческий процесс Пушкина, богатейшую и увлекательнейшую «технологию» его мастерства, погружаешь руки в то, что действительно составляет *специфику* художественной литературы, как бы проникаешь в самые тайники художественности.

2. ГЕНИЙ-ТРУЖЕНИК

Ода исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого.

Пушкин

Пушкин — писатель беспримерной, единственной в своем роде гениальной одаренности.

Стихи и проза Пушкина отличаются такой предельной непринужденностью, естественностью и простотой, что кажется — они сами собой, без малейшего напряжения, без каких-либо усилий спадали с его пера на бумагу. На самом деле это совсем не так. Гениальный поэт, Пушкин был и великим тружеником.

Это пронизательно почувствовал другой великий гений-труженик, Лев Толстой. «Чем ярче вдохновение, — говорил Толстой, — тем больше должно быть кропотливой работы для его исполнения. Мы читаем Пушкина, стихи такие гладкие, такие простые, и нам кажется, что у него так и вылилось это в такую форму. А нам не видно, сколько он употребил труда для того, чтобы вышло так просто и гладко»¹.

И Толстой был совершенно прав. Пушкин и сам придал однажды своему творческому труду вырази-

¹ Н. Н. Гусев. Два года с Толстым. М., изд. «Посредник», 1912, стр. 140.

тельный эпитет: «тайный труд». Но если мы обратимся к черновым рукописям Пушкина или перелистаем обширные разделы так называемых других редакций и вариантов, опубликованных в наше советское время в Полном академическом собрании его сочинений и чаще всего во много раз превосходящих раздел окончательного текста, — тайное становится явным. Мы наглядно убеждаемся, какое колоссальное количество огромного труда, настойчивой и действительно прямо-таки «кропотливой» работы вкладывал в свой творческий процесс великий родоначальник новой русской литературы.

Пушкин в полной мере осознавал абсолютную необходимость для каждого писателя настойчивого творческого труда. «Когда талант чуждается труда», — считал он, из-под пера его не выйдет ничего сколько-нибудь значительного (XI, 88). «В наше время главный недостаток есть отсутствие труда», — замечал он о писателях-современниках.

Замечательно, что критерий труда — и это еще одно подтверждение глубокой народности Пушкина — вообще был для него той мерой, которая определяла оценку им человека, и в особенности исторического деятеля, деятеля культуры.

Петр Великий был в глазах Пушкина именно потому и велик, что он «на троне вечный был работник». Наоборот, сказав об Александре I в десятой главе «Евгения Онегина» «плешивый щеголь, враг труда», Пушкин осуждал «последним приговором» этого бездарного последыша великого пращура, царя, которому, по словам поэта, он «подсвистывал» «до самого гроба» (XIII, 258).

Весьма красноречиво в этой связи и обращение Пушкина к сосланным на каторгу в Сибирь декабристам — революционерам, дело которых, по слову Ленина, «не пропало» (т. 18, стр. 14):

Не пропадет ваш скорбный труд...

И труд, по Пушкину, никогда не пропадает. Наоборот, отсутствие труда, подчеркивает он, делает жизнь не только ненужной и бесплодной, но и безрадостной,

томительной, делает человека ни к чему не способным, «лишним».

Именно в этом — причина никчемности такой незаурядной по своим качествам и возможностям натуры, как родоначальник всех «лишних людей» в русской классической литературе XIX века Евгений Онегин, который

Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов,
Томясь в бездействии досуга
Без службы, без жены, без дел,
Ничем заняться не умел.

Этим же прямо объясняет Пушкин и неудачу, которая постигает Онегина, когда, наскучив пестрой и однообразной светской суетой, он пробует заняться писательством:

Хотел писать — но труд упорный
Ему был тошен; ничего
Не вышло из пера его.

Упорный труд, считал Пушкин, является совершенно обязательным условием для писателя, желающего создать сколько-нибудь значительные художественные произведения. Так, отрицательное отношение Пушкина к поэтике и жанру старой оды эпохи классицизма определялось, в частности, и тем, что ода с ее раз навсегда установленными правилами, с ее окостеневшими словесными формулами и традиционными поэтическими приемами «исключает, — как он пишет в одной из полемических заметок 1826 — начала 1827 годов, — постоянный труд, без коего нет истинно великого» (XI, 42).

Слова «труд», «работа» настойчиво употребляются Пушкиным в качестве обозначения его писательского дела, его художественного творчества.

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений,—

читаем в послании «Чаадаеву» (1821).

«Всех строже оценить умеешь ты свой труд», — обращается Пушкин и к себе самому, и к поэту вооб-

ще, употребляя здесь слово «труд» в двойном значении: и творческий процесс и его результат («Поэту», 7 июля 1830 года).

Снова о своем творческом труде Пушкин говорит в написанном на следующий же день стихотворении «Мадонна»: «В простом углу моем, средь медленных трудов...» (8 июля 1830 года). То же в более позднем обращении к жене («Пора, мой друг, пора!..», 1834):

...замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

То, что под «трудами» Пушкин имеет здесь в виду прежде всего и больше всего именно свою литературную работу, видно из сохранившегося в его рукописях прозаического плана-программы данного стихотворения: «О скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; *труды поэтические*» (III, 941).

Причем труд — не только непременно условие писательского дела, но в нем самом, по Пушкину, заключена и высокая радость, он уже сам по себе является для истинного писателя благородной наградой:

...тайный труд
Тебе награда; им ты дышишь...
(«Езерский»)

Замечательно и это выражение: «им ты дышишь». Труд нужен писателю, как всему живому нужен воздух для дыхания. «Любовь к труду, потребность труда», по свидетельству П. А. Вяземского, были глубочайшим образом присущи Пушкину: «Труд был для него святыня», когда он «принимался за работу, он успокаивался, мужал, перерождался»¹.

И подлинным гимном неустанному, настойчивому писательскому труду звучит единственное в своем роде стихотворение, так и озаглавленное «Труд», в котором с поразительной глубиной психологического проникновения Пушкин рассказывает о сложном и противоречи-

¹ П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. II. СПб, стр. 373.

вом чувстве, владеющем им как поэтом. Он испытывает радостное облегчение вследствие окончания долгого и упорного труда, свершения литературного «подвига», — стихотворение написано в очевидной связи с тем, что в это время Пушкин в основном закончил свою работу над «Евгением Онегиным». Но к этому естественному ощущению примешивается и другое, странное для него самого и в то же время преобладающее чувство — чувство грусти и пустоты, возникающих в результате наступившей непривычной праздности, в результате потребности, пока еще не находящей воплощения, снова предаться радостям, заключенным в самом труде, в бессонных — до утренней зари — ночах непрерывного творческого горения:

Миг *вожделенный* настал: окончен мой труд *многолетний*.
Что ж *непонятная* грусть *тайно* тревожит меня?
Или, свой *подвиг* свершив, я стою, как поденщик *ненужный*,
Плату принявший свою, *чуждый* работе *другой*?
Или жаль мне *труда*, *молчаливого* *спутника* *ночи*,
Друга Авроры *златой*, друга пенатов *святых*!

Особенно выразительны здесь слова «стою, как поденщик ненужный». Человек *нужен*, и не только другим, но и самому себе, лишь поскольку он трудится. Поэтому отсутствие труда не только тяжело, но и прямо мучительно для человека, является для него медленной казнью. «Мучим *казнию покоя*», — с замечательной выразительностью скажет Пушкин о Наполеоне, томящемся в вынужденном бездействии своего заточения на острове Святой Елены.

В относительно раннем стихотворном «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824), где также в пылких речах поэта уже содержится мысль о радости «безмолвного» труда, о том, что творческий труд довлеет себе, в себе самом заключает свою награду, Пушкин дает устами книгопродавца очень точное и выразительное определение самого характера творческого труда, его специфики:

Вам ваше дорого творенье,
Пока на *пламени Труды*
Кипит, бурлит воображенье...

Выражение «на *пламени Труда*» весьма красноречиво. Еще мальчишкой, на лицейской скамье, Пушкин зло издевался над «*хладными*» трудами бездарных реакционных писак того времени, эпигонов полностью уже изжившего себя классицизма, вымучивавших из себя «*груды*» «и прозы и стихов — тяжелые плоды полуночных трудов» (I, 195).

Истинный творческий, писательский труд должен быть «*пламенным*», «*живым*», «*жарким*» («*К трудам рождает жар во мне*» — «*Деревня*», 1819), «одушевленным»: «*Одушевленный труд и слезы вдохновенья*».

Сочетание в данной строке «*вдохновенья*» и «*труда*» не случайно. Литературный творческий труд и вдохновенье — «*музы*» и «*труды*» — у Пушкина подчеркнута идут рядом друг с другом: «*Я знал и труд, и вдохновенье*» (II, 265); «*Любил он труд и вдохновенье*», «*Он ведал труд и вдохновенье*», — читаем в черновиках «*Евгения Онегина*» о Ленском (VI, 268).

Причем вдохновение и труд не только идут рядом друг с другом, но и прямо сливаются в нечто целостное и единое:

Рифма звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда. (III, 120)

Вместе с тем само вдохновение Пушкин определял совсем не так, как это было принято в его время. Представители обоих основных литературных направлений — и классики и романтики — склонны были истолковывать вдохновение почти в мистическом духе, понимая под ним состояние некоего особого «восторга», исступления, своего рода сверхъестественного наития, владеющего поэтом в минуты его творчества.

Пушкин категорически возражал против подобного смешения «вдохновения с восторгом»: «Нет; решительно нет — *восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частями в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно не в силе произвести истинное великое совершенство... Вдохновение может быть без восторга, а восторг без

вдохновения не существует» (XI, 41—42; курсив Пушкина).

Непостоянному и непродолжительному «восторгу», в смысле некоего самозабвения, иррационального иступления, «священного безумия», владеющего — по представлениям и классиков и романтиков — поэтом, Пушкин противопоставляет, наоборот, полное самообладание художника-творца, силу его ума, внутреннюю сосредоточенность на своем деле и в особенности систематический труд, являющийся основным требованием и условием плодотворной литературно-творческой работы.

*Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум,—*

так писал о себе Пушкин в 1821 году, в период своей южной ссылки, который обычно рисуется биографами как самая бурная и неупорядоченная полоса его жизни и который действительно был наиболее романтической полосой его творчества. И эти слова, которые следовало бы написать золотыми буквами и поместить в рабочем кабинете каждого писателя, для Пушкина отнюдь не были только словами. Недаром уже известное нам выражение «постоянный труд» принадлежит к числу наиболее излюбленных им словосочетаний. «Предприми *постоянный труд*», — убеждает он одного из своих литературных друзей — П. А. Вяземского (XIII, 44). «Писанная мною в строгом уединении, вдали охлаждающего света [плод *постоянного труда*], [добросовестных изучений], трагедия сия доставила мне всё, чем писателю насладиться дозволено: *живое, вдохновенное занятие*, внутреннее убеждение, что мною употреблены были все усилия...» — читаем в одном из набросков предисловия к «Борису Годунову» (XI, 384).

«И ты, *живой и постоянный*, хоть малый *труд*...» — писал Пушкин, подводя итоги своей многолетней работы над «Евгением Онегиным» (VI, 190). Одновременное определение здесь поэтом своего труда как «малого» не должно нас смущать. Достаточно заглянуть в раздел «других редакций и вариантов» шестого, «онегинского» тома академического издания Пушкина, чтобы убедиться-

ся, сколь на самом деле был велик этот труд (на 205 страниц основного текста приходится 460 страниц вариантов, а ведь они дошли до нас далеко не полностью). Название это свидетельствует лишь о чрезвычайной требовательности к себе Пушкина; недаром в первоначальном варианте было «слабый Труд» (VI, 636). В этом смысле гораздо точнее уже известное нам название Пушкиным своего «многолетнего» труда над «Евгением Онегиным» «подвигом», как ранее подвигом называл он и свою работу над «Борисом Годуновым» (XIII, 188).

В языке того времени слово «подвиг» употреблялось в значениях: «Труд в чем, неослабное продолжение какого деяния, важное дело». Первоначальное этимологическое значение этого слова: «движение, стремление, шествие какого тела» — пример из Ратного устава: «Ядро подвиг свой чинит дугою» — тогда, повидимому, уже утратилось¹.

Называя создание двух своих центральных произведений «подвигом», Пушкин, можно думать, имеет в виду не только оба вкладывавшиеся тогда в это слово смысла, но и воскрешает его давнее этимологическое значение. Это и «важное дело», подчеркивание чего в ту пору, когда в широких кругах дворянского общества на занятия литературой смотрели как на нестоющие пустячки, а сами писатели склонны были именовать свое творчество «безделками», носило сугубо принципиальный характер. Это и неуклонное «движение» к поставленной цели, «неослабное продолжение какого деяния», то есть, другими словами, все тот же пушкинский «постоянный труд».

Наряду с этим выражения «живой труд» и «вдохновенное занятие» обозначают собой то неразрывное сочетание вдохновения и труда, которое и характеризует собой творческий процесс Пушкина. О Чарском из «Египетских ночей» — образ, в котором современники, близко знавшие Пушкина, усматривали многие явно автобиографические черты, читаем: «Когда находила на

¹ «Словарь Академии Российской», часть IV, СПб, 1822, стлб. 1238.

него такая *дрянь* (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете, и писал с утра до поздней ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье» (вспомним: «Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи»). И далее: «Однажды утром Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами, и вы обретаєте живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше, и звучные рифмы бегут на встречу стройной мысли» (VIII, 264; курсив Пушкина).

Легко заметить, что это описание прямо, местами почти буквально перекликается с даваемым Пушкиным в известных строках «Осени» описанием своего собственного творческого процесса:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Бросается в глаза, в несомненной перекличке с этимологическим значением слова «подвиг», динамический характер этих описаний: мысли *волнуются*, рифмы *бегут* им навстречу, стихи свободно *текут*. Непосредственно с этим связано и теоретическое определение Пушкиным того «благодатного расположения духа», которое свойственно писателю во время его творчества: «*Вдохновение* есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к *быстрому* соображению понятий, что и способствует объяснению оных». Как видим, в таком понимании вдохновения нет ничего иррационального и мистического. И недаром оно заканчивается знаменитым: «Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии» (XI, 41; курсив Пушкина).

Только что приведенные строки из «Осени» отличаются замечательной точностью. Мы знаем, что Пушкин, как правило, не складывал предварительно свои стихи в голове и уже в законченном или почти законченном виде клал их на бумагу, а создавал их — независимо от того, над большим ли произведением он работал или

писал небольшое стихотворение в несколько строк, — с пером или карандашом в руках («И пальцы просятся к перу, перо к бумаге»). Поэтому дошедшие до нас рабочие рукописи Пушкина дают полную картину, словно бы некую фотограмму его творческого процесса. Необыкновенная, можно сказать, прямо крылатая стремительность почерка, чрезвычайно трудная разборчивость многих не только отдельных слов, но и фраз, а подчас и целых больших кусков текста, порой почти принимающих вид своего рода стенографической записи, недописанность слов, очень частые описки — нагляднее всего свидетельствуют о том, каким действительно бурным потоком рвались наружу вдохновенные творческие мысли Пушкина. И в то же время достаточно взглянуть на те же рукописи, с их бесконечными зачеркиваниями, поправками, заменами, вставками, все новыми и новыми вариантами, чтобы раз и навсегда рухнуло наивное представление о том, что Пушкин якобы создавал свои произведения сразу, первыми пришедшими на ум словами.

Наряду с картиной вдохновенного излияния своих мыслей перед нами встает и картина большого, настойчивого, порой, несомненно, нелегкого, можно сказать, прямо-таки мучительного труда — «мук творчества». И именно потому, что писательский труд Пушкина был жарким, одушевленным, вдохновенным, а его вдохновения исполненными, говоря его собственными определениями, «честного и благородного» (XI, 213), «упорного» и «постоянного» труда, совершил великий поэт свой, воистину богатырский, двуединый подвиг — установил национальный русский язык и заложил основы национальной русской литературы.

3. КРАТКОСТЬ, ЯСНОСТЬ, ПРОСТОТА

Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия... Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства...

Гоголь

Твердая убежденность Пушкина, что истинную жизнь художественному слову дают «идеи», «мысль», определяла основные требования, которые предъявлял он к писателю, и основные принципы его собственного художественного мастерства.

Чтобы мыслить правильно, надо мыслить невозможное более просто, точно и ясно. Так же следует и писать.

Поначалу с особенной настойчивостью Пушкин предъявлял эти требования в отношении прозаической литературной речи — прозы. Объяснялось это тем, что даже для передовых русских писателей-прозаиков первой половины двадцатых годов, в том числе и для многих писателей-декабристов, образцом прозаической речи, прозаического «слова» считался Карамзин, «гармоническая», «цветная» (термины самого Карамзина), то есть ритмизованная, изобилующая всякого рода перифразами, метафорами и другими фигурами речи, проза которого еще была очень близка к стихам. «Пой, Карамзин, и в прозе глас слышен соловьин», — ха-

рактенно приветствовал в начале девяностых годов восемнадцатого века автора «Писем русского путешественника» и «Бедной Лизы» носитель традиций классицизма восемнадцатого века, согласно которым проза почиталась низшим родом по сравнению со стихами, — Державин.

В противоположность этому, Пушкин с самого начала был глубоко неудовлетворен состоянием современной ему русской прозы. «Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных», — повторял он (XI, 34, см. еще стр. 21; курсив Пушкина). Пушкин считал, что писатель-прозаик должен не «петь» соловьиным гласом, а «говорить» — владеть точным, ясным и простым «языком мысли», как прямо и называл он прозу. Уже в раннем рукописном наброске Пушкина, сделанном в 1822 году, то есть задолго до того, как сам он начал писать в области художественной прозы, и за три года до появления в печати его первых критических статей, он решительно выступил против карамзинской традиции «поэтической прозы». Признавая, что проза самого Карамзина «лучшая в нашей литературе», он тут же весьма выразительно добавляет: «Это еще похвала не большая» (XI, 19). «Но что сказать об наших писателях, — иронически замечал Пушкин, — которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут *дружба* — не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр: Должно бы сказать рано поутру — а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба — ах как это всё ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее» (XI, 18; курсив Пушкина).

Приведя еще несколько примеров подобного рода, Пушкин тут же дает свое замечательное определение качеств, которые необходимы для литературной прозаической речи: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат.

Стихи дело другое (впрочем в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее...)» (XI, 18 и 19).

Как видим, Пушкин здесь еще отделяет прозу — в отношении требований, к ней предъявляемых, — от стихов. Однако оговорка, тут же делаемая, о необходимости и для поэтов иметь «сумму идей гораздо позначительнее» в высшей степени знаменательна и уже в известной мере предваряет позднейшую формулу Пушкина о мысли как о том, что сообщает истинную жизнь всем произведениям словесного искусства, независимо от того, написаны ли они прозой или стихами.

Пушкин — сам и поэт и прозаик — всегда очень отчетливо ощущал специфические отличия стихов от прозы, заключающиеся не только в ритме, в рифме, но и в большей «живости» стихотворного слога — в его большей яркости, живописности, в его повышенной эмоциональности. «Плетневу приличнее проза, нежели стихи — он не имеет никакого чувства, никакой живости — слог его бледен, как мертвец...» — писал он брату в 1822 году (XIII, 46). Но признание «мысли» душой и прозы и стихов побуждало Пушкина чем дальше, тем все тверже и настойчивее распространять требования, предъявляемые им к прозаической речи, и на речь стихотворную — «поэтический слог».

До нас дошли замечания, которые Пушкин сделал по просьбе П. А. Вяземского на полях одной из критических статей последнего — «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» — вскоре после своего возвращения из ссылки, в последние месяцы 1826 года. Ценя острый и саркастический ум Вяземского, Пушкин считал, что тем самым он обладает необходимыми данными и для того, чтобы продвинуть вперед развитие «языка мысли» — развитие русской прозы. «Образуй наш метафизический язык, зарожденный в твоих письмах», — призывал он Вяземского в том же 1822 году, к которому относится цитирувавшаяся выше заметка о прозе (XIII, 44). «Прозу-то не забывай; ты да Карамзин одни владеют ею», — снова обращался он к Вяземскому полгода спустя (XIII, 57). Тем суровее относился Пушкин к недостаткам прозы Вяземского, которые

были связаны все с той же традицией карамзинской «поэтической прозы», столь резко осужденной Пушкиным в его заметке 1822 года. Им-то как раз и посвящена значительная часть помет Пушкина на полях статьи.

Подле выражения Вяземского: «...более или менее ознаменовано общей печатью отвержения, наложенною на наш театр рукою Талии и Мельпомены...» — Пушкин энергично замечает: «Да говори просто — ты довольно умен для этого». Другую столь же вялую «поэтическую» перифразу: «поглотила бы его бездна забвения» — Пушкин исправляет: «и совсем его забыли (проще и лучше)». Пушкин предлагает Вяземскому убрать из его статьи и еще целый ряд «лишних» фраз и даже целых страниц, ненужных «дополнений», «повторений» уже сказанного; обращает внимание Вяземского на композиционную рыхлость его статьи, «сбивчивость» изложения («Более методы, ясности», — призывает он Вяземского), отмечает недостаточную правильность и точность языка и даже пунктуации («Любовь к друзьям — по-русски дружба»; «в льдистом сосуде — не в ледяном ли?»; поправляет восклицательный знак на двоеточие) и т. д. Причем недостатки «слога» Пушкин, как это явственно чувствуется при чтении его помет, пронизательно связывает с устарелой литературной позицией Вяземского, сказавшейся и в той непомерно высокой оценке, которую он дает в своей статье творчеству Озерова, превозносившемуся карамзинистами. Все это определяет общую и полностью отрицательную оценку Пушкиным статьи, чем он с полной откровенностью и подытоживает свои пометы: «Часть критическая вообще слаба, слишком слаба. Слог имеет твои недостатки, не имея твоих достоинств. Лучше написать совсем новую статью, чем передавать печати это сбивчивое и неверное обозрение» (XII, 213—242).

Но упреки в длиннотах, «растянутости», «сбивчивости», неточностях, неясностях, «темноте» Пушкин делал не только в отношении прозы Вяземского.

Примерно за год до этого Вяземский послал Пушкину в Михайловское свое новое стихотворение «Нарв-

ский водопад», прося доставить на него свои замечания (XIII, 200—201).

Пушкин отозвался детальным, почти из строки в строку, разбором стихотворения, причем характерно отметил у Вяземского-поэта как раз те самые недостатки, на которые позднее обратил внимание и Вяземско-го-прозаика. Так, о строфе:

Но ты, питомец тайной бури,
Игралище глухой войны,
Ты не зеркало их лазури,
Вотще блестящей с вышины... —

Пушкин замечает: «Не питомец, скорее родитель — и то не хорошо — не соперник ли? *тайной* о гремящем водопаде говоря, не годится... *Игралище глухой войны* — не совсем точно. *Ты не зеркало* и проч. Не яснее ли и не живее ли: *Ты не приемлешь их лазури* etc. Точность требовала бы *не отражаешь*. Но твое повторение *ты* тут нужно» (XIII, 209—210; курсив Пушкина).

Еще строже разбор следующей строфы:

Под грозным знаменем свободы
Несешь залогом бытия
Зародыш вечной непогоды
И вечно-бьющего огня!

«...вся строфа сбивчива,— пишет Пушкин.— Зародыш непогоды в водопаде: темно. Вечно-бьющий *огонь* — тройная метафора. Не вычеркнуть ли всю строфу?» (XIII, 210; курсив Пушкина).

И требования точности, ясности, простоты Пушкин предъявляет не только к данному стихотворению Вяземского, но и к стихам вообще. «Дельвиг, Дельвиг! — обращается он в 1823 году к своему близкому другу и во многом литературному единомышленнику, поэту А. А. Дельвигу, — ...благословляю и поздравляю тебя — добился ты наконец до точности языка — единственной вещи, которой у тебя не доставало» (XIII, 56). Идиллии того же Дельвига высоко ценились Пушкиным за то, что в них нет «ничего запутанного, темного», ничего «лишнего, неестественного в чувствах», никакого «умничанья», за что, как мы знаем, он так не одобрял не-

которые стихотворения Вяземского (XIII, 278). Пушкин восхищался «верностью ума, чувства, точностью выражения», «ясностью», «стройностью» и «простотой», отсутствием «натянутостей» и «преувеличений» в стихах Баратынского (XI, 74). За «простоту» выражений одобрял Пушкин баллады антагониста «небесного» романтизма Жуковского, П. А. Катенина (XI, 221).

«Прелесть нагой простоты» — выражение, надо думать, подсказанное Пушкину великими образцами античного искусства, древнегреческими мраморными статуями, — вообще все более и более становилась для него мерилom истинно прекрасного в литературе.

«Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, — с горечью замечал Пушкин о современной ему литературе, — но и прозе стараемся придать напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» (XI, 73).

К благородной простоте слога энергично призывал Пушкин в последние годы своей жизни героиню 1812 года Н. А. Дурову, узнав об ее намерении выступить в печати со своими автобиографическими записками: «Что касается до слога, то чем он проще, тем будет лучше. Главное: истина, искренность» (XVI, 35). Решительно возражал он и против придуманного было Дуровой заглавия своих записок: «*Записки амазонки*, как-то слишком изысканно, манерно, напоминает немецкие романы. *Записки Н. А. Дуровой* — просто, искренне и благородно» (XVI, 126; курсив Пушкина).

«Смирненную простоту повествования» считал Пушкин замечательной чертой и «Записок Джона Теннера», переведенных и опубликованных им в своем журнале «Современник», добавляя при этом, что она ручается «за истину» (XII, 105).

Добавление это очень знаменательно. Чертами, характерными для форм риторического классицизма восемнадцатого века, были, по словам Пушкина, «изысканность, высокопарность, отвращение от простоты и точности» (XI, 226). Характерным для современной ему романтической литературы Пушкин считал отсутствие ясности (вспомним слова о романтике Ленском: «Так

он писал *темно и вяло*» — курсив Пушкина). Наоборот, точность, ясность, «благородная простота» формы наиболее соответствовали требованиям того нового, насыщенного мыслью, исполненного «истины», «верности ума и чувств», то есть, говоря нашими терминами, реалистического, искусства художественного слова, гениальным родоначальником которого в нашей литературе и явился Пушкин.

В своих указаниях и советах писателям-современникам Пушкин настойчиво учил их, как надо писать художнику слова — реалисту.

Однако самым наглядным и потому самым действенным уроком этого рода, обращенным Пушкиным уже не только и даже не столько к современникам, сколько ко всей последующей русской литературе, были его собственные художественные творения.

Один из мемуаристов рассказывает, что, увидав на столе у Пушкина книжку только что вышедших «Повестей Белкина» и не зная, кто их автор, он спросил: «Кто этот Белкин?» Пушкин ответил: «Кто бы он там ни был, а писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно»¹.

Но писать *просто, коротко и ясно* Пушкин учил не только своими повестями, а и всем своим творчеством.

* * *

Искусство писать просто, коротко и ясно, обусловленное стремлением к максимальной содержательности своего художественного творчества, к насыщенности его «глубокими чувствами» и «поэтическими мыслями», достигалось Пушкиным путем настойчивого устранения из своих произведений всего хоть сколько-нибудь «сбивчивого», «темного», «вялого», всего «лишнего», малейшего словесного балласта, любых, в какой бы то ни было степени бьющих на внешний эффект и пустых по существу, «блестящих выражений» — словом, всего, связанного только «с приятным проявлением форм».

¹ П. И. Миллер. Встреча и знакомство с Пушкиным в Царском Селе. «Русский архив», 1902, III, стр. 235.

Простота, точность, ясность и создавали ту необычайную сжатость, предельную сгущенность, лапидарность художественной формы, тот справедливо прославленный пушкинский лаконизм, который не только составляет специфическую особенность всей писательской манеры Пушкина, но и делает его великие создания явлением в своем роде беспримерным и единственным во всей мировой литературе.

В условиях русского литературного развития того времени пушкинский лаконизм был явлением в высшей степени новаторским и исключительно плодотворным.

Над литературным сознанием большинства современников Пушкина в той или иной мере господствовало в существе своем антиреалистическое представление о художественной литературе как об «украшенной речи». Одним из необходимых условий художественности, согласно «Риторике» Ломоносова, было «распространение слова», наивозможное изобилие словесного материала, расцветченность, изубранность, изукрашенность поэтического произведения всякого рода тропами, фигурами и т. п.

Уже Радищев, высоко ценивший, как позднее и Пушкин, роль Ломоносова — «насадителя Российского слова» — в развитии национального литературного языка, вместе с тем отмечал, что в его одах «более слов, нежели мыслей»¹.

Этот упрек в значительной степени можно отнести почти ко всей литературе восемнадцатого века, литературе громадных по своим размерам од, грандиознейших эпических поэм — «отменно длинных, длинных, длинных» «классических романов».

Карамзин и его продолжатели — писатели «карамзинского периода» — выступили против пространных и тяжеловесных сооружений классицизма, но с подобной же экстенсивностью художественной формы — словесного материала, преобладанием слов над мыслями — мы сталкиваемся в поэзии не только Карамзина, но даже ближайших предшественников и непосредственных литературных учителей Пушкина — Батюшкова и

¹ А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений, т. 1. М.—Л., Издательство Академии наук СССР, 1938, стр. 380, 391.

Жуковского. Например, такое характерное произведение русского сентиментализма, как стихотворное «Послание к женщинам» Карамзина, содержит 392 стиха, то есть значительно длиннее большинства од Ломоносова, в которых обычно имеется около 230—250 стихов. В элегии Батюшкова «Мечта» — 211 стихов, а в столь восхищавшем современников, в том числе и молодого Пушкина, его же дружеском послании «Мои пенаты», обращенном к Жуковскому и Вяземскому, — 316 стихов. На послание Батюшкова Жуковский ответил ответным посланием «К Батюшкову», которое превысило «Мои пенаты» больше чем вдвое — оно содержит 680 стихов! Равным образом послание Жуковского «Императору Александру», которое Пушкин очень ценил за благородство и независимость тона, содержит 484 стиха, то есть превосходит по своим размерам самые длинные оды Державина.

Примеру своих предшественников и учителей поначалу следует и Пушкин-лицеист. В его «Послании к Юдину» (1815) — 226 стихов; в одном из таких характерных образцов лицейской лирики, как «Городок» (1814—1815) — дружеское послание, написанное в манере «Моих пенатов» Батюшкова, — 316 стихов.

Однако довольно скоро Пушкин начинает энергично освобождаться от подобной словесной гигантомании в духе восемнадцатого века, связанной не только с традиционным пристрастием к неоправданному содержанию, тяжеловесным словесным конструкциям, но и с недостаточной выработанностью самого литературного языка. Уже в творчестве Пушкина первых же послелицейских лет мы не найдем подобных пространных стихотворений. Самые крупные из них не превышают 100 стихов: «Деревня» — 61 стих, «Торжество Вакха» — 85 стихов, «Вольность» — 96 стихов. Для сравнения напомним, что ода «Вольность» Радищева, «вслед» которой, по собственным словам Пушкина, он и написал свою одноименную оду, содержит в себе 540 стихов!

Знаменательно, что новое качество пушкинских произведений — непривычная для того времени строгая экономия, сжатость их формы при насыщенности большим содержанием и величайшей художественной

выразительности — уже тогда, в ранние послепелицкие годы, стало удивлять и восхищать современников. Один из них, Яков Толстой, поэт, член Союза благоденствия и его негласного филиала, общества «Зеленая лампа», где он и встречался с Пушкиным, в послании к нему характерно просил:

Открой искусство мне столь сладко
Писать, как вечно пишешь ты,
Чтоб мог изображать я кратко
И сохранял бы красоты...
В моих стихах излишество слога
Резцом своим ты отколи...
Давно в вражде ты с педантизмом
И с пустословием в войне,
Так научи ж, как с лаконизмом
Ловчее подружиться мне...¹

Действительно, чем более развивался и зрел поэтический дар Пушкина, тем все решительнее, можно сказать — беспощаднее, устранял он из своих стихов какое бы то ни было «излишество слога». Очень наглядно видно это на его отношении к своему раннему творчеству.

Задумав вскоре после выхода из лица выпустить свои стихи отдельным сборником, Пушкин не только начал производить среди них очень строгий отбор, но и то весьма немногое, что к 1825 году отобрал, подверг максимальному сжатию, сокращению. Так «Гроб Анакреона» (1815) был сокращен им на 14 стихов (вместо 57 стало 43), послание «К Шишкову» (1816) было сокращено на целых 25 стихов (вместо 59—34), послание «К Дельвигу», писавшееся в конце 1816 — первые месяцы 1817 года, то есть совсем незадолго перед окончанием лица, — на 19 стихов (вместо 46—27); написанное около этого же времени послание «К Каверину» в результате тройной переработки уменьшилось почти вдвое (вместо 31 стиха — 16).

Но особенно показательна в этом отношении работа Пушкина над его стихотворением «Друзьям». Стихотворение, написанное Пушкиным в 1816 году, состояло сперва из 32 стихов:

¹ Я. Н. Толстой. Мое праздное время или собрание некоторых стихотворений. 1821, стр. 48—51.

Среди беседы нашей шумной
 Один уныл и мрачен я...
 На пир раздольный и безумный
 Не призывайте вы меня.
 Любил и я когда-то с вами
 Под звон бокалов пировать
 И гармонически стихами
 Пиров веселье воспевать.
 Но прслетел миг упоений, —
 Я радость светлую забыл,
 Меня печали мрачный гений
 Крылами черными покрыл...
 Не кличьте ж вы меня с собою
 Под звон бокалов пировать:
 Я не хочу своей тоскою
 Веселье ваше отравлять.
 К чему, веселые друзья,
 Мое тревожить вам молчанье?
 Запев последнее прощанье,
 Уж муза смолкнула моя.
 Напрасно лиру брал я в руки
 Бряцать веселье на пирах
 И на ослабленных струнах
 Искал потерянные звуки...
 Богами вам еще даны
 Златые дни, златые ночи,
 И на любовь устремлены
 Огнем исполненные очи;
 Играйте, пойте, о друзья,
 Утратьте вечер скоротечный;
 И вашей радости беспечной
 Сквозь слезы улыбнулся я. (I, 397 и 219)

Затем Пушкин, еще в бытность в лицее, полностью отбросил первые шестнадцать стихов, то есть сократил стихотворение ровно вдвое (оставленные шестнадцать стихов дошли до нас только в этой второй редакции и, возможно, имели в первой редакции некоторые варианты). Но и этого в дальнейшем Пушкину показалось слишком много. Решив в 1825 году включить стихотворение в отдельное издание своих стихов, Пушкин снова сократил его, причем опять в два раза.

Стихотворение, сокращенное таким образом по отношению к первоначальной редакции в *четыре* раза (вместо 32 стихов — 8), стало читаться:

Д р у з ь я м
 Богами вам еще даны
 Златые дни, златые ночи,

И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.
Играйте, пойте, о друзья!
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнулся я.

Но пушкинский лаконизм—его умение, говоря словами послания Я. Н. Толстого, «изображать» кратко и «сохранять красоты» — достигался, понятно, не только путем устранения излишеств слога — «войной с пустословием»; лаконизм пушкинского стиха создавался в результате предельной точности и выразительности каждого слова.

В том же стихотворении «Друзьям» первая строфа окончательной редакции сперва, как мы видели, читалась:

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И на любовь устремлены
Огнем исполненные очи.

Здесь два последние стиха не только были мало выразительны, но и носили абстрактно-неопределенный характер, доходящий до прямой, даже чисто грамматической, неясности. Чьи очи устремлены? На какую любовь? И вот, оставляя неприкосновенными одни только рифмующие слова, Пушкин совершенно переделывает обе эти строки, сообщая им и полную ясность и особую грациозную прелесть:

И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.

Особенно меток и выразителен здесь эпитет «внимательные». «Его эпитет так отчетист и смел, что иногда один заменяет целое описание», — писал позднее о пушкинских эпитетах Гоголь (VIII, 52) ¹.

К таким необыкновенно «отчетистым» и содержательным определениям, каждое из которых действительно заменяет собой «целое описание», и относится употребленный в данном контексте очень простой и именно

¹ Все цитаты из Гоголя даются по Полному собранию сочинений в 14 томах. Издательство Академии наук СССР, 1940—1952 (римская цифра указывает том, арабская — страницу).

в силу этого в высшей степени свежий и оригинальный эпитет: *внимательные* очи.

Уже в ранних стихах Пушкина обращала на себя восторженное внимание современников и та поэтическая смелость его определений, которую, наряду с отчетливостью, Гоголь считал характернейшей чертой пушкинского эпитета.

В 1818 году Пушкин написал стихотворное послание Жуковскому «Когда к мечтательному миру...»

«Чудесный талант! Какие стихи! Он мучит меня своим даром, как привидение!» — восторженно писал об этом послании Жуковский П. А. Вяземскому¹. В не меньший восторг привело пушкинское послание и Вяземского. Особенно восхитила его строка «Он духом там — в дыму столетий»; Пушкин имел здесь в виду стихотворение Батюшкова, навеянное последнему чтением только что вышедших томов «Истории Государства Российского» Карамзина. «*В дыму столетий!* Это выражение — город. Я все отдал бы за него — движимое и недвижимое», — пишет Вяземский В. А. Жуковскому и добавляет: «Знаешь ли, что Державин испугался бы *дыма столетий?* О прочих и говорить нечего»². Для своего времени Державин действительно во многом был смелым новатором: несколько его выражений в числе особенно ярких образцов литературной «смелости» приводил позднее и сам Пушкин (XI, 60—61).

С этим восторгом Вяземского характерно перекликается позднее восторг по аналогичному же случаю одного из крупнейших мастеров русского художественного слова — И. С. Тургенева. За знаменитым описанием прихода весны — «Гонимы вешними лучами...» и т. д., открывающим собою седьмую главу «Евгения Онегина», следует не менее знаменитое лирическое отступление — о связанных с этим переживаниях поэта:

Как грустно мне твое явленье,
Весна, весна! пора любви!
Какое томное волненье
В моей душе, в моей крови!

¹ «Русский архив», 1896, III, стр. 208.

² П. П. Вяземский. А. С. Пушкин по документам Остафьевского архива, т. 1, 1880, стр. 27—28.

С каким тяжелым умиленьем
Я наслаждаюсь дуновеньем
В лицо мне веющей весны...

«Заметили ли вы это выражение: «С каким тяжелым умиленьем»? А? — спрашивал И. С. Тургенев у одной своей собеседницы. — Понимаете ли вы, как это сказано! Я дал бы себе обрезать по мизинцу на каждой руке за то, чтобы суметь так сказать»¹.

Однако всякое, даже самое удачное отдельное выражение представляло для Пушкина ценность отнюдь не само по себе, а в непрерывной связи с целым, со всем произведением. В этом легко убедиться на примере того же послания к Жуковскому (1818). Следуя своему обычному стремлению к максимальной сгущенности, сжатию словесного материала, Пушкин при перепечатке послания в отдельном издании своих стихотворений в 1826 году выбрасывает из него пять стихов. При новом же переиздании (в собрании стихотворений 1829 года) вовсе опускает всю вторую часть стихотворения (последние семнадцать стихов), очевидно, как нарушающую единство темы (тема Жуковского перебивается в них новой самостоятельной темой о Батюшкове и Карамзине — авторе «Истории Государства Российского»). В результате послание сокращается вдвое против первоначальной редакции (22 стиха вместо 44). Не остановило Пушкина и то, что в отброшенной последней части как раз находилось столь восхитившее Вяземского — и действительно превосходное как по смелой и яркой поэтичности, так и по сжатой энергии выражения — словосочетание: «в дыму столетий».

* * *

Лаконизм, который еще в конце десятых годов Яков Толстой метко указал в качестве существенной особенности автора «вольных стихов» и «Руслана и Людмилы», чем дальше, тем более становится характернейшей чертой, отличительным признаком художественного мастерства Пушкина, как «поэта действительности», основоположника русского реалистического искусства слова.

¹ Л. Нелидова, Памяти И. С. Тургенева. «Вестник Европы», 1909, № 9, стр. 232.

Об этом, уже в период полного расцвета пушкинского гения, в первую половину тридцатых годов, снова скажет в своей тоже в высшей степени, можно сказать — по-пушкински, лаконичной статье, так и называющейся «Несколько слов о Пушкине», самый гениальный из его непосредственных учеников и преемников — Гоголь. Продолжая уже приведенную мною характеристику эпитета Пушкина, Гоголь пишет:

«Его небольшая пьеса всегда стоит целой поэмы. Вряд ли о ком из поэтов можно сказать, чтобы у него в коротенькой пьесе вмещалось столько величия, простоты и силы, сколько у Пушкина» (VIII, 52).

Это же снова повторяет он к концу статьи:

«Здесь нет этого каскада красноречия, увлекающего только многословием, в котором каждая фраза потому только сильна, что соединяется с другими и оглушает падением всей массы, но если отделить её, она становится слабою и бессильною. Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия; никакого наружного блеска, всё просто, всё прилично, всё исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; всё лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают всё. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт» (VIII, 55). «Никто из наших поэтов, — снова повторит Гоголь позднее, — не был еще так скуп на слова и выраженья, как Пушкин, так не смотрел осторожно за самим собой, чтобы не сказать неумеренного и лишнего, пугаясь приторности того и другого» (VIII, 380).

То же самое подчеркивает Гоголь и в пушкинской прозе. Так, о «Капитанской дочке» автор «Мертвых душ» пишет: «Сравнительно с «Капитанской дочкой» все наши романы и повести кажутся приторной размазней. Чистота и безыскусственность вошли в ней на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной» (VIII, 384).

При этом Гоголь считает лаконизм Пушкина выражением не только его личного вкуса и эстетических взглядов.

Гоголь первый указал на значение Пушкина как великого национального поэта. Равным образом и в лаконизме Пушкина он видит проявление существенных особенностей русской национальной специфики, русского характера. В Пушкине, замечает он, «всё уравновешено, сжато, сосредоточено, как в русском человеке, который немногословлив на передачу ощущения, но хранит и совокупляет его долго в себе, так что от этого долговременного ношения оно имеет уже силу взрыва, если выступит внаружу» (VIII, 380).

Мысль Гоголя продолжает и развивает в своих статьях о Пушкине Чернышевский, также считая, что сжатость художественной формы является специфической чертой, присущей именно русской классической литературе, и вместе с тем связывая это уже не просто с национальным характером как таковым, а с «местными обстоятельствами», то есть с особенностями русской жизни, исторического развития русского народа.

«Особенно нам, русским, должна быть близка и драгоценна сжатость,—пишет Чернышевский.—Не знаем, свойство ли это русского ума, как готовы думать многие, или, скорее, просто следствие местных обстоятельств, но все прозаические, даже повествовательные, произведения наших гениальных писателей... отличаются сжатостью своего внешнего объема. «Герой нашего времени» занимает немного более половины очень маленькой книжки; Гоголь, кроме «Мертвых душ», писал только маленькие по числу страниц повести; да и самые «Мертвые души», колоссальнейшее из первостепенных произведений русской литературы, если б даже и было dokonчено в размерах, предположенных автором (три тома), едва равнялось бы половине какого-нибудь диккенсова, теккереева или жорж-зандова романа. Если обратимся за примерами к Пушкину,—добавляет Чернышевский,—он покажет нам то же самое» (II, 466).

Но Пушкин не только действительно показывает нам «то же самое». Мы видели, что именно в творчестве Пушкина и берет начало то, что так ценит Чернышевский,—«сжатость внешнего объема», которая, по словам критика, составляет «первое условие эстети-

ческой цены произведения» и выставляет «на вид все другие достоинства» (II, 466).

С изумлением и восхищением отмечается лаконизм Пушкина, как нечто совершенно особенное и исключительное, рядом западноевропейских писателей и критиков.

«Особенно удивительна та скупость средств, которыми Пушкин достигает своей цели, — писал автор первой же большой зарубежной статьи о творчестве Пушкина, прогрессивный немецкий критик первой половины девятнадцатого века, выдающийся знаток всей мировой литературы — Фарнгаген фон Энзе — в связи с «Борисом Годуновым». — В этом Пушкин неподражаем. Все у него сжато и остро, сильно и быстро...»¹

Еще энергичнее подчеркивает пушкинский лаконизм в своей поздней, датированной 1868 годом, статье о Пушкине горячий пропагандист его творчества во Франции Проспер Мериме. «Я не знаю произведения более скупого, — если только этим выражением можно воспользоваться для похвалы», — пишет он по поводу «Цыган». «Французский язык не обладает возможностью передачи сжатости пушкинского стиха». А делая через некоторое время прозаический перевод на французский язык стихотворения «Анчар», Мериме, с целью дать наиболее точное представление о силе и красоте подлинника, переводит одну из строф полатыни: «At vir virum misit ad antchar superba vultu, — et ille obedienter via ingressus est, — et rediit mane cum venepo».

«Единственно на латинском языке, — поясняет Мериме, — можно передать сжатость русского языка»².

Но лаконизм Пушкина сказывается не только в его языке: он охватывает, проникает собой все стороны, все элементы его творчества, проявляется в фабуле, в композиции, в обрисовке характеров, в портрете, в пейзаже и т. д.

¹ «Сын Отечества», 1839, т. 7, отд. «Критика и библиография», стр. 23.

² Проспер Мериме. Александр Пушкин. М., 1936, стр. 30, 32, 44.

Иллюстрацией этому может быть любое из произведений Пушкина, любая из областей его творчества.

Возьмем, например, его поэмы. Тот же Мериме, сопоставляя Пушкина с его старшим современником Байроном, отмечал, что оба они «отличаются сжатостью стиля». «Тем не менее, — добавлял он, — лорд Байрон, рожденный в стране, привычной к ораторству, где с речами выступают по всякому поводу и где часто пишут так же, как говорят, никогда не благоволил делать выбора между мыслями, теснившимися в его воображении. Несмотря на то, что он всегда дает им сжатое словесное выражение, он никогда не урезывает их количества... Напротив, стихи Пушкина не менее сжаты по сущности, чем по форме...»¹

Это непосредственное, на глаз, впечатление может быть подтверждено языком цифр. Каждый из многочисленных видов поэмы имеет свою более или менее устойчивую норму объема. Это относится не только к грандиозным эпопеям классицизма с их обязательными двенадцатью песнями, но и к новоевропейской романтической поэме, самые яркие образцы которой даны на Западе Байроном, а у нас Пушкиным. Наиболее популярные поэмы Байрона «Гяур» и «Корсар», особенно ценившиеся и Пушкиным, приблизительно равновелики — около 1300 стихов каждая. Не менее чем по 1000 стихов и во всех остальных восточных поэмах Байрона.

Все южные романтические поэмы Пушкина, также приблизительно равновеликие, обычно меньше примерно в два раза байроновского «Гяура».

Та же самая пропорция — вдвое меньше для Пушкина — получается, если сопоставить его шуточные поэмы «Граф Нулин» и «Домик в Коломне» со знаменитой шуточной поэмой Байрона «Беппо». Еще разительнее соотношение таких близких друг к другу в жанровом отношении произведений, как «Евгений Онегин» и байроновский «Дон Жуан». Здесь оно равно одному к двум.

Равным образом, если мы сопоставим историческую поэму Пушкина с также весьма близкой к ней в жанровом отношении поэмой Вальтер-Скотта «Мармион,

¹ Проспер Мериме. Александр Пушкин. М., 1936, стр. 10.

или битва при Флодден-фильде», которую Пушкин и хорошо знал и тоже высоко ценил, мы увидим, что «Полтава» (1416 стихов) в *четыре* с лишним раза меньше поэмы Вальтер-Скотта (около 6300 стихов).

При этом, чем зрелее становится творчество Пушкина, тем внешние объемы его произведений все более и более сжимаются. Легко убедиться в этом, сравнив, например, между собой три написанные одна за другой на протяжении четырех-пяти лет южные романтические поэмы — «Кавказский пленник» (1821—1822), «Бахчисарайский фонтан» (1821—1823) и «Цыганы» (1824). «Братья Разбойники» представляют собой только отрывок большой, уничтоженной Пушкиным поэмы о разбойниках, поэтому оставляем их в стороне. В «Кавказском пленнике» — 772 стиха (с посвящением и эпилогом), в «Бахчисарайском фонтане» — 578 и, наконец, в «Цыганах» — 569. Таким образом, от произведения к произведению мы неизменно сталкиваемся — лучшее доказательство неслучайности данного явления — с уменьшением объема. Причем, особенно важно отметить, наблюдается своего рода закон обратной пропорциональности: при уменьшении внешнего объема все повышается, как художественная выразительность произведения, так и его идейная насыщенность — содержательность. В «Кавказском Пленнике» и в «Цыганах» Пушкин ставит перед собой одинаковую задачу: дать художественное обобщение некоторых характерных черт «героя времени» — представителя «молодежи XIX столетия». По внешнему объему «Цыганы» составляют всего две трети с небольшим от объема «Кавказского Пленника». Но нечего говорить об огромном шаге вперед — в отношении и углубления характера героя, и самой структуры романтической поэмы как таковой (динамичности фабулы, драматизма действия, наконец, композиционной слаженности, организованности всего произведения в целом), который делает Пушкин в «Цыганах» по сравнению со своей первой южной поэмой.

Еще красноречивее этот закон обратной пропорциональности обнаруживается, если возьмем всю эволюцию в творчестве Пушкина жанра поэмы, являюще-

гося, как известно, одним из ведущих его литературных жанров вообще. В самом деле, первая завершенная поэма Пушкина — «Руслан и Людмила» содержит в себе несколько более двух с половиной тысяч стихов (2815). По сравнению с наиболее известными образцами русских поэм эпохи классицизма, к традиции которых, при всей своей сознательной им противопоставленности, она ближе, чем любая из поэм Пушкина, «Руслан и Людмила» по своему внешнему объему относительно очень невелика: почти в *четыре* раза меньше «Россияды» Хераскова (около 10 000 стихов) и почти в *целых восемь* раз меньше «Телемахиды» Тредиаковского (около 20 000 стихов). Недаром Яков Толстой как раз в это время и восхвалял лаконизм Пушкина.

Но самому поэту объем «Руслана и Людмилы» явно представлялся непомерно громоздким. Первая поэма Пушкина действительно оказалась и самым большим из всех последующих его произведений в этом жанре. В следующей же, и в свою очередь, как уже сказано, самой большой из южных поэм Пушкина — «Кавказском пленнике» почти в *четыре* раза меньше стихов, чем в «Руслане и Людмиле». Последняя же и глубочайшая по своему содержанию из поэм Пушкина — «Медный Всадник», венец его поэтического мастерства, — является и кратчайшей из всех них, подлинным чудом лаконизма. В «Медном Всаднике» только 465 стихов, то есть всего одним лишь стихом больше, чем в оде Державина «Изображение Фелицы»; вместе с тем она на 215 стихов меньше, чем, скажем, ответное послание Жуковского к Батюшкову (1812).

С ярко выраженным стремлением ко все большей и большей сгущенности формы сталкиваемся и в драматургии Пушкина. «Борис Годунов» недаром восхищал Фарнгагена фон Энзе скупостью употребленных поэтом средств, целеустремленной сжатостью словесного материала. Трагедия Пушкина воскрешает минувший век с широчайшей, поистине всеобъемлющей полнотой, рисует самые разнообразные стороны исторической действительности того времени — от дворца до площади, до бедной придорожной корчмы; в действие трагедии введено огромное количество персонажей: семь-

десять шесть лиц, особо выделенных Пушкиным, не считая также снабженных специальными, так сказать, многоголосыми, репликами коллективных персонажей, таких, как «народ», «бояре», «воины». Между тем, в трагедии всего 1572 стиха, то есть только на 156 стихов больше, чем в пушкинской «Полтаве», да 240 строк в сценах, даваемых не стихами, а прозой. Для сравнения укажу, что по своему объему трагедия Пушкина полностью укладывается всего в два, максимум в три акта пятиактных драматических хроник Шекспира, которые, как известно, в значительной мере явились жанровым образцом для «Бориса Годунова».

Однако при дальнейших творческих исканиях Пушкина в области драматургии даже исключительный в своем роде лаконизм «Бориса Годунова», видимо, показался ему недостаточным. Во всяком случае от «Бориса Годунова» Пушкин переходит к созданию нового и весьма своеобразного драматического жанра, которому сам же придает характерное название «*маленьких трагедий*», состоящих, вместо двадцати трех сцен «Бориса Годунова», всего лишь из четырех («Каменный гость» — 542 стиха), трех («Скупой рыцарь» — 380 стихов), двух («Моцарт и Сальери» — 231 стих) и даже из одной сцены («Пир во время чумы» — 239 стихов). Примерно такие же размеры имеет несколько позднее написанная и только совсем немного (судя по дошедшему до нас плану) не доведенная до конца «Русалка» — 497 стихов. В то же время совершенно прав Белинский, отзываясь об этом «особом роде драмы», «который к настоящему относится, как повесть к роману», что «по форме и объему это не больше, как драматические очерки, но по содержанию и его развитию — это трагедии, в полном смысле этого слова» (V, 59). Причем сверхлаконизм, по отношению к «Борису Годунову», «маленьких трагедий» и «Русалки» не может объясняться тем, что в «Борисе Годунове» Пушкин ставит своей основной задачей показать «судьбу народную», а в «маленьких трагедиях» и в «Русалке» сосредоточивает свое внимание на «судьбе человеческой». Последний драматургический опыт Пушкина — его так называемые «Сцены из рыцарских времен» —

по наличию социальной проблематики (смена исторических формаций, острые картины классовой борьбы — восстание крестьян против рыцарей) не только не уступает, но едва ли не превосходит «Бориса Годунова». Между тем все «Сцены» (как и «Русалка», они тоже не доведены до конца, однако написанное, несомненно, составляет значительно большую часть всей задуманной Пушкиным пьесы) содержат всего лишь 390 строк (между тем как в одной лишь «Сцене в корчме» из «Бориса Годунова» — 139 строк). Предельный лаконизм «Сцен» таков, что в течение долгого времени дошедший до нас текст их совершенно ошибочно считался не самой пьесой, а лишь ее планом.

В противоположность всем предшествующим драматическим произведениям Пушкина, как правило стихотворным (исключение представляют лишь несколько — пять из двадцати трех — сцен в прозе «Бориса Годунова»), «Сцены из рыцарских времен» написаны полностью (за исключением двух введенных в текст стихотворных песен Франца) прозой. И вообще предельная сжатость, «скупость» словесного материала, величайший художественный лаконизм свойственны не только Пушкину-стихотворцу. Едва ли не еще больше поражают они нас и в Пушкине-прозаике. Представление об этом дают уже самые объемы художественно-прозаических произведений Пушкина. Так, ни одна из повестей Белкина не достигает размера печатного листа. Самая большая из них — «Барышня-крестьянка» — включает в себе лишь около 38 000 знаков. Большинство остальных немногим больше полулиста: «Выстрел» (около 24 000 знаков), «Мятель» (около 23 000 знаков), «Станционный смотритель» (около 22 500 знаков); «Гробовщик» же составляет и всего немногим больше четверти листа (около 12 500 знаков). Самая пространная из всех повестей Пушкина — «Пиковая дама» равна листу.

Еще более сжаты романы Пушкина. В «Дубровском», правда незаконченном, меньше трех с половиной листов (около 140 000 знаков). Наконец, самое крупное из художественно-прозаических произведений Пушкина «Капитанская дочка» является едва ли не

самым коротким историческим романом из когда-либо существовавших в мировой литературе — составляет всего около пяти листов (примерно 196 000 знаков).

В «Толковом словаре» под редакцией профессора Д. Н. Ушакова слово «лаконизм» определяется как «краткий, сжатый способ выражать мысли». Однако такое определение нельзя признать достаточным. Краткость, сжатость есть только один, да и к тому же наиболее внешний, признак лаконизма. Больше удовлетворяет определение лаконизма в словаре Даля: «Краткое и *сильное* выражение мыслей; сжатость слога при *силе* и *ясности* его».

Но, говоря о лаконизме художественной формы произведений Пушкина, основами которой являются и краткость и ясность, которая отличается исключительной силой выразительности, к определению Даля следует добавить еще два признака: тесно связанный с ясностью признак простоты и еще более важный признак — величайшей содержательности.

Многое в немногом, богатство и глубина идей, содержания в предельно сжатой, ясной и простой форме — в этом и заключается существо пушкинского лаконизма.

Пожалуй, с такой силой, как ни в каких других произведениях Пушкина, проявляется это из стихотворных его созданий — в «Медном Всаднике», из прозаических — в «Капитанской дочке». Именно потому-то Гоголь называл всю остальную русскую повествовательную литературу по сравнению с «Капитанской дочкой» «приторной *размазней*».

* * *

Чем же достигается, какими художественными средствами и приемами осуществляется непревзойденный лаконизм Пушкина?

Дать на это исчерпывающий ответ — значило бы раскрыть полностью всю сокровищницу пушкинского художественного мастерства. В рамках настоящей небольшой книжки я, как и предупреждал с самого начала, не могу ставить перед собой подобную задачу. Поэтому, помимо уже сказанного выше, ограничусь

только еще некоторыми указаниями и отдельными наблюдениями.

Пушкин, мы уже знаем, особенно ценил «точность языка» — качество, которое стояло для него в одном ряду с «простотой» литературной речи.

И действительно, в его творчестве оба эти качества не только сосуществуют, но и прямо, можно сказать, накладываются друг на друга.

Вспомним, например, описания цыганского табора в поэме «Цыганы», которые своей «чудесной сдержанностью», правдивостью и полнотой картины, рисуемой поэтом, так восхищали Проспера Мериме:

Между колесами телег,
Полузавешанных коврами,
Горит огонь; семья кругом
Готовит ужин; в чистом поле
Пасутся кони; за шатром
Ручной медведь лежит на воле.

Это табор на привале. А вот он же — в движении, в «походе»:

Толпа валит в пустых равнинах.
Ослы в перекидных корзинах
Детей играющих несут;
Мужья и братья, жены, девы,
И стар, и млад вослед идут;
Крик, шум, цыганские припевы,
Медведя рев, его цепей
Нетерпеливое бряцанье,
Лохмотьев ярких пестрота,
Детей и старцев нагота,
Собак и лай и завыванье,
Волынки говор, скрип телег,
Всё скудно, дико, всё нестройно,
Но всё так живо-неспокойно...

Эти описания, заимствованные, как видим, даже не из реалистических произведений Пушкина, а из его романтической поэмы, и в самом деле отличаются такой же точностью, как и простотой, отсутствием каких-либо «поэтических украшений». В них даже почти нет такого неперемennого элемента поэтической речи, как эпитеты. Прилагательные в словосочетаниях: «ручной медведь», «в перекидных корзинах» и т. п. — лишь уточняют предмет. Словосочетание «чистое поле» — посто-

янный народный эпитет. Из эпитетов в собственном смысле этого слова в обоих отрывках (не считая двух последних строк второго) имеется всего лишь один, правда, весьма выразительный: «*Нетерпеливое бряцанье*» цепей медведя; *нетерпеливое* — потому что медведь тяготеет цепями, в которые он закован, томится в неволе. Равным образом из всех глаголов, употребленных в данных отрывках, только одному присуща поэтически-выразительная функция: «толпа *валит*». Все остальные (в первом отрывке: «*горит* огонь», «*готовит* ужин»; во втором: «*несут* детей», «*пасутся* кони», «медведь *лежит*», «и стар и млад... *идут*») просто называют соответствующие действия. И тем не менее точным отбором необходимых для данных описаний предметов, тонким подчеркиванием характерных деталей — «телег, *полузавешанных* коврами», «*лохмотьев ярких* пестрота» (это тоже не столько эпитеты, сколько уточняющие данный предмет прилагательные) — создается целостная (ничего не надо добавлять и ничего без ущерба нельзя отнять), в высшей степени живописная, полная (во втором отрывке) ярких красок и хаоса звуков (*крик, шум, припевы, рев, бряцанье, лай, завыванье, говор, скрип*) картина «цыганского бытья».

В качестве еще одного, не менее, если не более, выразительного примера подобной же абсолютной простоты-точности и точности-простоты напомним одно из самых пленительных любовных стихотворений Пушкина, написанное в 1829 году, то есть в период уже совершенной его творческой зрелости, полного расцвета его как «поэта действительности» — великого художника-реалиста:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Ритм, подбор звуков (инструментовка на плавное *л*, губные *б, п*), аллитерации, к тому же весьма выра-

зительные и в смысловом отношении («безмолвно, безнадежно; то робостью, то ревностью томим»), тройное глубоко эмоциональное повторение слов «я вас любил» придают стихотворению ту особую музыкальность, которая так восхищала в Пушкине Чайковского, сказавшего как-то, что многие его стихи не нужно класть на музыку, ибо они сами по себе — музыка.

Но с точки зрения словесного строя данного стихотворения трудно найти что-либо проще, естественнее, непринужденнее.

В нем нет никаких специально «поэтических» слов, которые не могли бы быть употреблены без всякой натяжки в обычной разговорной речи (исключение составляет разве только слово «томим»), нет ни одного эпитета. Одна-единственная метафора — «любовь угасла не совсем» — относится скорее к обычным метафорам языка и во всяком случае не содержит в себе ничего специфически литературного. Замечательна и простота, я бы даже сказал — порой прямо «будничность», рифм: *может — тревожит, совсем — ничем* и т. д. Вообще все стихотворение выглядит так, словно бы оно действительно написано первыми пришедшими на язык, самыми обыкновенными словами; но все они — каждое порознь и, в особенности, вместе взятые — столь верно и точно (в смысле передачи определенного психологического состояния) найдены и употреблены, что из восьми строк этого совсем небольшого и простейшего — проще самой простоты — стихотворения с исключительной отчетливостью возникает волнующий образ большой и благородной человеческой души, охваченной чувством, единственным в своем роде по искренности, чистоте, беспредельной нежности к той, кого поэт так еще недавно любил, кого, может быть, продолжает любить и посейчас.

Приведенные примеры показывают, до каких пределов простоты поэтической речи доходит зачастую Пушкин, но они, понятно, не определяют собой всего его стиля. В своем творчестве Пушкин использует все богатство средств и приемов литературного — поэтического — языка, с его фигурами, тропами. У него есть и яркие, живописные эпитеты, и смелые метафоры,

сравнения и т. п. Но, приведя в одной из своих заметок ряд образцов поэтической смелости (из Державина, Жуковского, Крылова, Кальдерона, Мильтона), Пушкин тут же добавляет: «Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам *ясную мысль* и картины поэтические» (XI, 61).

Ясность мысли и *точность* ее воплощения неизменно присутствуют у Пушкина всегда и во всем. Именно с этим связана исключительная выразительность пушкинских эпитетов.

Например, в той же поэме «Цыганы» описывается, как Алеко с Земфирой и старым цыганом водят медведя, который

Перед толпою *осторожной*
И *тяжко* пляшет и ревет....
Старик *лениво* в бубны бьет...

Каждое определение-эпитет здесь полно значения и абсолютно точно в данном контексте. Толпа *осторожная*, потому что она побаивается, хотя и закованного в цепи, медведя. Старик *лениво* в бубны бьет — в этом определении дается в конкретном выражении, в живом жесте то «упоенье вечной лени», которое вообще характеризует, по Пушкину, цыганский быт, и жестом же подтверждается указание на преклонный возраст старика («старик *лениво*»), что в свою очередь подготавливает начало следующего отрывка:

Старик на вешнем солнце греет
Уж остывающую кровь...

Особенно выразительно и многозначно определение «*тяжко* пляшет». В нем — предельно точное и картинное изображение физического облика медведя, его неуклюжей тяжеловесности, но одновременно в нем и другое — снова повторяемое (вспомним «*нетерпеливое* бряцанье» цепей) указание на тяжесть неволи; дальше за этой строкой идет строка: «И цепь *докучную* грызет».

Такие же точные и вместе с тем выразительно-многозначные эпитеты встречаем у Пушкина неоднократно.

Напомню в качестве еще одного примера знаменитое сравнение в одном из лирических отступлений второй главы «Евгения Онегина» человеческих поколений с ежегодно снимаемой с поля жатвой:

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Всходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут...
Так наше *ветренное* племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

Здесь эпитет «*ветренное племя*», поставленный на самом стыке двух совершенно равновеликих частей — развернутого сопоставления людей с колосьями, двусторонен: содержит и характеристику «нашего племени» — современников и сверстников Пушкина — и вместе с тем как бы подсказывает, образно обосновывая самое сопоставление, картину волнуемой ветром нивы.

Еще одной из существенных основ замечательного лаконизма Пушкина является обычное отсутствие в его произведениях сколько-нибудь подробного психологического анализа душевной жизни героев.

Вспомним, например, сцену убийства в поэме «Цыганы». Прерывая и подхватывая тревожный шепот Земфиры: «Если без меня проснется муж?..» — Алеко вступает в диалог между ней и молодым цыганом:

...Проснулся я.
Куда вы! Не спешите оба;
Вам хорошо и здесь у гроба.

З е м ф и р а

Мой друг, беги, беги...

А л е к о

Постой!

Куда, красавец молодой?
Лежи —
(*Вонзает в него нож.*)

В ответ на вопль Земфиры: «О что ты сделал?» — Алеко отвечает:

Ничего.

Теперь дыши его любовью.

Земфира

Нет, полно, не боюсь тебя! —

Твои угрозы презираю,

Твое убийство проклиную...

Алеко

Умри ж и ты!

(Поражает ее.)

Итак, все, что произносит Алеко, все, что свидетельствует о его переживаниях, уместается всего в четырех с половиной стихах. Действительно, скупое, словно бы даже до бедности. Но короткие, как удар ножа, вскрики-реплики Алеко в момент убийства («Постой!», «Лежи», «Ничего», «Умри ж и ты!») насыщены такой предельной ревностью и злобой, что сами по себе, без всякого сопроводительного психологического «комментария», полностью воссоздают душевное состояние Алеко в момент убийства.

«Маленькие трагедии» Пушкина убедительно показывают, каким пронизательным сердцеведцем, мастером тончайшего и исключительно глубокого психологического анализа был их автор, являющийся в этом отношении прямым учителем Достоевского.

Как правило, Пушкин показывает переживания человека без описания его психологических состояний, дает лишь внешнее выражение внутренним движениям души, но делает это так точно и метко, что перед читателем предстает с полной отчетливостью вся картина этих внутренних, порой весьма противоречивых, душевных движений, переходов от одного чувства к другому, прямо противоположному, словом — вся сложная «диалектика души». Позднее Львом Толстым эта сложная диалектика души будет описываться непосредственно. У Пушкина таких описаний обычно нет, но в то же время диалектика души его героев легко угадывается читателем.

Возьмем, например, один эпизод из «Станционного смотрителя». Самсон Вырин явился на петербургскую квартиру к Минскому с просьбой вернуть ему его «бедную Дуню». Тот, сунув ему что-то за рукав, отворил дверь, и смотритель, сам не помня как, очутился на улице:

Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти и десятирублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их на землю, притоптал каблуком и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было. Хорошо одетый молодой человек, увидя его, подбежал к извозчику, сел поспешно и закричал: «Пошел!..» Смотритель за ним не погнался.

Из приведенного отрывка для читателей совершенно ясна картина душевных переживаний смотрителя. Он долго стоял неподвижно, ибо был потрясен тем, что Минский отказался отдать ему назад Дуню и выпроводил его за дверь. Затем, когда он заметил сунутый ему за обшлаг рукава сверток и, развернув его, нашел в нем деньги, кровь бросилась ему в голову: самое дорогое, что было для него на свете, Минский хочет откупить у него деньгами, заплатить «несколькими ассигнациями» за позор, за разбитую, как он в этом уверен, жизнь его «бедной Дуни»? Все человеческое достоинство в нем возмутилось. Это ясно из того, что смотритель не только швырнул деньги на землю, но и «притоптал» их каблуком. Но этот мгновенный бунтарский порыв маленького, забитого чиновника так же быстро погас. Отойдя всего на несколько шагов, смотритель остановился, подумал и вернулся назад. Читателю не раскрывается, что происходило при этом в душе смотрителя — ход его мыслей, причина возвращения. Но из слов «ассигнаций уже не было» ясно, что смотритель вернулся за брошенными им было деньгами. При этом читателю предоставляется самому догадаться, почему он сделал это — то ли потому, что хотел вернуть их Минскому, или (что больше соответствует всей обрисовке характера смотрителя — его социальной приниженности), поразмыслив, решил, что деньгами швы-

ряться не следует, что с паршивой овцы хоть шерсти клок и т. п. Во всяком случае последующее поведение зрителя — даже и не попытался погнаться за схватившим деньги «хорошо одетым молодым человеком» — наглядно показывает, до какой степени апатии душевной, полной разбитости всем происшедшим он дошел. Это подтверждается и дальнейшим — махнул на все рукой и пошел по проторенной и вековой дорожке «маленького» и забитого человека. «Спился, батюшка», — отвечает пивоварова жена на вопрос рассказчика: «Отчего ж он умер?»

Между тем при описании эпизода с деньгами, кроме одного только упоминания о слезах *негодования*, намернувшихся на глаза зрителя, да слова «подумал», о душевных его состояниях, о смене их не говорится ровно ничего. Все это выражено лишь несколькими глаголами, передающими его внешние движения: *стоял, вынул, развернул, сжал, бросил, притоптал, пошел, остановился, воротился.*

В качестве еще одного примера, пожалуй особенно яркого, приведу описание игры Германна с Чекалипским в «Пиковой даме». Описание это сделано с таким художественным блеском и силой и вместе с тем так характерно для лаконической манеры Пушкина, что позволяю себе напомнить его почти полностью. Нарумов привозит Германна, узнавшего тайну трех карт, в игорный дом Чекалинского:

Они прошли ряд великолепных комнат, наполненных учтивыми официантами. Несколько генералов и тайных советников играли в вист; молодые люди сидели, развалясь на штофных диванах, ели мороженое и курили трубки. В гостиной за длинным столом, около которого теснилось человек двадцать игроков, сидел хозяин и метал банк. Он был человек лет шестидесяти, самой почтенной наружности; голова покрыта была серебряной седью; полное и свежее лицо *изображало* добродушие; глаза блистали, оживленные *всегдашнюю улыбкою*. Нарумов представил ему Германна. Чекалинский дружески пожал ему руку, просил не церемониться, и продолжал метать...

...Наконец талья кончилась. Чекалинский стасовал карты, и приготовился метать другую.

— Позвольте поставить карту, — сказал Германн, *протягивая руку из-за толстого господина, тут же понтировавшего*. Чекалинский *улыбнулся* и поклонился, молча, в знак *покорного согласия*.

Нарумов, смеясь, поздравил Германна с разрешением долговременного поста и пожелал ему счастливого начала.

— Идет! — сказал Германн, надписав мелом куш над своею картою.

— Сколько-с? — спросил, прищуриваясь, банкомет: — извините-с, я не разгляжу.

— Сорок семь тысяч, — отвечал Германн.

При этих словах, все головы обратились мгновенно, и все глаза устремились на Германна. — Он с ума сошел! — подумал Нарумов.

— Позвольте заметить вам, — сказал Чекалинский с неизменной своею улыбкою, что игра ваша сильна: — никто более двух сот семидесяти пяти семпелем здесь еще не ставил.

— Что ж? — возразил Германн: — бьете вы мою карту или нет?

Чекалинский поклонился с видом того же смиренного согласия.

— Я хотел вам только доложить, — сказал он, — что, будучи достоин доверенности товарищей, я не могу метать иначе, как на чистые деньги. С моей стороны я конечно уверен, что довольно вашего слова, но для порядка игры и счетов, прошу вас поставить деньги на карту.

Германн вынул из кармана банковый билет, и подал его Чекалинскому, который, *бегло посмотрев его*, положил на Германнову карту.

Он стал метать. Направо легла девятка, налево тройка.

— Выиграла! — сказал Германн, показывая свою карту.

Между игроками поднялся шопот. Чекалинский нахмурился, но улыбка тотчас возвратилась на его лицо.

— Извольте получить? — спросил он Германна.

— Сделайте одолжение.

Чекалинский вынул из кармана несколько банковых билетов, и тотчас расчелся. Германн принял свои деньги и отошел от стола. Нарумов *не мог опомниться*. Германн *выпил стакан лимонаду* и отправился домой.

На другой день вечером, он опять явился у Чекалинского. Хозяин метал. Германн *подошел к столу; понтеры тотчас дали ему место*. Чекалинский *ласково* ему поклонился.

Германн дождался новой тальи, поставил карту, положив на нее свои сорок семь тысяч и вчерашний выигрыш.

Чекалинский стал метать. Валет выпал направо, семерка налево.

Германн открыл семерку.

Все ахнули. Чекалинский видимо смутился. Он отсчитал девяносто четыре тысячи и передал Германну. Германн *принял их с хладнокровием* и в ту же минуту удалился.

В следующий вечер Германн явился опять у стола. *Все его ожидали. Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтоб видеть игру, столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов; все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германна.* Прочие игроки не поставили своих карт, с нетерпением ожидая, чем он кончит. Германн стоял у стола, готовясь один понтировать противу *бледного, но все улыбающегося*, Чекалинского. Каждый распечатал колоду карт. Чекалинский ста-

совал. Германн снял, и поставил свою карту, покрыв ее кипой банковых билетов. Это похоже было на поединок. Глубокое молчание царствовало кругом.

Чекалинский стал метать, руки его *тряслись*. Направо легла дама, налево туз.

— Туз выиграл! — сказал Германн, и открыл свою карту.

— Дама ваша убита, — сказал *ласково* Чекалинский.

Германн *вздрыгнул*: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться.

Как скупое и вместе с тем как предельно выразительно передано здесь Пушкиным и нарастание все более напряженного, все более драматического характера этой игры-«поединка», и переживания главных его участников.

Во время игры Германн, человек вообще огромной силы характера, да к тому же уверенный, что он владеет тайной трех карт, ведет себя с исключительным самообладанием. Реплики его в первый вечер игры у Чекалинского решительны и крайне немногословны. Столь же скупое и описание реакции Германна на первый свой выигрыш: «выпил стакан лимонаду» (значит, все же пересохло в горле!) «и отправился домой».

Но и этого Пушкину кажется слишком много. Во второй вечер игры у Чекалинского Германн вообще не произносит ни одного слова (во всяком случае Пушкин не приводит ни одной его реплики), да и никак не реагирует на повторный, удвоенный выигрыш. Не понадобился ему на этот раз и «стакан лимонаду». Когда Чекалинский отсчитал ему огромную по тому времени сумму в девяносто четыре тысячи рублей, «Германн принял их с хладнокровием и в ту же минуту удалился».

И даже в третий — и последний — приезд Германна к Чекалинскому, во мгновение поистине страшное, когда то, что только что казалось ему абсолютно достигнутым (в первый момент он считал, что выиграл), оказывается окончательно и бесповоротно потерянным, душевное переживание Германна передается всего одним-единственным словом: он *вздрыгнул*. Но обо всей значимости, весомости этого слова свидетельствует то, что в следующий же момент Германн сходит с ума.

Столь же лаконично описаны душевные волнения Чекалинского. Чекалинский — игрок-профессионал, «проведший весь век за картами»; он видал всяческие виды, его ничем не удивишь. На лице Чекалинского — «всегдашняя улыбка», профессионально-привычная маска наигранного добродушия и приветливости. Когда Германн ставит на свою первую карту непомерно большую сумму, Чекалинский ни на минуту не теряет своего обычного спокойствия и только удостоверяется, что у Германна есть чем расплатиться и что поставленный им на карту банковый билет не фальшивый («бегло посмотрев его»). Когда Германн выигрывает, Чекалинский было «нахмурился, но улыбка тотчас возвратилась на его лицо». Когда в следующий раз Германн снова выигрывает, Чекалинский испытывает явное волнение: он «видимо смутился». Однако и с этим он быстро справился. В третий приезд Германна на лице Чекалинского — попрежнему улыбка. И только бледность и дрожание рук — признак столь выразительный для неизменно спокойного и владеющего собой Чекалинского — показывают, чего стоит ему это внешнее спокойствие, какое страшное внутреннее волнение он на этот раз испытывает. «Германн стоял у стола, готовясь один понтировать противу бледного, но все улыбающегося, Чекалинского... Чекалинский стал метать, руки его тряслись...» И опять-таки всего одним словом гениально передает Пушкин переход Чекалинского от этого страшного напряжения к обычному своему состоянию, как только он увидел, что Германн проиграл, а он выиграл. «Дама ваша убита», — сказал ласково Чекалинский.

Однако все более и более — от раза к разу — нарастающий драматизм игры- «поединка» Германна—Чекалинского с особенно большой впечатляющей силой передается читателям посредством последовательного описания реакции на «игру столь необыкновенную» со стороны окружающих.

В первый вечер игры для Германна, повидимому никому еще не известного, даже не находится места за игорным столом. Чтобы поставить карту, он протягивает руку «из-за толстого господина». Однако после

того как Германн объявляет свою непривычно крупную ставку и выигрывает, это привлекает к нему общее внимание: «Между игроками *поднялся шопот*». И когда в свой второй приезд Германн подошел к столу, игроки «тотчас дали ему место». Когда же Германн выиграл и на этот раз, «*все ахнули*». Еще более выразительна реакция окружающих на третью игру.

Когда Германн приехал к Чекалинскому в первый раз:

...Несколько генералов и тайных советников играли в вист; молодые люди сидели, развалиясь на штофных диванах, ели мороженое и курили трубки...

Когда Германн явился в третий раз:

...Все его ожидали. Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтоб видеть игру, столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов; все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германна...

Однако как только Германн проиграл, на него сразу же перестали обращать какое бы то ни было внимание. Даже его сумасшедший крик «Старуха!» прошел незамеченным:

...Чекалинский потянул к себе проигранные билеты. Германн стоял неподвижно. Когда отошел он от стола, поднялся шумный говор.— Славно спонтировал! говорили игроки.— Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом...

Л. Н. Толстой, гениально владевший умением описывать диалектику души, на первых порах не понял и не оценил своеобразного метода Пушкина давать *синтетическое* представление о душевной жизни героев, не только не останавливаясь на подробностях, но, как мы видели из только что рассмотренных примеров, даже и вовсе не прибегая к психологическому анализу. В своем дневнике за 1853 год молодой, только что вступивший в литературу Толстой записал: «Я читал «Капитанскую дочку» и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет ин-

терес самых событий. Повести Пушкина голы как-то» (XLVI, 187—188). Однако через некоторое время Толстой оценил всю «прелесть нагой простоты» Пушкина-прозаика. В семидесятые годы он зачитывается «Повестями Белкина», призывая писателей не переставая «изучать» их. Столь характерный для Пушкина быстрый зачин одного из прозаических его отрывков: «Гости съезжались на дачу», — восторгает его: «Вот как надо начинать... Пушкин наш учитель. Это сразу вводит читателя в интерес самого действия. Другой бы стал описывать гостей, комнаты, а Пушкин прямо приступает к делу»¹. И, как известно из признаний самого Толстого, именно этот зачин послужил для него творческим толчком к началу работы над «Анной Карениной».

Позднее же, в девятисотые годы, Толстой и прямо заявлял, что «лучше всего у Пушкина его проза» (из записей Н. Гусева от 8 июня 1908 г.)². Величайшим художественным образцом считал Толстой «Пиковую даму» («Как это все хорошо — повести Белкина. А уж «Пиковая дама» — это *chef d'oeuvre!*» — запись в дневнике А. Б. Гольденвейзера от 5 июня 1908 г.)³.

* * *

Проспер Мериме в своей не только восторженной, но и очень содержательной и тонкой статье о Пушкине, противопоставляя его Байрону, метко использует данный последним романтически приподнятый образ Мазепы (в его одноименной поэме).

«Будучи еще очень молодым, — пишет Мериме о Пушкине, — он умел повелевать своим воображением, умел сдерживать себя, поправлять самого себя. Это не Мазепа, привязанный к дикой лошади, это — всадник, прекрасно сидящий в седле, заставляющий своего коня скакать в ту сторону, в какую он хочет»⁴.

¹ П. И. Бирюков. Л. Н. Толстой (биография), т. II. М., 1908, стр. 205.

² Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1912, стр. 163.

³ А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, стр. 217.

⁴ Проспер Мериме. Александр Пушкин. М., 1936, стр. 24.

По мере дальнейшего развития творчества Пушкина это величайшее творческое его самообладание, умение полностью управлять своим вдохновением, направлять его в единственно нужную сторону в нем все крепло и возрастало.

С особенной силой сказывается это в Пушкине-прозаике.

В своей художественной прозе Пушкин идет прямым, как стрела, путем, не сбиваясь под влиянием всякого рода ассоциаций, внезапных наплывов чувств, капризной игры художественного воображения на какие бы то ни было побочные пути, попутные боковые тропинки. Мысль, чувство, творческая воля, богатейшее художественное воображение Пушкина неизменно направлены на одно — наиболее верное, четкое и стремительное решение поставленной им перед собой данной художественной задачи. Это резко отличает Пушкина от великих художников-реалистов типа, скажем, Бальзака.

Поучительно сопоставить в этом отношении такие два произведения, как «Пиковая дама» Пушкина и «Шагреновая кожа» Бальзака. Схожие во многом и многом идейно-творческие замыслы оба писателя воплощают здесь каждый в соответствии со своей художественной манерой: один — в форме объемного романа, другой — сжатой новеллы, почти анекдота. Защаются оба произведения одинаково — описанием карточной игры. Но как по-разному ведется этот зачин! Для наглядности приведу первые абзацы «Шагреновой кожи»:

В конце октября 1829 года один молодой человек вошел в Пале-Рояль, как раз к тому времени, когда открываются игорные дома — согласно закону, охраняющему права страсти, подлежащей обложению по самой своей сущности. Не колеблясь, он поднялся по лестнице притона, на котором значился номер «36».

— Не угодно ли вам отдать шляпу? — сурово крикнул ему мертвенно бледный старикашка, который примостился где-то в тени за барьером, а тут вдруг поднялся и выставил напоказ мерзкую свою физиономию.

Когда вы входите в игорный дом, то закон прежде всего отнимает у вас шляпу. Быть может, это своего рода евангельская притча, предупреждение, ниспосланное небом, или, скорее, особый вид адского договора, требующего от нас некоего залога?

Быть может, хотят заставить вас относиться с почтением к тем, кто вас обыграет? Быть может, полиция, проникающая во все общественные клоаки, желает узнать фамилию вашего шляпника или же вашу собственную, если вы написали ее на подкладке шляпы? А может быть, наконец, намереваются снять мерку с вашего черепа, чтобы потом составить поучительные статистические таблицы умственных способностей игроков? На этот счет администрация хранит полное молчание. Но имейте в виду, что, как только вы делаете первый шаг по направлению к зеленому полю, шляпа вам уже не принадлежит, точно так же, как и сами вы себе не принадлежите: вы во власти игры — и вы сами, и ваше богатство, и ваша шляпа, и трость и плащ. А при выходе ИГРА возвращает вам то, что вы сдали на хранение, — то есть убийственной, овеществленной эпитафией докажет вам, что кое-что она вам все-таки оставляет. Впрочем, если у вас новый головной убор, тогда урок, смысл которого в том, что игроку следует завести особый костюм, станет вам в копеечку¹.

Дальше следует пространное описание «старикаш-ки»-швейцара, этого «унылого цербера» на пороге игорного ада, существа, в сердце которого нет ничего, «кроме колоды карт». Герой, наконец, входит в игорный зал. Следует пространнейшее, перебиваемое новыми рассуждениями, ироническими вставками, морально-философскими афоризмами, описание на двух страницах «пошловатой поэзии» игорных домов. Затем идет детальное описание наружности, повадок и манер игроков; дальше — описание необычайного впечатления, которое произвела на всех печать обреченности, коей было отмечено лицо героя, невольное сочувствие к нему этих «оледеневших душ». Следует патетический возглас автора: «Но разве палачи не роняли порой слез на белокурые девичьи головы, которые они должны были отсечь по сигналу, данному Революцией?»² Наконец дается детальнейшее описание лица и наружности героя, и лишь после этого начинается собственно действие романа.

И вспомним зачин той же «Пиковой дамы»:

Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу

¹ Оноре де Бальзак. Собрание сочинений в 15 томах, т. 13. М., Гослитиздат, 1955, стр. 5—6.

² Там же, стр. 9.

утра. Те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом, прочие в рассеянности, сидели перед пустыми своими приборами. Но шампанское явилось, разговор оживился, и все приняло в нем участие.

Следует короткий оживленный обмен двумя-тремя репликами, с непринужденной попутной экспозицией главного героя, Германна, и с не менее естественным переходом к анекдоту Томского о старой графине, который и составляет основное зерно всей вещи. Не удивительно, что на фоне словесного изобилия Бальзака и его школы так резко врезалось это начало пушкинской повести в сознании Марселя Прево: «On jouait chez Narouloff lieutenant au gardes à cheval!..» — эти слова, которыми начинается «Пиковая дама» в переводе Мериме, всплывают в моей памяти каждый раз, когда при мне произносят имя Пушкина»¹.

Интересно сопоставить «Шагреновую кожу» и «Пиковую даму» и в композиционном отношении. При таком сопоставлении особенно рельефно выступает необычайная четкость, стройность, гармоническая уравновешенность пушкинской повести, полное отсутствие в ней какого бы то ни было не относящегося прямо к делу, постороннего, внефабульно развитого материала. Причем следует особенно подчеркнуть, что эта почти геометрическая четкость структуры «Пиковой дамы» отнюдь не влечет за собой сухости тона. Над «Пиковой дамой» реет все та же неизменно пушкинская атмосфера «лелеющей душу гуманности». Подчас звучит в ней и прямой голос автора. Таково относительно большое, лирически окрашенное отступление об участии бедных воспитанниц. Но это единственное авторское отступление на всю повесть, что, кстати, и сообщает ему особенную выразительность.

Почти абсолютное отсутствие самостоятельного, внефабульного материала еще замечательнее в «Капитанской дочке».

«Капитанская дочка» — произведение историческое, поэтому, казалось бы, вполне позволительно и даже не-

¹ E. Séménoff. Alexandre Pouchkine. Par. 1899, p. 36; см. Вл. Нейштадт. Пушкин в мировой литературе. Труды АН СССР. Сто лет со дня смерти Пушкина, 1937, стр. 266.

обходимо было включить в нее собственно исторический материал. Так и поступали обычно все писатели-романисты, начиная с отца европейского исторического романа Вальтер-Скотта, произведения которого, как известно, Пушкин оценивал очень высоко. В частности, именно так и поступил один из талантливейших последователей Вальтер-Скотта, итальянский писатель Мандзони (Манцони), автор «Обрученных» — романа, который Пушкин не только также весьма ценил, но который, по свидетельству С. А. Соболевского, при всем уважении к Вальтер-Скотту, ставил «выше всех его произведений»¹.

В «Обрученных» имеются огромные вставки чисто исторического характера, подчас совершенно и надолго уводящие от художественной фабулы, от романтического развития происшествий. Так, например, в последней части романа целые две главы, больше пятидесяти страниц, отданы историческому описанию чумной эпидемии. Романиста полностью подменяет здесь историк, стремящийся, как говорит об этом сам автор, «выяснить и установить наиболее общие и важные факты, расположить их в порядке последовательности... рассмотреть их взаимоотношения и дать сжатый, но правдивый и связный рассказ об этом бедствии»².

Гёте, также восхищавшийся романом Манцони, по этому поводу замечал: «Историк сыграл с поэтом плохую шутку». «Манцони, — пояснял Гёте, — страдает от избытка исторического материала»³. В не меньшей, если не в большей, мере обладал избытком исторического материала автор «Капитанской дочки».

Как уже упоминалось, в «Капитанской дочке» всего около пяти листов, но зато написание этих пяти листов потребовало от Пушкина чрезвычайно большой, трудоемкой и длительной работы, продолжавшейся в общей сложности около четырех лет (роман задуман в январе 1833 года, писался в 1833—1834 годах, последние строки написаны 19 октября 1836 года) и протекавшей к

¹ «Рассказы о Пушкине». М., 1925, стр. 35.

² Александро Манцони. Обрученные. Повесть из истории Милана XVII века. М., Гослитиздат, 1955, стр. 423.

³ И. П. Эккерман. Разговоры с Гёте. 1934, стр. 376, 377.

тому же, ввиду особой социальной и политической остроты как темы, так и всего содержания романа, с постоянным учетом крайне тяжелых цензурных условий. Замечателен — и потому на этом стоит вкратце остановиться — самый путь и метод этой работы, свидетельствующие о все более и более высоком уровне как историзма Пушкина, так и его реалистического мастерства.

Создавая «Бориса Годунова», Пушкин опирался в основном на определенный источник — только что вышедшие перед этим и являвшиеся последним словом изучения данного исторического периода X и XI томы «Истории Государства Российского» Карамзина. Пушкин переосмыслил в духе своих передовых взглядов консервативно-монархическую концепцию Карамзина, но со стороны самого исторического материала, стороны фактической, он почти полностью следовал Карамзину. Отсюда абсолютно неправильное, но характерное ощущение современников, которым показалось, что перед ними — переложение в стихи карамзинской исторической прозы.

Когда тремя годами позднее Пушкин писал второе свое законченное историческое произведение — поэму «Полтава», он сделал то, чего не мог сделать в своей михайловской ссылке: привлек всю научную литературу вопроса — от «Истории Малороссии» Бантыша-Каменского до многочисленных исторических трудов как русских, так и зарубежных авторов. В результате Пушкин имел полное право отвечать на нападки некоторых критиков, упрекавших его в исторических ошибках и погрешностях, ссылкой на то, что он в своей поэме во всем верен истории. Действительно, новейшие исследования показывают, что почти каждый стих поэмы может быть подкреплён ссылками на тот или иной исторический источник. Но тем не менее фактический материал поэт и на этот раз заимствовал у историков — следовательно, все же брал его из чужих рук.

Совсем по-иному поступил Пушкин при создании «Капитанской дочки». Основное историческое событие романа — крупнейшее в истории всех русских крестьянских восстаний — восстание второй половины восемна-

дцатого века под предводительством Пугачева — было изучено, во-первых, крайне недостаточно, во-вторых, почти все, что имелось об этом в литературе, носило тенденциозный, реакционно-дворянский характер.

И вот для того, чтобы написать свой роман, Пушкин решает сам непосредственно освоить и подготовить необходимый исторический материал. Он не только знакомится со всей печатной литературой о Пугачеве и на русском и на иностранных языках, но и производит специальные архивные разыскания, старательно выискивает рукописные материалы, находившиеся в частных руках, и даже сам способствует созданию новых материалов, обращаясь к современникам-очевидцам — от старика Крылова, мальчиком пережившего осаду Оренбурга Пугачевым, до старика И. И. Дмитриева, присутствовавшего при казни Пугачева, — с просьбой поделиться с ним своими воспоминаниями. Мало того, Пушкин, как мы знаем, предпринимает специальную поездку на места исторического действия своего произведения: в Поволжье, в оренбургские степи, объезжает, как он сообщает в своих письмах этого времени, окрестности, осматривает места сражений, расспрашивает, описывает, «возится» со стариками, лично знавшими Пугачева, собирает фольклор о Пугачеве — устные рассказы, предания, песни. Но и этого мало. Для того чтобы создать художественное произведение из эпохи Пугачева, писатель-художник Пушкин становится историком-исследователем — принимается за написание специального труда по истории Пугачева. И только тогда, когда весь доступный Пушкину исторический материал был полностью им освоен и проработан, когда в результате этого был написан и опубликован его собственный исторический труд, имевший для своего времени серьезное научное значение, лишь после всего этого Пушкин приступает к завершающей работе над своим романом, который он в течение нескольких лет обдумывал, вынашивал и писал.

Но Пушкин-историк Пушкина-художника не подвел. Единственная глава романа — «Пугачевщина», в которой говорится об исторических событиях художественно показываемой эпохи, начинается словами Гринева:

«Прежде нежели приступлю к описанию странных происшествий, коим я был свидетель, я должен сказать несколько слов о положении, в котором находилась Оренбургская губерния в конце 1773 года».

И Пушкин-Гринев полностью сдерживает свое обещание: это историческое отступление от романического повествования он делает буквально в нескольких словах — в объеме всего двух небольших абзацев. Причем подобное отступление делается один-единственный раз на протяжении всей «Капитанской дочки». Зато последняя раз в восемь меньше огромного произведения Манцони, что не помешало Пушкину в рамках всего лишь пяти листов развернуть содержание большого исторического романа, «Онегина в прозе», по выражению Белинского (VII, 577), то есть произведения, подобно пушкинскому роману в стихах, дающего художественную энциклопедию русской жизни второй половины восемнадцатого века.

* * *

Одной из причин того, что, продолжая в тридцатые годы писать стихами, Пушкин начинает писать — и чем дальше, тем все более — прозой, была гораздо большая доходчивость прозаических, повествовательных жанров до самых широких читательских кругов.

«Повести и романы читаются всеми и везде», — замечал Пушкин (XII, 98).

Но и свои стихи Пушкин писал так, что они могли читаться, а в наше время и стали читаться всеми и везде.

Поистине всеобщая, подлинно народная доступность произведений Пушкина обусловлена теми в существе своем глубоко демократическими принципами — *краткости, ясности, простоты*, — которыми неизменно руководился он в своем художественном творчестве.

Эти демократические стилевые принципы явились одной из важнейших основ, заложенных Пушкиным в национально русское искусство слова и обеспечивших народность всех великих созданий русской классической литературы.

Мечтая об искусстве будущего, искусстве действительно всего народа, Л. Н. Толстой писал, что форма его будет такая, «которая была бы доступна всем людям», — и условиями этой доступности считал все те же три — пушкинские — принципа: «ясность, простоту и краткость» (XXX, 180).

В резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы» сказано: «Партия должна подчеркнуть необходимость создания художественной литературы, рассчитанной на действительно массового читателя, рабочего и крестьянского; и, используя все технические достижения старого мастерства, вырабатывать соответствующую форму, понятную миллионам»¹.

Огромную помощь в деле создания высокохудожественной формы, понятной миллионам, может принести изучение и использование замечательнейших достижений художественного мастерства Пушкина.

¹ «О партийной и советской печати». Сборник документов. М., Госполитиздат, 1954, стр. 347.

4. ПЛАНЫ

...единый план «Ада» есть
уже плод высокого гения.

Пушкин

Широко известно ставшее почти крылатым словцо Пушкина, сказанное им в адрес «планщика» Рылеева: «...Я право более люблю стихи без плана, чем план без стихов» (XIII, 245). Однако, говоря так, Пушкин, несомненно, имел в виду рассудочную преднамеренность — и отсюда тот однообразный схематизм, который, как мы уже видели, он находил в рылеевских «Думах». В то же время отрицательное отношение к «плану без стихов», то есть к антиреалистической схеме, не нашедшей себе в силу этого необходимого художественного воплощения, отнюдь не значило, что Пушкин вообще смотрел на поэтическое творчество как на некий слепой, стихийный процесс, не подчиненный уму и воле поэта.

Наоборот, Пушкин неизменно считал, что только наличие предварительного, четко осознанного, строго продуманного и твердо осуществляемого плана — своего рода архитектурного проекта будущего здания — способно обеспечить какому бы то ни было произведению искусства слова, будь то небольшое стихотворение или поэма, пьеса, роман, подлинную и совершенную художественность.

Именно отсутствие плана считал Пушкин коренным недостатком классической оды, основным жанровым признаком которой ее теоретики считали так называемый «лирический беспорядок» (XI, 42). За несовершенство плана осуждал Пушкин и трагедию эпохи классицизма (см. его резкий отзыв о плане «Федры» Расина; XIII, 86). К числу существенных недостатков творчества великого поэта-романтика Байрона Пушкин также относил его беззаботность в отношении плана своих произведений, следствием чего была их композиционная неоформленность, отсутствие целостного и органического композиционного единства. «Несколько сцен, слабо между собою связанных», — так определил Пушкин построение байроновских произведений, а план одной из особенно популярных восточных поэм Байрона — «Корсар» — и прямо называл «детским» (XI, 64—65). Напротив, в тоне величайшей похвалы Пушкин подчеркивал, что «единый план» «Ада» Данте (в еще большей степени это можно отнести ко всей «Божественной комедии») «есть уже плод высокого гения» (XI, 42).

Недостатки в отношении «плана» Пушкин вообще настойчиво отмечал в своих критических отзывах и оценках как произведений других авторов (см., например, его отзыв о стихотворной «сказке» Батюшкова «Странствователь и домосед» — XII, 283; о «Горе от ума» Грибоедова — XIII, 138, 139), так и некоторых своих собственных творений.

Столь настойчивое и повышенное внимание к вопросам, связанным с планом произведения, уже само по себе весьма показательное. И действительно, тщательная подготовка, продумывание и оформление плана каждого очередного своего творческого замысла занимает чрезвычайно важное место в творческом процессе Пушкина, составляя, как правило, его начальное, исходное звено.

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову,—

замечал Пушкин в конце первой главы своего «Евгения Онегина» о замысле задуманного им было — то ли шу-

тя, то ли всерьез — нового произведения, «поэмы песен в двадцать пять». Несомненно, по твердому плану создавался Пушкиным и сам его «роман в стихах». Последний пример особенно выразителен и красноречив.

* * *

«Евгений Онегин» писался Пушкиным около восьми лет, выходя в свет отдельными главами, по мере их создания. В связи с этим большинство критиков того времени считало, что поэт прихотливо и капризно, без всякой предварительной перспективы, ниже главу за главой своего «Онегина» в тоне легкой «болтовни» — стремительного и непринужденного, словно бы по чисто внешним поводам, перехода от темы к теме, — которая и в самом деле составляет одну из наиболее бросающихся в глаза стиливых примет пушкинского «романа в стихах». «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь до-нельзя», — сообщал Пушкин друзьям о начале своей работы над «Евгением Онегиным» (XIII, 75). А вспоминая об этом же в конце «Онегина», в восьмой главе, замечал, что тогда он «сквозь магический кристалл... даль свободного романа еще неясно различал». Действительно, многое в будущем содержании «Евгения Онегина» с самого начала не было, да и не могло еще быть, ясно Пушкину. Ведь замысел этого в высшей степени новаторского произведения заключался в том, чтобы правдиво показать и раскрыть образ и судьбу героя времени, «современного человека», сверстника самого поэта — наиболее характерного, а тем самым и типичного представителя данной исторической эпохи, олицетворяющего, сосредоточивающего в себе, как в фокусе, основные черты пушкинской современности, зеркалом, «энциклопедией» которой и должен был явиться пушкинский «роман в стихах». Отсюда особая динамичность этого произведения, содержание которого росло и развивалось вместе — и к тому же почти прямо одновременно — с развитием жизни общества. В предисловии к первой главе романа, написанной в 1823 году и опубликованной в 1825 году, Пушкин подчеркнуто указывал, что «она в себе заклю-

чает описание светской жизни петербургского молодого человека *в конце 1819 года*» (VI, 638); дальнейшее же действие романа охватывало период до весны 1825 года, а в уничтоженной по политическим основаниям десятой главе выходило и за эти пределы: включало восстание декабристов и его трагический исход. Предусмотреть, в частности, эти последние события Пушкин в начале работы над романом (май 1823 года), понятно, никак не мог. Между тем, независимо от того, что глава, посвященная восстанию декабристов, в роман войти не смогла, трагический исход восстания и последующая пора николаевской реакции наложили на последние главы завершенного текста романа (шестую—восьмую) новые краски, сообщили им новый колорит, сделали таким глубоко печальным его финал.

Но именно твердое наличие в произведении Пушкина с самого начала работы над ним четко осознанного, единого и целостного замысла позволило поэту обеспечить удивительную цельность и единство его «многолетнего труда», сделать из «собрания пестрых глав», как он сам называл свой роман, произведение столь крепкое и монолитное, что, читая его, совершенно забываешь обо всей сложной и длительной истории его создания, воспринимая его как написанное, можно сказать, одним духом, одним творческим порывом.

Размышляя однажды над различными видами художественной «смелости» и приведя ряд в высшей степени смелых по своей яркой картинности образов и выражений, заимствованных из творчества некоторых русских и западноевропейских писателей, Пушкин добавляет: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию» (XI, 61).

Эти последние слова в полной мере могут быть отнесены и к пушкинскому «Евгению Онегину». Независимо от того, что «даль» романа прояснялась автору лишь постепенно, что на первых порах Пушкин даже колебался в жанровом определении своего нового произведения (то ли поэма, то ли роман в стихах), общая художественная его концепция — «творческая мысль»,

объемлющая, охватывающая собой, подчиняющая себе весь «обширный» его план, несомненно, существовала у поэта при первых же его приступах к работе над «Евгением Онегиным». Кстати, именно этот эпитет — «обширный» — прямо и придавал Пушкин плану «Евгения Онегина» в позднейших черновых набросках стихотворного ответа друзьям, призывавшим его к продолжению романа за пределы восьми опубликованных глав: «Предмет готовый, план широкой» (III, 993). «Готово всё — герой и план», — читаем там же (994). Слова эти, перекликающиеся с уже приводившимися выше строками первой главы: «Я думал уж о форме плана, и как героя назову», — лишнее подтверждение того, какое большое значение придавал Пушкин образно-творческой идее произведения, конкретизированной в плане его: «Готово всё».

О наличии предваряющего непосредственную работу по писанию «Евгения Онегина» «обширного плана» свидетельствует и сам поэт. Иронически предупреждая нападки «дальновидных» критиков на свое «ново-рожденное творенье» — первую главу «Евгения Онегина», он пишет: «Дальновидные критики заметят, конечно, недостаток плана». И тут же добавляет: «Всякой волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу оного» (VI, 638). Значение этих саркастических слов очевидно. Читателям одной только первой главы, конечно, не может быть ясен «план целого романа», но упоминание о таком плане показывает, что в сознании самого автора он, безусловно, присутствовал уже с первых же шагов его работы, хотя непосредственно как таковой в рукописях Пушкина и не сохранился.

* * *

Зато в пушкинских рабочих тетрадях мы находим очень большое число конспективных записей планов целого ряда других произведений — от первого же крупного его создания, с которым он выступил в печати, поэмы «Руслан и Людмила», и до последней, опубликованной при жизни, крупной вещи, романа «Капитанская

дочка». Так, помимо только что названных «Руслана и Людмилы» и «Капитанской дочери», до нас дошли планы почти ко всем поэмам Пушкина — «Кавказскому пленнику», «Вадиму», «Братьям разбойникам», «Гавриилиаде», «Бахчисарайскому фонтану», «Цыганам», «Полтаве», «Тазиту»; к ряду драматических произведений — «Борису Годунову», «Русалке», «Сценам из рыцарских времен»; к очень большому числу прозаических произведений — «Мятели», «Станционному зрителю», «Истории села Горюхина», «Рославлеву», «Дубровскому»; отрывкам — «Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади», «Повести из римской жизни», «Роману на кавказских водах», «Русский Пелам» и др. Мало того, есть основание предполагать, что Пушкин набрасывал предварительные планы если и не ко всем, то во всяком случае к большинству остальных своих крупных произведений, но соответствующие части рукописей были утеряны.

Однако и независимо от этого обилие дошедших до нас планов позволяет со всей определенностью утверждать, что к обязательному составлению плана новых своих произведений, как самой начальной — после возникновения замысла — стадии работы над ними, Пушкин прибегал по меньшей мере как правило. К непосредственному писанию самого произведения Пушкин не приступал без того, чтобы не уяснить себе со всей отчетливостью, во всех существенных моментах содержания того, о чем он хочет и будет писать, без того, чтобы не наметить для себя в своих планах-конспектах соответствующих основных вех.

Анализ этих планов-конспектов — то развернутых, четких и ясных, где подробно перечислены действующие лица, указаны все главные звенья фабулы и действия будущего произведения, то набросанных в общих чертах и намечающих лишь некоторые опорные пункты предстоящей работы по воплощению замысла — представляет немалый интерес и дает много материала для суждений о характере творческого процесса Пушкина, о его мастерстве и, наконец, о самых приемах этого мастерства.

Прежде всего: почти обязательное наличие плана наглядно показывает, что творческий процесс Пушкина носил отнюдь не стихийный (отдается на волю овладевающего им вдохновения), а глубоко осознанный характер. Равным образом почти полное, как сейчас увидим, соответствие завершенных произведений Пушкина их предварительным плановым наброскам убедительнее всего удостоверяет, как твердо умел идти Пушкин к заранее поставленной им себе творческой цели, как уверенно и свободно распоряжался он необходимым ему для этого художественно-словесным материалом, ни в чем не давая ему власти над собой, не позволяя ни на шаг отклонить себя от намеченного пути.

* * *

Возьмем в качестве примера план «Цыган», составленный Пушкиным до того, как под его перо начали ложиться первые стихи новой поэмы:

Старик
Дева
Алеко и Мариола
Утро, Медведь, селенье опустелое.
Ревность
Признание
Убийство
Изгнание (IV, 453).

В этом плане завязаны все главные образно-фабульные узлы будущего произведения и тем самым намечены основные линии, по которым пойдет развитие пушкинской поэмы. Первые три пункта плана точно соответствуют зачину «Цыган»: картина ночного цыганского табора, все кругом заснуло, «в шатре одном старик не спит» («Старик» плана); он ждет свою молоденькую дочь, которая «пошла гулять в пустынном поле» и не возвращается («Дева»); наконец она появляется вместе с незнакомым юношей («Алеко и Мариола»).

Четвертый пункт плана: «Утро, Медведь, селенье опустелое» — равным образом в точности соответствует второму и третьему отрывкам. Второй отрывок

рисует, по контрасту с картиной табора на покое, данной в первом отрывке, картину кочевого табора, с восходом солнца («Утро») снимающегося со своего ночлега. Среди диких и нестройных звуков, аккомпанирующих этой причудливо-живописной картине, раздаётся «медведя рев, его цепей нетерпеливое бряцанье» («Медведь»). Видимо, образ медведя особенно запомнился Пушкину в качестве специфического для цыганского табора. Недаром этот образ займет такое видное место и в последующем изображении цыганского быта Алеко: образу медведя и описанию того, как «Алеко с пеньем зверя водит» отведена почти половина соответствующего отрывка — двенадцать строк из тридцати. Равным образом на известном рисунке Пушкина в черновых рукописях начала «Цыган» рядом с походной цыганской телегой, полузавешанной ковром, и молодой женщиной, кормящей грудью, крупным планом нарисована фигура медведя. Поэтому в плане именно словом «Медведь» поэт кратко и вместе с тем выразительно обозначил для себя содержание будущего отрывка, в котором дается картина цыганского кочевья.

Следующие слова — «селенье опустелое», — реализуемые третьим отрывком «Цыган», явно имеют в виду не пейзаж (описывать в данном месте такой пейзаж не имело бы никакого смысла для хода поэмы), а намечают лирический колорит отрывка, его элегическую тональность: в отрывке, с первых же слов которого мы и сталкиваемся с употребленным в плане эпитетом «опустелый» («Уныло юноша глядел на *опустелую* равнину»), рассказывается о грустной настроенности Алеко, причину которой сам он не смеет себе истолковать, о его тайных заботах и играющих его душой страстях.

Два дальнейших отрывка поэмы (диалог между Алеко и Земфирой на тему о «неволе душных городов» с последующим рассказом старого цыгана «преданья» об Овидии и описание «цыганского бытья» Алеко) не имеют соответствия с планом, следующие пункты которого прямо и стремительно ведут к изображению конфликта между Алеко и Земфирой, олицетворяющего собой более общий конфликт между индивидуалистической цивилизацией и первобытным коллективным на-

чалом, и его трагической развязки. Но в плане поэт, понятно, отмечал для себя лишь самое основное и существенное. Кроме того, между моментом прихода Алеко в табор и началом конфликта между ним и Земфирой, естественно, должен был пройти более или менее длительный промежуток времени. Это было столь само собой разумеющимся, что не было никакой необходимости специально это оговаривать. Зато следующие пункты плана содержат в себе все опорные моменты развертывания драматической ситуации поэмы. Пункту «Ревность» соответствует в поэме песня Земфиры, как раз и вызывающая ревнивое чувство в Алеко. Пункту «Признание» соответствуют слова Земфиры в ответ на требование Алеко перестать петь: «Я песню про тебя пою». Наконец, точно соответствуют трагическому исходу поэмы последние пункты плана: «Убийство», «Изгнание».

Словом, можно сказать, что некоторые части плана по сравнению с последующим текстом поэмы менее разработаны (например, таборный быт Алеко); но нельзя не признать, что нет ни одного пункта плана, который не нашел бы себе в дальнейшем соответственно го художественного воплощения в самой поэме.

Единственное отступление поэмы от плана заключается лишь в имени героини: в плане — Мариола, в поэме — Земфира (сперва в черновиках было — Марьола). Но и имя Мариола не пропало. В рассказе старого цыгана мать Земфиры зовется Мариулой (в черновике — Мариолой). Помимо того, имя Мариулы фигурирует и в лирическом эпилоге поэмы («И долго милой Мариулы я имя нежное твердил»).

Белинский в итоге своего замечательного критического анализа «Цыган» приходил к выводу, что своей поэмой Пушкин «думал сказать не то, что сказал в самом деле», «желая и думая из этой поэмы создать апофеозу Алеко... поэт — вместо этого сделал страшную сатиру на него и на подобных ему людей, изрек над ними суд неумолимо-трагический и вместе с тем горько-иронический» (VII, 386).

Однако великий критик, впервые сумевший понять и раскрыть подлинную идею «Цыган», в своем утверж-

дении о произвольном характере творческой работы Пушкина над этой самой глубокой его южной поэмой— исполнение якобы разошлось с намерением: «думал сказать не то, что сказал», — явно не прав. Помимо всего прочего¹, об этом, несомненно, свидетельствует и только что рассмотренный план поэмы, из которого видно, что уже к моменту начала работы над «Цыганами» для автора был совершенно ясен не только их фабульный ход, но и общая идейная их направленность. Ибо, скажем, за последним пунктом плана — «Изгнание», безусловно, стоит не один лишь фабульный момент (убивший Земфиру Алеко изгоняется из цыганского табора), но имеется в виду и та мотивировка изгнания, которая дается в поэме устами старого цыгана и как раз и заключает в себе «неумолимо-трагический» суд и приговор над героем-индивидуалистом. Словом, план «Цыган» показывает как раз обратное приведенному суждению Белинского; показывает, что Пушкин сказал в своей поэме именно то, что думал и хотел сказать. Перед нами здесь — не расхождение намерения и исполнения, а, наоборот, полное соответствие первоначального идейно-творческого замысла поэта и его последующего художественного воплощения.

* * *

О подобном же полном соответствии замысла и воплощения свидетельствуют и многие другие дошедшие до нас планы Пушкина. Вот, например, план еще одной его южной поэмы — «Бахчисарайский Фонтан»:

Гарем
Мария
Гирей и Зарема
Монах — Зарема и Мария
Ревность. Смерть Марии и Заремы
Бахчисарайский Фонтан (IV, 402)

Сразу же видно, что, за исключением пункта «Монах», ничем не отразившегося ни в окончательной редакции поэмы, ни в ее черновике, как и вообще мало

¹ См. об этом в моей книге «Творческий путь Пушкина». М., Издательство Академии наук СССР, 1950, стр. 318—327.

вяжущегося со всем ее контекстом (не исключено, что это просто описка поэта вместо «Евнух»), все остальные пункты плана были полностью реализованы Пушкиным в его произведении (произошла только небольшая композиционная перестановка второго и третьего пунктов: в поэме сперва — «Гирей и Зарема», а потом «Мария»).

Совершенно аналогичные случаи можно привести также из области пушкинской драматургии и пушкинской прозы. Вот, например, план «Русалки»:

Мельник и его дочь
Свадьба
Княгиня и мамка
Русалки
Князь, старик и Русалочка
Охотники (VII, 336)

Именно в таком составе и точно в такой последовательности лиц, сцен и эпизодов и разворачивается действие не законченной пушкинской драмы. Кстати, из плана ясно видно, что она была совсем близка к завершению. В написанном тексте не реализованным остался только последний пункт — «Охотники». Из всего предшествующего можно почти с полной достоверностью представить и содержание соответствующей этому и, как явствует из плана, заключительной сцены. Охотники, очевидно посланные встревоженной княгиней за князем, который остался один ночью на берегу Днепра, или видят, или узнают, что князь, вслед за своей дочерью, маленькой русалкой, бросился в реку и утонул. Тем самым бывшая дочь мельника, а ныне русалка утоляет свою страстную жажду мщения князю, о чем она говорила за одну сцену до этого («Прошло семь долгих лет — я каждый день о мщеньи помышляю... И ныне, кажется, мой час настал»).

В качестве аналогичного примера из области пушкинской прозы, приведу план «Мятели»:

Помещик и помещица, дочь их, бедный помещ.<ик>. Сватается, отказ — Увозит ее — Мятель — едет мимо — останавливается <?>, барыш<ня> больна — Он едет с отч.<аяния> в армию. Убит.— М.<ать> и от.<ец> умирают.<ают>. Она помещ.<ица> —

За нею сватаются. Она мнется<?> — Полк.<овник>приезжает. Объяснение (VIII, 623)¹.

Если мы сопоставим этот план с написанным по нему произведением, то найдем и здесь не только соответствие, но и прямое совпадение того и другого. В плане указаны, причем в той же самой последовательности, в какой это будет в повести, все ее основные ситуации и фабульные эпизоды. Единственное отступление повести от плана заключается лишь в том, что в ней умирает только отец героини, а не отец и мать, как это было намечено в плане; но отступление это носит совершенно второстепенный характер — мелкой детали, ни в чем сколько-нибудь существенном не меняющей предварительной плановой наметки.

Во всех рассмотренных нами случаях — и они наиболее типичны для Пушкина — мы имеем дело с предварительно составленными планами *всего* произведения. В точном осуществлении этих планов, их художественном воплощении и заключался последующий творческий процесс автора.

* * *

Но встречаются порой и несколько иные, более сложные и в своем роде не менее характерные случаи, когда перед нами нет общего плана всего произведения, а по самому ходу работы над ним Пушкин предварительно планирует отдельные очередные его части, порой даже отдельные относительно небольшие куски. Примером этого могут служить планы, имеющиеся среди черновиков «Полтавы».

Вопреки обычному пушкинскому правилу, общего, с самого начала составленного, плана всей этой поэмы мы не имеем. Повидимому, несмотря на то, что художественная концепция произведения, конечно, заранее

¹ Здесь и далее в соответствии с обозначениями, принятыми в академическом издании Полного собрания сочинений Пушкина, в ломаные скобки заключены редакторские добавления; вопросительный знак в ломаных скобках указывает на предположительность чтения данного слова; в квадратные скобки заключены слова, зачеркнутые самим Пушкиным. Буквы *нрзб.* (не разбрано) обозначают, что данное слово не поддается прочтению.

была ясна Пушкину, как совершенно ясна была для него романическая ситуация поэмы (Пушкин ведь следовал и в том и в другом отношении истории), своего композиционного оформления — «формы плана» — к началу его работы над ней это еще не нашло. Обращаясь к черновым рукописям, мы видим, что сперва Пушкин хотел начать поэму не с рассказа о личных отношениях Мазепы, Марии и Кочубея, а намерен был предварить этот рассказ историческим введением: поэма должна была открываться знаменитыми строками:

Была та [бурная] [славная] смутная пора—
Когда Россия молодая,
В бореньях силы [напрягая] развивая,
Мужала с гением Петра.
(V, 175)

Дальше следовало описание событий русско-шведской войны — начатого было Карлом похода «на древнюю Москву» и неожиданного переноса им военных действий «в Украину» (V, 180—182). Это и вводило в поэму личную тему — тему Мазепы, Марии и Кочубея. Однако Пушкина такой зачин, предполагавший несколько упрощенную композицию поэмы (историческая рама, в которую должна была быть оправлена любовная фабула), не удовлетворил. Поэт, как это ясно из окончательного вида поэмы, хотел более тесно переплести между собой частную жизнь и историю. И вот он убрал из начала поэмы рассказ об исторических событиях, включив его в основном в середину первой песни, поставив после описания личной драмы, имевшей место в семье Кочубея.

Вместе с тем именно эта неудовлетворенность началом поэмы, надо думать, и побудила Пушкина прибегнуть к обычному для него способу работы — подготовке предварительного плана. Пушкин и делает набросок такого плана, причем, однако, и на этот раз еще не охватывая им всей поэмы в целом, а разрабатывая лишь начало романической ситуации. Вот набросок этого плана:

Наталья<?>
Мария
Между красав<ицами> <?>

Похищение <?>
От <ец> <?>
Мазеп <a> <?>
(V, 184—185)

Именно этому плану и соответствует в точности новое начало поэмы, где после нескольких вводных строк, посвященных описанию богатств Кочубея, поэт быстро переходит к изображению самого драгоценного его сокровища — его «прекрасной дочери», Марии (отказавшись от действительного имени дочери Кочубея — Матрена, поэт колебался в выборе условно-литературного имени для своей героини, примеряя имена то Натальи, то Анны, то Марии, на котором и остановился). Следующие строки представляют собой непосредственное переложение в стихи сокращенной (зарубка для памяти) записи плана — «Между красавицами»:

И подлинно: прекрасной Анны
Милее нет.

В дальнейшей переработке:

И подлинно: в Украине нет
Красавицы Нат<алье> равной.
(V, 186)

И в окончательном тексте:

И то сказать: в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной.

Вслед за этим дается восторженное описание облика Марии, говорится об окружающей ее «любовной толпе» искателей ее руки, о сватах, от которых «нет отбою». Дальше по плану следовало «Похищение», но поэт почувствовал необходимость введения еще одной промежуточной детали. После только что указанных стихов следует запись прозой — дополнительный пункт к первоначальному плану: «Гетман сватает Марию» (V, 188). Пункт этот тут же и реализуется — проза снова перелagается в стихи:

Зато завидных женихов
Ей шлет Украина и Россия
Дворян [бояр] [панов] и вольных <?> казаков

Но от венца как от [оков]
Беж[ит] пугливая Мария
И всем ответ — отказ —

И вот
[Уже] [За ней] сам гетман сватов шлет.
(V, 189)

В несколько переработанном, более сжато виде строки эти находим и в окончательном тексте поэмы.

Вслед за описанием похищения Марии говорится об отчаянии и гнев Кочубея (в плане «Отец»). Однако следующий пункт плана, «Мазепа», был намечен, видимо, слишком в общей форме; поэт испытывает потребность предварительно конкретизировать его для себя, раскрыть его. И вот слово «Мазепа» первого плана развертывается теперь в особый, дополнительный план, представляющий собой то конспективную запись, а то и прямо подготовительные наброски прозой, сквозь которые иногда уже как бы веет ритмическое дыхание будущих стихов:

Портрет Мазепы
Его ненависть
Его замыслы
Его сношения с П<етром> и К.<арлом>
Его хитрость
Пир
Ночи
Но у него есть враг
Сей враг есть Кочубей
Решается донести
<нрзб>
Встревоженн<ый> гетман
Доверяет <?>
(V, 198)

Все пункты этого плана, за исключением первого и частично четвертого, были Пушкиным в рукописи зачеркнуты (можно думать — зачеркивались по мере выполнения). Во всяком случае продолжение первой песни строилось поэтом с явной опорой именно на них. Обращаясь к тексту этой части поэмы, мы находим в нем полное соответствие с каждым из этих пунктов. Прежде всего поэтом дается широко развернутый психологический «портрет Мазепы», открывающийся стихами:

Кто снидет в глубину морскую,
Покрытую [недвижным] недвижно льдом?
Кто [испытательным] испытующим умом
Проникнет бездну роковую
Души [Мазепы] коварной?

(V, 201, 24—25)

Рельефно, резкими красками выписывая мрачный портрет этой коварной души, Пушкин особо выделяет как раз те черты, которые намечены в плане. Так подчеркивается неукротимая мстительность Мазепы, его способность всеми способами и средствами вредить своим недругам и обидчикам:

Немногим между тем известно,
Что гнев его неукротим,
Что мстить и честно, и бесчестно
Готов он недругам своим,
[Что далеко] преступны виды
Старик лукавый простирал —
Что он и мелочной обиды
С тех пор как жив не забывал.

(V, 203)

В несколько переработанном виде эти строки вошли, как известно, и в окончательный текст поэмы. Слова о «преступных видах» лукавого старика перекликаются со следующим пунктом плана: «Его замыслы». Но о замыслах Мазепы настойчиво упоминается и непосредственно. Сперва — в самом начале портрета коварной души Мазепы — в предположительно-вопросительной форме:

[чувства] Думы в ней,
Плоды подавленных страстей,
Лежат погружены глубоко,
И замысел давнишних дней,
Быть может, зреет одиноко.
Как знать?

(V, 201—202, 25)

Затем, после того как портрет дорисован, о том же говорится уже вполне утвердительно:

Издавна [замысел] умысел ужасный
[Взлелеял] дерзостный тайно злой старик
В душе своей.

(V, 204, 26)

Большое место отведено в «портрете» Мазепы и другой, подчеркнуто выделенной планом черте — «его хитрости»:

...Чем Мазепа злей,
Чем сердце в нем хитрей и ложней,
Тем с виду он неосторожней
И в обхождении простей...

И дальше ряд строк посвящен описанию этого проникнутого хитростью «обхождения» (V, 25). В дальнейшем снова встречаем в применении к Мазепе эпитет «хитрый»:

Угрозой хитрой подымает
Он на Москву Бахчисарай.
(V, 30)

Неоднократно употребляются в связи с Мазепой и родственные эпитеты: *коварный, лукавый, притворный*. Реализуются в поэме, хотя и в несколько измененном по сравнению с планом порядке, пункты «Пиры» (о пирах Мазепы, маскирующего ими подготовляемую измену, упоминается дважды: «И равнодушно пировал», «Как добродушно на пирах»); «Ночи» («Во тьме ночной как воры || Ведут свои переговоры»); «Его сношения с Петром и Карлом»:

Мазепа всюду взор кидает
И письма шлет из края в край...
Король ему в Варшаве внемлет,
В стенах Очакова паша,
Во стане Карл и царь.
(V, 30)

Слова плана «Но у него есть враг» прямо перелгаются в стихотворные строки, следующие за упоминанием о тайно взлелеянном им ужасном замысле:

...Но взор опасный,
Враждебный взор его проник...

И дальше следует прямо по плану — «Сей враг есть Кочубей»:

Нет, дерзкий хищник, нет, губитель! —
Скрежеща мыслит Кочубей...
(V, 26)

«Решается донести» — «уже донос он грозный копит».

На этом дальнейшая работа над окончанием первой песни на некоторое время прерывается, и Пушкин снова набрасывает план-конспект, причем на этот раз уже до конца не только первой песни, но и всей поэмы. Вот этот основной, наиболее приближающийся к «плану целого произведения» план-конспект:

Мария, [Мазе<па>] Чуйкевич.
Донос [казнь] — (ночь пред казнью —
Мать и Мария — Казнь — сумасшедш<ая>
Измена — Полтава)

(V, 211)

В дальнейшем, рассказав о безнадежной любви Чуйкевича (в поэме он не назван, а фигурирует просто в качестве «казака») и о поисках Кочубеем и Искрой того, кто согласился бы отвезти «предубежденному Петру» «донос на мощного злодея», Пушкин снова дополнительно конкретизирует очередную часть продолжения поэмы (V, 214):

Чуйкевич едет
Между тем Мазепа — сношения с езуитом
[болезни] — Известие о доносе.

(V, 214)

Все это в точности и реализуется в последующем тексте поэмы. «Кто при звездах и при луне» — «Чуйкевич едет»; «Между тем Мазепа — сношения с езуитом» —

Грозы не чужа между тем,
Неужасаемый ничем,
Мазепа козни продолжает.
С ним полномощный езуит
Мятеж народный учреждает
И шаткой трон ему сулит.

Затем подробно рассказывается о том, как Мазепа узнал о доносе Искры и Кочубея, какое впечатление это на него произвело и какие меры он решил принять («Их казни требует злодей»), — «Известие о доносе». Что касается еще одного пункта, намечавшегося было

в данном плане — «болезни», — то он зачеркнут, потому что о притворной болезни Мазепы Пушкин решил сказать значительно позднее — в начале третьей песни.

Никаких дальнейших распространений основного плана Пушкин больше не делает (во всяком случае до нас этого не дошло), зато все последующее развитие поэмы этому основному плану полностью соответствует, и только о сумасшествии Марии говорится не сразу же после казни Кочубея, а вслед за описанием измены Мазепы и картиной Полтавской битвы; встречей Мазепы с сумасшедшей Марией и заканчивается поэма. О причинах такой перестановки первоначального зачина поэмы, связанных с общей, полной глубокого внутреннего смысла композицией ее, будет сказано позднее, в разделе «Пушкин — мастер композиции» (глава о композиции «Полтавы» и «Медного Всадника»).

Итак, вместо обычного для Пушкина одного предварительного плана, представляющего точный конспект всего произведения в целом, поэт, создавая «Полтаву», набрасывал по ходу работы над ней ряд частичных планов, которые шли последовательно друг за другом и в своей совокупности складывались в конечном счете в общий план всей поэмы.

Но уже это настойчивое предварение планами (как мы только что видели, до нас дошло пять таких планов) основных этапов своей работы над поэмой является еще одним, пожалуй особенно наглядным и убедительным, свидетельством того, какое исключительно важное место занимало предварительное планирование в творческом процессе Пушкина.

Работая над очередным своим произведением Пушкин, повторяю, никогда не отдавался на волю вдохновения, а, наоборот, подчинял свой творческий труд заранее тщательно продуманному и в основных своих чертах сложившемуся замыслу. Поэт никогда не шел в своей работе наугад, вслепую. Предпринимая свое вдохновенное «плавание» (вспомним сравнение Пушкиным своего творческого труда с кораблем, выходящим в море), он всегда сразу же ставил и решал вопрос о его цели и назначении («Плывет. Куда ж нам плыть?..»). Повторными планами к «Полтаве» Пушкин

как бы освещал перед собой один за другим очередные отрезки предпринятого им большого и трудного пути.

* * *

Планы к «Полтаве» отличаются еще и тем, что представляют собой не только конспекты, но содержат порой, как мы могли в этом убедиться, и предварительные беглые и сжатые прозаические записи — наброски будущих кусков поэмы, иногда отдельных ее стихов. С подобным приемом мы сталкиваемся у Пушкина еще несколько раз.

Так, работая уже не над поэмой, а над сравнительно небольшим стихотворением — одой «Наполеон» (1821) и написав первые полторы строфы, поэт останавливается и набрасывает программу всего произведения в целом, включая в нее и уже начатое. Привожу для наглядности не только эту программу, но и предшествующее ей черновое начало стихотворения в его предварительно сложившемся виде, опуская многочисленные первоначальные варианты, поскольку анализ их не относится к теме данной главы:

Чудесный жребий совершился
Угас великой человек
В пустыне мрачной закатился
Наполеонов грозный век...
Исчез губитель осужденный,
Могучий баловень побед,
И для страшилища вселенной
Уже потомство настает!

Великолепная могила!..
Над урной, где твой прах зарыт,
Народов ненависть <почила> <?>
И свет бессм<ертия> <?> горит —

Народы спрашивают Тот ли который — Где <?> он... Угас тот, который то и то — и Россию...

Но да не упрекнет его русской... Россия славна — бедная Франция в унижении — Он об ней мыслил — Остр.<ов> Ел.<ены> — Там он думал об том (II, 706, 707)

Запись эта поначалу отличается от обычных планов-конспектов Пушкина своим несколько алгебраическим характером. Поэт намечает последовательное раз-

витие темы, но не конкретизирует содержания, намечая его в самых общих чертах: «...угас тот, который то и то — и Россию...» «Угас тот, который» — относится к уже начатым строкам. Последующие же несколько слов программы развертываются поэтом в десять центральных стрóf стихотворения, в которых говорится о возвышении Наполеона в бурях французской революции, о том, как, презрев человечество «в его надеждах благородных», он задушил «новорожденную свободу», о торжестве надменного тирана над Европой, на грудь которой он «ступил» («который то и то» — программы), наконец, о роковом для него столкновении с Россией (« — и Россию»). Но вместе с тем, набрасывая эту программу, поэт уже охватывал своей творческой мыслью план целого, очертания всего стихотворения. Вторая часть программы (после отточия) не только намечает, и притом намечает совершенно точно, содержание конца стихотворения (трех последних его стрóf), но местами и прямо дает уже почти готовые фразеологические формулы.

В программе: «Но да не упрекнет его русской». В стихотворении (последняя строфа):

*Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень!
Хвала! Он русскому народу... — и т. д.*

В программе: «Он об ней (Франции. — Д. Б.) мыслил — Остр.<ов> Ел.<ены> — Там он думал об том». В стихотворении:

*И знойный остров заточенья
Полнощный парус посетит,
И путник слово примиренья
На оном камне начертит,

Где, устремив на волны очи,
Изгнанник помнил звук мечей
И льдистый ужас полуночи,
И небо Франции своей;
Где иногда, в своей пустыне
Забыв войну, потомство, трон,
Один, один о милом сыне
В уныньи горьком думал он.*

Совершенно тем же приемом, который мы только что проследили на истории создания стихотворения «Наполеон», работает Пушкин и над знаменитым письмом Татьяны к Онегину. Сперва Пушкин пишет первые восемь строк письма, а затем набрасывает полную программу-план его:

Я к вам пишу — чего ж вам боле
 Что <я> могу еще сказать
 Теперь, я знаю, в вашей воле
 [Меня] [презреньем] наказать —
 Предвижу мой конец <не> дальней
 Но вы к моей судьбе печальной
 Хоть каплю жалости
 Вы не покинете меня —

[У меня нет никакого] [Я знаю вас уже] Я знаю, что вы презираете <прзб>. Я долго хотела молчать — я думала, что вас увижу. Я ничего не хочу, я хочу вас видеть — у меня нет никого. Придите, вы должны быть то и то. Если нет, меня бог обманул [и] [я]... но перечитывая письмо я силы не имею подп<исать> отгадайте я же... (VI, 314).

Если сопоставить этот набросок с последующим текстом письма, легко убедиться, что в нем не только уже намечены все основные мотивы последнего, но что порой оно прямо является переложением в стихи отдельных фраз программы.

«Я долго хотела молчать», — буквально этими же словами и начинается продолжение письма: «Ах долго я молчать хотела» (VI, 315); в окончательном тексте: «Сначала я молчать хотела».

«Я думала, что вас увижу. Я ничего не хочу, я хочу вас видеть»:

Поверьте моего стыда
 Вы не узнали б никогда
 Я с ним бы умереть умела —
 Когда бы даже в месяц раз
 Незамечаемая вами
 Могла я слушать вас меж нами,
 Когда бы можно было мне
 Вас видеть иногда
 [Безмолвно] слушать ваши речи,
 Подать вам руку — и потом
 Все размышлять об вас одном

И день и ночь до новой встречи —
Но говорят — вы нелюдим
[Вам даже в свете было] скучно
В деревне чем вас [угостим]
Хоть вам и рады простодушно

Здесь течение стихов снова на мгновение останавливается; непосредственное продолжение поэт опять намечает прозой: «Зачем я вас увидела — но теперь поздно» (VI, 315—316), — и тут же снова перелагает это в стихи:

Зачем вы посетили нас?
В глуши забытого селенья
Я никогда не знала вас,
Не знала б страстного мученья.
Моя смиренная семья,
Уединенные гулянья
Да книги — верные друзья —
Вот все что [так] любила я —
Души неопытной мечтанья
Смирив со временем — как знать
Быть может я нашла бы друга,
Была б и верная супруга
И добродетельная мать.
Другой... нет никому на свете
Не отдала бы сердца я.
То в вышнем суждено совете
То Воля неба — я твоя.
(VI, 316)

Дальше все в основном идет по намеченному плану. Подобным же образом создается в следующей, четвертой главе романа ответная речь Онегина. Пушкин пишет начинающую ее строфу:

Минуты две они молчали,
Но к ней Онегин подошел
И молвил — Вы ко мне писали,
Не отпирайтесь — я прочел
Души доверчивой признанья,
[Младого сердца] излишня;
Мне ваша искренность мила;
Она в волненье привела
Давно умолкнувшие чувства —
Но выхвалять вас не хочу
И за нее вам заплачу
Признаньем также без искусства;
Узнайте исповедь мою —
Себя на суд ваш отдаю.
(VI, 343—344)

На некоторое время работа на этом и обрывается. Возобновив ее, Пушкин записывает первую строку следующей строфы: «Когда б я смел искать блаженства», — но тут же зачеркивает написанное и набрасывает для себя программу дальнейшего:

«Когда б я думал о браке, когда бы мирная семейственная жизнь нравилась моему воображению то я бы вас выбрал никого другого — я бы в вас нашел... Но я не создан для *блаж<енства>* etc (не достоин). Мне ли соединить мою судьбу с вами. Меня избрали, вероятно я первый ваш passion — но уверены ли — позвольте вам совет дать» (VI, 346).

Затем сразу же и в полном, порой фразеологически буквальном, соответствии с этой программой, перелагая, как в «Наполеоне», как в письме Татьяны, прозу в стихи, Пушкин создает то, что Онегин называет своей «исповедью» и что, по определению самого поэта, а в последней главе и Татьяны, сбивается скорее на «проповедь»:

Когда бы жизнь домашним кругом
Я ограничить захотел,
Когда бы мне отцом, супругом
[Мне мирный] [Смирный] Завидный жребий повелел,
Когда б семейственной картиной
Пленился <я> хоть миг единый,
Конечно кроме вас одной
Невесты б не искал иной.
Скажу без блесков мадригальных
Я в вас нашел мой идеал
Я верно б вас одну избрал
Подругой дней моих печальных
Всего прекрасного в залог
И был бы счастлив сколько мог.
(VI, 346—347)

В отношении следующей за этим строки Пушкину даже не было необходимости перелагать прозу в стихи. Фраза: «Но я не создан для блаженства», которой и открывается следующая строфа, уже сама по себе легла в программе четырехстопным ямбом. О произвольности этого свидетельствует то, что Пушкин, начав писать соответствующую строфу, сперва было дал эту строку в несколько ином виде: «Себя я знаю: для блаженства || Не создана душа моя», затем изменил: «Нет я не создан для блаженства»; в окончательном же тексте

повторил строку буквально так, как она написалась в программе: «Но я не создан для блаженства».

Отмечу попутно, что приведенные мною примеры легкого и свободного переложения Пушкиным прозы своих предварительных планов и программ в стихотворные строки в высшей степени знаменательны. В литературном сознании представителей всех литературных направлений того времени стихотворная речь — «язык богов» — и речь прозаическая — выражение обыденности, повседневности — были резко и принципиально отличны друг от друга. В связи с этим даже свою художественную прозу Карамзин и его последователи стремились наивозможно более приблизить к стихам. Пушкин, наоборот, являя своими стихами образцы небывалой дотоле художественности, вместе с тем все более и более отдалял их от традиционного, условно-литературного «языка богов», замечательно приближал к естественности и непринужденности «просторечия». Потому-то так легко проза планов-программ переходила под его пером в стихотворную речь.

* * *

В отдельных случаях при дальнейшей работе над произведением Пушкин отступал — порой даже довольно значительно — от его первоначального плана. С этим, например, сталкиваемся в истории создания «Станционного смотрителя» (я скажу об этом в разделе «Пушкин — мастер композиции»). Но случаи такого рода являются несомненным исключением.

Наоборот, типично для Пушкина, как мы могли убедиться в этом из всех приведенных нами примеров, прямое соответствие, больше того, почти полное совпадение между предварительными планами или программами данного творческого замысла и создаваемым на их основе произведением в его окончательном виде.

Это свидетельствует не только о сознательности и целеустремленности творческого процесса Пушкина, четкости его глазомера, необыкновенной твердости руки. Возможность подобного совпадения говорит с той огромной работе, которую вкладывал Пушкин в твор-

ческое вынашивание, предварительное продумывание плана или программы каждого своего нового замысла, прежде чем вписать их в свою рабочую тетрадь в том по существу уже совершенно сложившемся виде, какой они собой представляют.

В этом отношении совершенно прав Чернышевский, который, опираясь как раз на творческий опыт Пушкина, как на «драгоценный урок», придает такое исключительно важное значение работе над продумыванием и подготовкой плана художественного произведения.

«Если что требует внимательного обдумывания, то это план поэтического произведения, — замечает Чернышевский. — Прояснить в своем уме основную мысль романа или драмы, вникнуть в сущность характеров, которые будут ее проявлять своими действиями, сообразить положения лиц, развитие сцен — вот что важно...» (II, 452) «Урок, извлекаемый из привычки Пушкина, — говорит Чернышевский, — не может не иметь своей важности для русских писателей. Особенно в наше время, — добавляет критик, — когда... так преобладает мнение о великом значении «отделки», посредством которой доводится произведение до «художественности» (II, 451).

Но Пушкин, решительно борясь, как мы видели, против безидейности и формализма (в сущности он и начал эту борьбу), вместе с тем постоянно стремился к невозможному совершенствованию художественной формы; говоря его собственными словами о Баратынском, «никогда не пренебрегал трудом неблагодарным, редко замеченным, трудом отделки и отчетливости» (XI, 186).

Сочетание внимательнейшего «обдумывания» и тщательнейшей «отделки» и придает созданиям Пушкина их несравненный художественный блеск, их величайшее совершенство — результат глубины содержания и красоты формы, слитых между собой в единое нерасторжимое целое.





ПУШКИН- МАСТЕР КОМПОЗИЦИИ

Вдохновение нужно в поэзии как
и в геометрии.

Пушкин

...особенная принадлежность поэзии Пушкина... полность, оконченность, выдержанность его созданий. У Пушкина никогда не бывает ничего лишнего, ничего недостающего, но всё в меру, всё на своем месте, конец гармонирует с началом, — и, прочитав его пьесу, чувствуешь, что от неё нечего убавить и к ней нечего прибавить...

Белинский



1. РОЛЬ КОМПОЗИЦИИ

Мы видели, какое важное значение придавал Пушкин предварительному «планированию» каждого нового задуманного им произведения; видели, что составление четко разработанного плана, как правило, и является первым, начальным актом творческого процесса Пушкина.

В то же время пушкинские планы представляют собой не только сжатую, конспективную запись содержания будущего произведения. Размышляя над содержанием произведения, Пушкин одновременно думал, говоря его же словами, и о «форме плана», то есть определенном «расположении» материала — композиционной структуре произведения; его архитектонике. Замечая, что «единый план» Дантова «Ада» «есть уже плод высокого гения» (XI, 42), Пушкин, несомненно, имел в виду знаменитое тройственное членение «Божественной комедии», которое непосредственно связано со всей положенной в ее основу теолого-философской концепцией и которое проникает насквозь всю поэму — от деления на три основные части («Ад», «Чистилище», «Рай») до построения каждой отдельной песни, количество строк в каждой из которых кратно *трем*, и, наконец, до организации самой строфы, состоящей из *трех* строк (терцина) с *тройной* переплетающейся рифмой (аба, бвб, вгв и т. д.).

И в самом деле, роль, которую играет в художественном произведении его композиция — «расположение плана», расположение «частей в отношении к целому» — исключительно велика.

Это постоянно подчеркивают большие писатели-художники. Так, на основании своего громадного творческого опыта и большой эрудированности в области всех искусств Лев Толстой пишет в трактате «Что такое искусство»: «В настоящем художественном произведении — стихотворении, драме, картине, песне, симфонии — *нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое*, не нарушив значение всего произведения, точно так же, как нельзя не нарушить жизни органического существа, если вынуть один орган из своего места и вставить в другое» (XXX, 131). «Целость, единство действия, соразмерность в частях», то есть надлежащая композиционная организованность, — «это составляет необходимое условие каждого художественного произведения», — указывает и Белинский со свойственной ему особенной чуткостью к эстетической стороне литературы (V, 39).

И эти совпадающие утверждения вытекают из самой природы искусства, из специфических законов художественного мышления.

Искусство — особая форма отражения действительности. Но мы прекрасно знаем, что это отражение отнюдь не является фотографическим, что деятель в любой области искусств не может, да и не стремится придать своим изображениям действительности не только исчерпывающую, но даже и приближительную полноту. В противоположность научному описанию предмета, требующему полного и последовательного перечисления *всех* основных его признаков, художественное изображение всегда является выборочным, основанным на отдельных характерных деталях.

Именно в этом и заключается столь распространенный стилистический прием так называемой синекдохи (*pars pro toto* — часть вместо целого). Поэт говорит: «Все флаги в гости будут к нам», — и мы, читатели,

сразу понимаем, что «в гости к нам», в новый город-порт на Балтийском море, будут не флаги как таковые, а морские суда самых разнообразных национальностей. Прием синекдохи встречается порой и в обычной разговорной речи, но преимущественно употребляется в поэтическом языке, языке художественной литературы, способствуя как лаконизму поэтической речи, так и ее изобразительности. В применении поэтом и в понимании читателем приема синекдохи заключается одна из специфических особенностей искусства слова, требующего непременно наличия воображения, с помощью которого явление воссоздается целиком, предмет дорисовывается в сознании не только писателя, но и читателя.

Больше того, синекдоха — часть вместо целого — в широком смысле этого слова лежит в основе всякого художественного воспроизведения действительности, всегда связанного с очень жестким, продуманным, скупым и строгим отбором. В самом деле, наиболее емким из видов словесного искусства является роман. Однако и в нем не только не может быть сколько-нибудь полно показана вся жизнь героя, не может быть полностью, в собственном смысле этого слова, показан даже и один день этой жизни. Вообще писатель всегда вынужден давать нам часть вместо целого и в то же время, естественно, стремится создать, а в художественном произведении, заслуживающем этого названия, и действительно создает впечатление целостности и полноты. Достигается это не только правильным отбором необходимого материала, но и его особым расположением, построением — композицией.

Уже Белинский настойчиво подчеркивал, что художественное произведение должно представлять некий целостный, замкнутый в себе самом, себе довлеющий мир, своего рода (вспомним сравнение Льва Толстого) художественный организм, в котором все части связаны между собой не механической, а внутренне необходимой, органической связью, к которому ничего не нужно добавлять и от которого ничего нельзя отнять. Композиция данного произведения и служит именно этой цели — является как бы его мирообразующим

принципом, дает возможность писателю превратить то, что по существу является только частью, куском, в такое замкнутое в себе, законченное целое.

Но художественность литературного произведения заключается не только в его целостности, законченности. «Любить размеренность, ответственность свойственно уму человеческому», «соразмерность (simetria), ответственность свойственна уму человеческому», — подчеркивал Пушкин (XI; 37, 304), указывая, что «истинный вкус состоит... в чувстве соразмерности и сообразности» (XI, 52). Только тогда, когда литературное произведение полностью удовлетворяет этому «чувству соразмерности» гармонической слаженностью всех своих частей, оно и является в композиционном отношении подлинно прекрасным.

В умении сообщать своим художественным созданиям такую гармоническую слаженность Пушкин, в исключительной степени, как мы дальше в этом убедимся, обладавший «чувством соразмерности и сообразности», вряд ли имеет себе равных.

Однако самая замечательная особенность художественного мастерства Пушкина состоит не только в том, что его создания являют собой единственные в своем роде—по стройности, гармоничности, соразмерности частей, мудрой, подлинно классической простоте целого—образцы словесной архитектуры. Композиция каждого художественного произведения Пушкина обычно и глубоко *содержательна*, гармонически соответствует лежащему в его основе идейному замыслу и тем самым способствует наиболее полному, художественно впечатляющему раскрытию этого замысла.

2. «ЦЫГАНЫ»

Белинский точно и метко указал, что в художественных произведениях Пушкина «конец гармонирует с началом» (VII, 330).

Действительно, одним из излюбленных композиционных приемов Пушкина является прием возвращения действия в конце произведения в то же или похожее место, в ту же или схожую обстановку, в которой оно началось. Тем самым поэт как бы обводит свое произведение некоей замкнутой композиционной кривой, создавая впечатление его органической целостности, завершенности в себе самом.

Вместе с тем в творчестве зрелого Пушкина конец произведения, гармонически перекликаясь с началом, отнюдь не является простым его повторением, новым воспроизведением начала. Наоборот, снова приводя читателя в ту же или подобную обстановку, в круг тех же или почти тех же персонажей, устанавливая порой совершенно симметричные параллели и переклички между началом и концом, поэт дает тем резче и нагляднее ощутить изменения, которые произошли по ходу повествования, — движения и развития фабулы — в судьбах героев.

Гармоническое соответствие между концом и началом Пушкин придает уже первому же своему крупному законченному эпическому произведению — поэме «Руслан и Людмила».

Действие поэмы начинается в древнем Киеве, в «гриднице высокой» князя Владимира, конец первой песни занят описанием встречи Руслана с добрым волшебником Фином. В шестой, последней, песне поэт после описания разнообразных приключений Руслана и трех других искателей руки Людмилы, пустившихся в разные стороны на поиски похищенной княжны, снова приводит нас в тот же Киев. Описывается в последней главе и новая, вторая встреча Руслана с Фином.

Судьба твоих грядущих дней,
Мой сын, в твоей отныне воле,—

говорит ему Фин при первой встрече.

Судьба свершилась, о мой сын!
Тебя блаженство ожидает,—

обращается он к нему же во время второй.

В первой песне Киев дан в дни ликования по случаю свадьбы Людмилы с Русланом. Затем радость сменяется глубокой печалью, вызванной похищением Людмилы. В последней песне, как раз наоборот, Киев сперва в глубокой печали — Людмилы все нет, а когда Фарлаф привозит ее, она погружена в непробудный «очарованный» сон. К этому присоединяется новая тревога — набег печенегов. Но затем печаль сменяется радостью: Руслан побеждает печенегов и пробуждает Людмилу из ее «дивного» сна. Получается полная обратная симметрия.

Кончается же поэма и прямо тем же, чем она началась, — пиром у князя Владимира.

В начале:

В толпе могучих сыновей,
С друзьями, в *гриднице высокой*
Владимир-солнце *пировал...*

В конце:

И, бедствий празднуя конец,
Владимир в гриднице высокой
Запировал с семьей своей.

Мало того, Пушкин начинает (в первом издании; во втором этому предшествует вновь написанный пролог

«У лукоморья дуб зеленый») и заканчивает поэму одним и тем же обрамляющим двустушием:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой.

Как видим, еще в этом своем юношеском произведении Пушкин выказывает большое композиционное мастерство. Причем уже отмеченный выше обратный композиционный ход (радость, сменяющаяся печалью, в начале, и печаль, сменяющаяся радостью, в конце) имеет и определенный смысл, соответствует основной внутренней тональности поэмы — оптимистическому ее звучанию.

Но дословная повторяемость в начале и конце поэмы одного и того же двустушия, тоже в какой-то мере внутренне оправданная (указанные строки как бы обводят поэму исторической рамой), все же носит слишком уж литературно-условный, «сделанный» характер; в теории словесности это называется кольцевой композицией. Очевидно, поэтому с подобной кольцевой композицией целого произведения мы встречаемся у Пушкина очень редко. В частности, прием кольцевой композиции применен Пушкиным в написанной им несколько месяцев спустя после окончания «Руслана и Людмилы» романтической песне-балладе «Черная шаль», однако и здесь этот композиционный прием употреблен не формально (не подсказан жанром песни-романса, как, скажем, построена песня двенадцати спящих дев в «Руслане и Людмиле»), а психологически мотивирован устойчивостью душевного состояния героя — безысходной «безумной» тоской человека, убившего из ревности свою возлюбленную, любовь к которой он, однако, и посейчас не может вырвать из своего «терзаемого печалью» сердца, — устойчивостью, которая композиционно и подчеркивается.

Но, почти вовсе отказавшись в дальнейшем от применения кольцевой композиции в ее, так сказать, чистом и несколько примитивном виде (дословное замыкание конца началом), Пушкин широко использует обрамляющий принцип гармонической переклички начала произведения с его концом, принцип, который он

неуклонно, как дальше увидим, применяет почти во всех своих величайших созданиях и который под рукой гениального художника-мастера приобретает не только все более тонкую, но и все более отвечающую идейному замыслу произведения и тем самым все более внутренне оправданную, *естественную*, то есть реалистическую, мотивировку.

Именно такое осуществление этого композиционного принципа мы находим в первом же большом завершенном творении Пушкина поры его начавшейся полной творческой зрелости, последнем произведении романтического цикла, уже стоящем на грани между романтизмом и реализмом, — поэме «Цыганы».

* * *

«Цыганы», эта своеобразно драматизированная поэма, разбиты Пушкиным на одиннадцать отрывков — своего рода «явлений», — каждый из которых *подчеркнуто* (в буквальном смысле этого слова) «отбит» от предыдущего, отделен от него черточкой. Открывается поэма картиной привала цыганского табора (первый отрывок); во втором отрывке табор утром снимается с ночлега. Совершенно симметрично этому построены два последних отрывка. В предпоследнем — снова табор на ночном привале; в последнем — опять утро, и табор пускается в путь. Для усиления этой параллельности начала и конца поэмы там и здесь повторно воспроизводятся некоторые характерные детали, близко (порой дословно) повторяются отдельные фразеологические обороты. В начале: «Цыганы *шумною* толпой по Бессарабии *кочуют*»; в конце: «Сказал — и *шумною толпою* поднялся табор *кочевой*». «Между колесами телег, полузавешанных *коврами*» и — «одна телега, убогим крытая *ковром*». Сходными штрихами рисуются и ночные пейзажи. В начале: «Но вот на табор *кочевой* нисходит сонное *молчанье*»; дальше — «степная *тишина*»; в конце: «Все *тихо*... спокойно все; поля *молчат*»; и там и здесь упоминаются, как характерная деталь молдавского степного пейзажа, курганы («за курганом его в пустыне я нашла» — и «чуть по росе приметный след ведет за дальные *курганы*»).

В то же время этот стройный и точный композиционный чертеж исполнен и большой содержательности, глубокого художественного смысла. Полная параллельность начала и конца поэмы, как и однообразие степного пейзажа — типической обстановки кочевого табора, — выражают бесхитростный и монотонный круговорот смиренного «цыганского бытья». Наряду с этим схожесть внешней ситуации резче подчеркивает контрастность образов и драматических положений.

Так, с тишиной и покоем мирной степной ночи в начале поэмы сливается, гармонически соотносится эпически величавая, мудрая и тихая, как все окружающее, фигура старика цыгана, представителя первобытно-общинного строя мирного кочевого племени — «смирной вольности детей»:

*Спокойно всё: луна сияет
Одна с небесной вышины,
И тихий табор озаряет.
В шатре одном старик не спит;
Он перед углями сидит,
Согретый их последним жаром,
И в поле дальнее глядит,
Ночным подернутое паром.*

Наоборот, резко диссонирует в финале поэмы с той же ночной тишиной и покоем полностью контрастная старику цыгану фигура обуреваемого эгоистическими страстями, мятежного индивидуалиста, представителя «городской» собственнической цивилизации Алеко, который, «с криком» проснувшись ночью, не находит подле себя *своей* Земфиры:

*Все тихо — страх его объемлет —
По нем текут и жар, и хлад,
Встает он, из шатра выходит,
Вокруг телег ужасен бродит;
Спокойно всё; поля молчат.*

При этом контрастные образы старого цыгана и «молодого безумца» Алеко выступают тем выпуклее, рельефнее, пластичнее, что поэт ставит их в композиционном отношении совершенно симметрично друг другу. В первой сцене старый цыган сперва один, затем

появляется Земфира с «другом» (с Алеко), которого она нашла «за курганом». Алеко сперва один, затем «за курганом» находит Земфиру с ее новым другом. Тем разительнее полная противоположность их реакций: старый цыган радостно приветствует мгновенное увлечение своей дочери; Алеко кроваво мстит за него. Конечно, старый цыган — отец, а Алеко — муж, но в данном случае это не имеет существенного значения, ибо читатель уже знает из рассказа самого старого цыгана (в восьмом отрывке), что с глубокой печалью, но без всякой злобы он пережил и совершенно аналогичную ситуацию: мать Земфиры Мариула, бросив мужа и ребенка, ушла такой же степной ночью к другому.

В то же время параллельные и вместе с тем глубоко контрастные начало и конец поэмы замечательно соотносятся, находятся в непосредственной органической связи с ее общим замыслом — с ее основной идейной концепцией. В зачине поэмы одинокий Алеко *приходит в табор*, в финале — *табор уходит* от Алеко, оказывающегося еще более — и на этот раз уже полностью по своей вине — мучительно и безнадежно одиноким.

П. А. Вяземский в статье о «Цыганах», появившейся вскоре после опубликования поэмы, о композиции ее писал: «Поэма «Цыганы» составлена из отдельных явлений, то описательных, то повествовательных, то драматических, не хранящих математической последовательности, но представляющих нравственное развитие, в котором части соглашены правильно и гармонически»¹. Утверждение Вяземского о правильной и гармоничной согласованности между собой «отдельных явлений», отрывков поэмы, совершенно справедливо. Если мы последовательно рассмотрим, как сложена и развертывается поэма, мы легко убедимся, что каждый ее отрывок непосредственно связан с предыдущим и последующим, а все они представляют собой единое сочлененное и логически обусловленное целое (подробнее см. в моей книге «Творческий путь Пушкина», 1950, стр. 337—343).

¹ П. А. Вяземский. «Цыганы» А. С. Пушкина «Московский телеграф», 1827, ч. 15, № 10, стр. 115.

Но, всматриваясь в композицию «Цыган», мы обнаруживаем в ней и прямо-таки «математический» расчет.

Я подробно остановился на очень четком и точном гармоническом соответствии начала и конца поэмы, составляющем как бы ее периферию, окружность, линию ее внешнего обвода. Но с не меньшей точностью и четкостью Пушкиным композиционно установлен и «центр» поэмы.

Исключительно важную и в сюжетном и в идейно-художественном отношении функцию несет в поэме песня Земфиры, в основу которой прямо положена народная цыганская хора — плясовая, хороводная песня.

Песня Земфиры является завязкой драматического конфликта между ней и Алеко, который и приводит вскоре к кровавой развязке. Причем песня совершенно соответствует сложившейся к этому времени ситуации в отношениях между героем и героиней («Я песню про тебя пою», — с задорной смелостью и даже прямым вызовом заявляет Земфира мужу), и поэтому то, что дальше происходит в поэме, представляет собой как бы драматическую реализацию, своего рода инсценировку песни. Недаром, пораженная кинжалом немилрого ей «старого» и «грозного» мужа, Земфира умирает со словами, почти полностью повторяющими слова песни: «Умру любя» (в песне — «Умираю любя»). Совпадение существует и между предшествующими кусками — Земфира: «Твои угрозы презираю», в песне: «Презираю тебя».

И все это отнюдь не внешний прием, а также полно глубокого и психологического и художественного смысла. Земфира, естественно, должна была крепко сжиться с этой песней, которая широко бытовала в ее народе, которую она слышала с самого раннего детства: по словам старого цыгана, мать, убаюкивая ее, пела эту песню над ее люлькой. Больше того, песня Земфиры является ключом к раскрытию ее характера. Песня Земфиры — это как бы сама Земфира. В словах песни, самым ритмом своим дающей замечательное представление и о соответствующей ей музыкальной мелодии — «диком напеве» подлинника, полностью

раскрывается столь же дикий, неистово страстный, ни перед чем не останавливающийся, непримиримо смелый, героический в этой своей бесстрашной непримиримости характер вольной, как ветер, цыганки Земфиры.

Мало того, в полном соответствии с песней Земфиры разработан в поэме и характер ее возлюбленного (его имени Пушкин даже не дает — это действительно типовой образ пылкого и темпераментного цыганского юноши) — «молодого цыгана». В песне поется:

Он свежее весны,
Жарче летнего дня;
Как он молод и смел!
Как он любит меня!

Именно таким во всех своих чертах и предстает перед нами юный любовник Земфиры — неудержимо пылкий, бесстрашный, прекрасный в своей всепобеждающей «вешней» молодости (вспомним его нежно-страстный укор Земфире: «Как ты робко любишь») и «свежести» (вспомним слова самого Алеко: «Куда, красавец молодой...»); отсюда же и характеризующий его эпитет, данный в самом обозначении его как персонажа: «*Молодой цыган*».

Всем сказанным определяется особое и чрезвычайно важное значение песни Земфиры в художественной структуре «Цыган».

Пушкин, почти с самого начала своей литературной деятельности, живо интересовавшийся народным творчеством, и в свои предшествующие южные поэмы вводил в качестве атрибута романтического «местного колорита» национальные песни: «Черкесская песня» в «Кавказском пленнике»; «Татарская песня» в «Бахчисарайском фонтане». Но обе эти песни и очень отдаленно связаны с фабулой данных поэм, и очень далеки от подлинного национального фольклора: носят (в особенности «Черкесская песня» в «Кавказском пленнике») условно-литературный, «романсный» характер.

Наоборот, подлинно народная, как установлено исследователями, цыганская песня Земфиры, дающая и обрисовку характера героев, в особенности самой

цыганки Земфиры, и фабульную схему разыгрывающей драмы, составляет как бы художественный центр поэмы, ее основу и средоточие, ось ее вращения. И вот это центральное значение песни подчеркивается и укрепляется ее композиционным положением. Пушкин помещает песню Земфиры в точный, как на геометрической фигуре, центр поэмы.

«Цыганы», как уже сказано, состоят из одиннадцати отрывков, песня дана как раз в среднем из них — в шестом; от начала поэмы до песни — 258 стихов; после песни до эпилога — 256 стихов.

Для того чтобы еще отчетливее оттенить центральное и по занимаемому в поэме положению и по существу (в развитии драматического конфликта) место сцены с песней Земфиры — песней о новой любви, которую она не случайно запекает *весенним* солнечным днем («Старик на *вешнем* солнце греет...»; в песне: «Он свежее *весны*...»), сцена эта дана Пушкиным в симметричном обрамлении двумя параллельными ночными картинками, причем первая из них окрашена в идиллические (до песни), а вторая в глубоко драматические (после песни) тона.

Сцена, предшествующая сцене с песней, кончается строками:

Настанет ночь; они все трое
Вянут нежатое пшено;
Старик уснул... и всё в покое,
В шатре и тихо, и темно.

Сцена, следующая за сценой с песней, рисует ту же картину — те же «трое» и в том же шатре; но спит Алеко, и спит не спокойным, как старый цыган, а мучительным («Во сне душа твоя терпела мученья...» — говорит ему Земфира), «тяжелым сном». Причем начинается новая ночная сцена почти теми же словами, которыми заканчивалась предшествующая:

Старик уснул... и все в покое,
В шатре и *тихо*, и темно.

Здесь:

Всё тихо; ночь. Луной украшен
Лазурный юга небосклон.
Старик Земфирой *пробужден*:

«О мой отец! Алеко страшен.
Послушай: сквозь тяжелый сон
И стонет, и рыдает он...»

Конечно, можно с уверенностью сказать, что, помещая песню Земфиры — художественный стержень поэмы — в самую ее середину, Пушкин не проделывал предварительных подсчетов и арифметических выкладок.

Академик А. Н. Крылов рассказывает в своих интереснейших воспоминаниях об одном замечательном русском умельце, Петре Акиндиновиче Титове, который, работая по кораблестроительному делу и не имея никаких специальных математических знаний, выполнял «от руки» и «на глазок», притом «с необыкновенной быстротой», самые сложные и тонкие чертежи: «Верность его глаза была поразительная. Назначая, например, размеры отдельных частей якорного или буксирного устройства, или шлюпбалок, или подкреплений под орудия, он никогда не заглядывал ни в какие справочники, стоявшие на полке в его кабинете, и, само собой разумеется, не делал, да и не умел делать, никаких расчетов. Н. Е. Кутейников, бывший в то время самым образованным корабельным инженером в нашем флоте, часто пытался проверять расчетами размеры, назначенные Титовым, но вскоре убедился, что это напрасный труд, — расчет лишь подтверждал то, что Титов назначил на глаз». В дальнейшем молодой тогда Крылов по просьбе Титова познакомил его с математическими дисциплинами: «В то время, когда мы, наконец, дошли до сопротивления материалов и расчетов балок, стоек и пр., как раз заканчивалась постройка «Наварина», и не раз Петр Акиндинович говаривал мне: «Ну-ка, мичман, давай считать какую-нибудь стрелу или шлюпбалку». По окончании расчета он открывал ящик своего письменного стола, вынимал эскиз и говорил: «Да, мичман, твои формулы верные: видишь, я размеры назначил на глаз — сходятся».

«Лишь восемнадцать лет спустя, — добавляет академик Крылов, — занимая самую высокую должность по кораблестроению, я оценил истинное значение этих

слов Титова. Настоящий инженер должен верить своему глазу больше, чем любой формуле...»¹

Пушкин тоже, как уже сказано, считал, что писатель должен иметь «чувство сообразности», обладать «силой ума, располагающего частями в отношении к целому». Сам он обладал этим «чувством» и этой «силой ума» в высшей степени. И когда он «строил», композиционно организовывал свои произведения, он, несомненно, руководствовался этой внутренней «математикой» — безошибочно точным глазомером и непогрешимо верной рукой величайшего мастера-художника: не по заранее подготовленным математическим формулам располагал «части в отношении к целому», но само это расположение оказывалось в полном с ними соответствии, было до поразительного *математично*.

В то же время, всматриваясь в эти математически строгие и точные композиции крупнейших пушкинских произведений (первым замечательным образцом и является здесь только что рассмотренная композиция «Цыган»), начинаешь по-настоящему понимать всю неслучайность пушкинского утверждения, что «вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии» (XI, 41).

¹ Академик А. Н. Крылов. Мои воспоминания. М., Издательство Академии наук СССР, 1945, стр. 82—83 и 84.

3. «БОРИС ГОДУНОВ»

Поразительное композиционное мастерство, выработанное Пушкиным в процессе создания «Цыган», с полной силой сказалось в следующем же крупнейшем его произведении, не только начатом почти сразу (месяца через два) по окончании этой поэмы, но в известной степени «Цыганами» и подготовленном, — в трагедии, или «драматической поэме», как характерно однажды назвал ее сам Пушкин, «Борис Годунов»

Задумав свое новое произведение как пьесу историческую в самом прямом и непосредственном смысле этого слова, то есть такую пьесу, в которой авторский вымысел сведен к минимуму, Пушкин и в основу ее построения положил последовательное движение и развитие самих исторических событий.

Это глубоко новаторское, непосредственно связанное со все усиливающимся историзмом Пушкина и все нараставшими в нем реалистическими стремлениями построение «Бориса Годунова» вызывало непонимание, а порой и резкое неодобрение многих современников поэта, стоявших на архаических позициях драматургии классицизма. «Оно не драма отнюдь, а *кусок истории*, разбитый на мелкие куски, в *разговорах*», — иронически замечал о «Борисе Годунове» поэт, драматург и критик П. А. Катенин¹. «Это ряд *истори-*

¹ Письмо П. А. Катенина к неизвестному от 1 февраля 1831 г. Сборник «Помощь голодающим», изд. «Русских ведомостей», 1892, стр. 253.

ческих сцен... эпизод истории в лицах», — писал в своей в основном сочувственной статье о «Борисе Годунове» Н. И. Надеждин¹.

Пушкин и сам замечал, что его «Борис Годунов» — художественно показанная история. Отвечая на совет Вяземского сообщить Жуковскому план своей трагедии «для показания Карамзину» (XIII, 224), поэт отсылал к соответствующим томам карамзинской «Истории Государства Российского», которая, как мы знаем, действительно послужила для автора «Бориса Годунова» основным источником фактических сведений о развертываемой в трагедии исторической эпохе: «Ты хочешь *плана*? Возьми конец X-го и весь одиннадцатый том, вот себе и *план*» (XIII, 227; курсив Пушкина).

Но если фактическое содержание трагедии определялось реальным историческим материалом, это никак не исключало глубоко, как всегда у Пушкина, продуманной «формы плана» — строгой, четкой и гармонической композиционной структуры «Бориса Годунова». На анализе ее мы можем с особенной наглядностью убедиться в композиционном искусстве Пушкина, сумевшего превратить этот «кусочек истории» в величайшее произведение искусства — в мастерски отшлифованный брильянт чистейшей воды и блеска.

В своей книге «Творческий путь Пушкина» я проделал подробный — из сцены в сцену — анализ композиционной структуры «Бориса Годунова», позволивший мне утверждать, что трагедия Пушкина отнюдь не представляет собой простого механического воспроизведения «Истории» Карамзина, «переделанной в *разговоры и сцены*» (отзыв Булгарина)²; еще менее можно сказать, что «все отличие ее от классической драмы состоит в бессвязной пестроте явлений и прыжках от одного предмета к другому» (отзыв Н. Полевого)³.

¹ Н. Надоумко. «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев — «Телескоп», 1831, № 4, стр. 556.

² Впервые опубликован М. И. Сухомлиновым, «Исследования и статьи по русской литературе и просвещению», т. II. СПб, 1889, стр. 219.

³ «Московский телеграф», 1833, № 2, стр. 310—311.

В самом деле, в тех двадцати трех сценах, на которые, в духе «Цыган» и в противовес традиционному, соблюдавшемуся даже Шекспиром делению на акты, Пушкин членит своего «Бориса Годунова», он полностью разрушает не только пресловутый закон «трех единств», выдвигающийся в качестве непреложного теоретиками классицизма (единство места, времени, действия), но в значительной степени нарушает и «четвертое», как сам он его называл, единство — «единство слога». Вместо традиционно допускавшихся двадцати четырех часов действие его трагедии происходит в течение семи с лишком лет; прямо-таки с кинематографической быстротой переносится из дворца (наиболее частое и единое на протяжении всей пьесы место действия в трагедиях классицизма) на площадь, из монастырской кельи и палат патриарха в пограничную корчму, на поля сражений, даже из одной страны в другую — из России в Польшу и обратно. Требуемое «единство действия» по меньшей мере раздваивается — линия Годунова и линия Самозванца.

Равным образом в «Борисе Годунове» звучит не один-единственный традиционный «высокий штиль» трагедии классицизма, а самая разнообразная и живая речь, соответствующая не только социальному положению, но даже в некоторых случаях национальности действующих в трагедии лиц (сцена «Равнина близ Новгорода-Северского», ведущаяся в основном на французском и немецком языках), обстоятельствам, в которых им приходится выступать и т. п. Наконец, нет в «Борисе Годунове» и единства самой художественно-словесной формы: в трагедии, в основном написанной белым, нерифмованным стихом, имеются не только отдельные зарифмованные места, но и сцены, частично, а порой и полностью, написанные прозой.

Однако воспринимать все это величайшее реалистическое разнообразие и соответствующее ему огромное богатство художественных средств и приемов, применяемое Пушкиным в его трагедии, как непозволительную пестроту и неоправданный, незаконный авторский произвол могли только критики, воспитанные в традициях классицизма. Наоборот, и Гоголя и

Белинского трагедия Пушкина справедливо восхищала своей художественной целостностью, стройностью и единством — «внутренней, непрístupной поэзией», лишенной «всякого грубого, пестрого убранства» (Гоголь — VIII, 54), «недоступным величием строгого художественного стиля, благородной классической простоты» (Белинский — VII, 527).

Действительно, каждая сцена «Бориса Годунова» — закономерное и вместе с тем необходимое звено в общей цепи разворачивающегося исторического и художественного действия трагедии. Причем все эти двадцать три сцены-звена не только следуют друг за другом в порядке внешней хронологической последовательности, а и нерасторжимо сцеплены между собой внутренним сродством, органической художественной взаимосвязью. В то же время вся эта гибкая, подвижная и вместе с тем необыкновенно крепкая, обладающая прямо-таки стальной прочностью, композиционная структура отличается не меньшей, чем в «Цыганах», не только внутренней, но и внешней гармоничностью, соразмерностью и уравновешенностью частей, поразительной симметрией.

Не повторяя подтверждающего все это и уже данного мною ранее анализа построения трагедии в целом и отсылая интересующегося читателя к соответствующим местам моей книги (стр. 475—491), я остановлюсь сейчас на композиции «Бориса Годунова» в прямом и узком смысле этого слова — на его архитектонике, дополнив уже прежде сказанное некоторыми дальнейшими соображениями и наблюдениями.

Прежде всего, как и в «Цыганах», мы находим полное гармоническое соответствие периферии трагедии — начала и конца «Бориса Годунова».

Трагедия начинается и заканчивается в Московском кремле. В *трех первых сценах* нет ни одного из основных антагонистов трагедии — ни самого Бориса Годунова, ни оспаривающего у него царский престол Григория—Лжедмитрия. Но показаны основные социальные силы: боярство, народ. Совершенно то же самое происходит и в *трех последних сценах*. Борис Годунов непосредственно появляется только в *четвертой*

сцене от начала, выходит из действия — умирает — в четвертой сцене от конца. Григорий появляется в первый раз в пятой сцене от начала, в последний раз — в пятой сцене от конца. Считать все эти совпадения и соответствия случайными, естественно, не приходится. Здесь, несомненно, действовал, в чем мы особенно можем быть уверены после того, как познакомились на анализе «Цыган» с принципами композиционного мастерства Пушкина, строгий, продуманный и взвешенный расчет великого архитектора словесного искусства.

В то же время это подлинно архитектурное оформление начала и конца — первых и последних пяти сцен — «Бориса Годунова» полно глубокого внутреннего смысла, композиционно воплощает и осуществляет основное идейное задание Пушкина — создать историческую трагедию, которая не только сочетала бы в себе изображение судьбы человеческой и судьбы народной, но в которой именно народ являлся бы главным трагическим героем.

Говоря об исторических хрониках Шекспира, бывших во многих отношениях драматургическим образцом для Пушкина, Белинский пронизательно отмечал: «Что составляет содержание шекспировских драматических хроник? Борьба личностей, которые стремятся к власти и оспаривают ее друг у друга» (VII, 506). В «Борисе Годунове», тоже в полном соответствии с исторической правдой, показана борьба за власть между Самозванцем и Борисом; показаны неустанно помышляющий о захвате царского венца в свои руки Василий Шуйский, втайне мечтающий о том же Басманов. Но содержание трагедии одним этим отнюдь не ограничивается.

Пушкин хотя, как мы видим, и не послал друзьям-литераторам плана своей трагедии, однако первоначально такой план набросал.

Вот этот план:

Годунов в монастыре. Толки князей — вести — площадь, весть о избрании. [*Годунов*. Юродивый] — Летописец. Отрепьев — бегство Отрепьева.

Годунов в монастыре. Его раскаянье — монахи беглецы. Годунов в семействе.

Годунов в совете. Толки на площади.— Вести об изменах, смерть Ирины.— *Годунов* и колдуны.

Самозванец перед сражением.—

Смерть Годунова (—известие о первой победе, пиры, появление самозванца) присяга бояр, измена.

Пушкин и Плещеев на площади — письмо Дмитрия — вече — убийство царя — самозванец въезжает в Москву (VII, 289; курсив Пушкина).

Как видим, первоначально трагедия строилась именно в плане «борьбы личностей, которые стремятся к власти и оспаривают ее друг у друга». Трагедия, видимо, должна была начинаться эпизодом, непосредственно связанным с Годуновым, притворно запершимся в монастыре, но на самом деле жадно рвущимся к «венцу и бармам Мономаха» — к царскому престолу. Личность Годунова выдвигается на первый план и в дальнейшем. Затем ее постепенно вытесняет личность Самозванца, триумфальным въездом которого в Москву трагедия и должна была заканчиваться.

Большинство намеченных планом эпизодов, как легко видеть, сохранено Пушкиным и в окончательном тексте трагедии, но порядок, соотношение, пропорции и тем самым общий строй привлекаемого материала были в ходе дальнейшей творческой работы существенно и в высшей степени характерно переосмыслены.

Если сперва Пушкин предполагал начать трагедию сценой, в которой сразу же появлялся Борис («Годунов в монастыре»), и закончить ее сценой, действующим лицом которой являлся Самозванец, — в дальнейшем и тот и другой были значительно и, как мы видели, совершенно равномерно отодвинуты внутрь пьесы, даны в обрамлении боярских и народных сцен. Действие пьесы, как уже сказано, начинается за три сцены до того, как перед нами непосредственно появляется Борис, и за четыре до появления Самозванца; действие пьесы продолжается ровно столько же после ухода со сцены сперва Самозванца, потом Бориса. Тем самым композиционно подчеркивается, что как Борис, так и Самозванец не являются главными героями пьесы, что драматическая ее коллизия не в конфликте двух людей, алчно борющихся за власть, а в столкно-

вении социальных сил. Индивидуальные герои — цари восходят на престол и свергаются с престола; герои коллективные — социальные силы эпохи, и в особенности главная сила — стихийно-могучий, но скованный, угнетенный народ, остаются. Трагедия борьбы личностей перестраивается в трагедию совсем нового типа, трагедию, раскрывающую «судьбу народную».

Подобно двум первым и двум последним сценам «Цыган», три первые сцены «Бориса Годунова», действие которых непосредственно связано с подготовляющимся воцарением Бориса, и три последние его сцены, связанные с подготовляющимся воцарением Самозванца, построены также совершенно симметрично.

В начале трагедии сперва идет одна боярская сцена с двумя участниками (Воротынский и Шуйский); народа пока еще нет, но тема народа — народной поддержки — возникает с самого начала уже здесь. Она особенно подчеркивается Шуйским в его призыве «волновать» народ и в ответной реплике Воротынского, объясняющего явное преимущество неродовитого Бориса в качестве кандидата на опустевший царский престол перед имеющими на него более прав «природными» князьями «Рюриковой крови» тем, что он сумел «очаровать» народ. Затем появляется и сам народ: следуют две народные сцены (на Красной площади и перед Новодевичьим монастырем, в котором добровольно заключился Борис).

В полном соответствии с этим в конце трагедии также сперва идет одна боярская сцена, и тоже с двумя участниками (Басманов и Пушкин), где устами Пушкина уже прямо сформулирован знаменитый тезис о значении «мнения народного» в качестве решающего фактора победы Самозванца над Борисом, и затем опять следуют две народные сцены (на Красной площади — Лобное место — и в Кремле, перед домом Борисовым, в котором находится в заключении новый царь — сын Бориса).

При этом, как и в «Цыганах», параллельность композиционных линий, их симметрия тем резче подчеркивает отличие — в известной мере даже прямоую

контрастность — этих сцен по существу. В боярской сцене в начале пьесы Шуйский старается, с целью помешать воцарению Годунова, уговорить Воротынского «народ искусно волновать». В боярской сцене в конце пьесы Пушкин убеждает Басманова изменить сыну Бориса и перейти на сторону Самозванца, аргументируя это «мнением народным» — действиями разволновавшегося народа, без боя сдающего Самозванцу, которого народ считает действительным царевичем Дмитрием, города и вяжущего «упрямых» царских воевод. Воротынский отказывается действовать вместе с Шуйским, не веря в то, что они смогут взволновать народ. Басманов соглашается действовать вместе с Пушкиным, поскольку волнение народа стало убедительным фактом.

Но самое главное, что в народных сценах конца пьесы народ уже не тот, каким он был в народных сценах начала ее.

В трагедии Пушкина представление о народе как о могучей в своих потенциях силе вытекает не только из рассуждений на эту тему действующих лиц, но и сообщается специфически художественными средствами — настойчиво подсказываемым сопоставлением народа с морем, сопоставлением, в свою очередь, глубоко народным, непосредственно связанным с народно-поэтическим творчеством. Зерно этого сопоставления уже в предложении-призыве Шуйского «народ искусно *волновать*». Во второй народной сцене это зерно разворачивается в наглядный, зримый образ: в речах переговаривающихся между собой народных персонажей народ, заполнивший монастырский двор, прямо сравнивается с шумящими морскими волнами. Это сопоставление, хотя оно и не повторяется так прямо, ощущается с не меньшей силой в народных сценах конца.

Но поведение народного моря в начале и в конце трагедии глубоко различно, можно сказать — диаметрально противоположно.

В начале народ — пассивное и равнодушное орудие в руках бояр («А как нам знать? то ведают бояре...»). Волны народные покорно ложатся к ногам Бориса:

Один

Что там за шум?

Д р у г о й

Послушай! что за шум?

Народ завыл, там падают, что волны,
— За рядом ряд... еще... еще... Ну, брат,
Дошло до нас; скорее! на колени!

В конце взволновавшийся народ, поднявшийся на защиту правого, по его мнению, дела, — активная сила, вмешивающаяся в события и влияющая на их ход. В первой народной сцене начала народ, оставшийся со смертью Федора на некоторое время без царя, чувствуя себя совершенно беспомощным и беззащитным, горько жалуется на свою судьбу («О боже мой, кто будет нами править? О, горе нам!»). В первой народной сцене конца народ в ответ на призыв «мужика на амвоне» устремляется «в Кремль, в царские палаты», вязать нового царя — «Борисова щенка». Это выражено и в соответствующих ремарках, симметричных по положению внутри каждой из сцен и резко контрастных по своему содержанию. В финале первой народной сцены начала после обращения к народу дьяка Щелкалова:

Идите же вы с богом по домам,
Молитесь — да взыдет к небесам
Усердная молитва православных,—

«народ *расходится*». В финале первой народной сцены конца после призыва «мужика на амвоне» народ «*несется толпою*».

Трагедия народная, «Борис Годунов» ярко демонстрирует трагическое положение народа. Только что показанное бурное, стихийное выступление масс явно ничего не изменило в их положении. Во второй народной сцене конца — последней сцене всей трагедии — бояре, используя народ как могучую стенобитную силу, снова властно выходят на первый план (вспомним реплику народа: «Расступитесь, расступитесь, бояре идут»), требуют, властно распоряжаются, приказывают.

По первому варианту конца пушкинской трагедии народ опять выказывает полное и безропотное повиновение. Если вторая народная сцена начала кончалась приветственным криком народа: «Борис наш царь! Да

здравствует Борис!» — в финале трагедии народ, в конечном счете, автоматически повторяет в ответ на приказ боярина Мосальского: «Кричите: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» — «Да здравствует царь Димитрий Иванович!».

При таком «кольцевом» заключении трагедии получалась бы полная симметрия. Но вместе с тем такой конец свидетельствовал бы, что народ решительно ни в чем не изменился, что опыт народного волнения, народного мятежа прошел для него бесследно, что круг снова безысходно замкнут. Однако такой пессимистический вывод никак не соответствовал ни историческим воззрениям Пушкина, ни идейному замыслу его трагедии. И Пушкин решительно поступает внешней симметрией и создает совершенно иной финал, значение которого особенно рельефно выступает по контрасту с соответствующей ситуацией начала. Теперь на традиционный боярский призыв приветствовать нового очередного царя народ не отвечает столь же обычной здравницей, а упорно «безмолвствует». Правда, в этом финале тоже еще нет никакого активного действия, в нем сказывается лишь потрясение народной совести только что совершенным на глазах народа новым кровавым злодеянием и моральное его осуждение. Но уже то, что народ в начале трагедии безропотно повинуется боярам, а в конце явно выходит из этого повиновения, свидетельствует о росте народного самосознания. Вместе с тем из всего, что было раскрыто и показано нам в трагедии, что было прямо сформулировано в упомянутой знаменитой реплике Гаврилы Пушкина Басманову, мы хорошо знаем, какую потенциально могучую силу представляет собой хотя бы одно только «мнение народное». Вот почему даже и *безмолвие* народа, несомненно и явно выражающее народное «мнение», отрицательное народное отношение к тому, что произошло, отношение, показанное Пушкиным в его постепенном и все более зловещем нарастании (сперва «народ в ужасе молчит», затем «безмолвствует»), воспринимается как суровый обвинительный приговор над только что объявленным новым и, как казалось было народу, законным царем, ознамено-

вавшем, однако, свой приход к власти новым же преступлением. «Народ безмолвствует», — но это все то же грозное, хотя пока и затаившееся в себе, народное море. Сегодня народ еще «безмолвствует» — выражает только пассивный протест, но завтра он может заговорить, и тогда — горе тому, против кого он поднимет свой голос. Действие трагедии Пушкина заканчивается в июне 1605 года, а всего год спустя, вскоре после свержения Лжедмитрия, вспыхнуло грандиозное крестьянское восстание под предводительством Болотникова. Таков ощутимый подтекст окончательной редакции гениального финала пушкинской трагедии.

Если три первые сцены начала и три последние сцены конца обрамляют пьесу как трагедию народную, четвертая сцена от начала и соответственно четвертая сцена от конца симметрично и вместе с тем контрастно обрамляют трагедию царя Бориса, начинают и замыкают собою всю — с первых до последних шагов — историю его царствования, исполненную глубочайшего внутреннего драматизма.

Четвертая от начала сцена трагедии *первая*, в которой перед зрителями является сам Борис Годунов, показывает его в апогее торжества и величия: Борис достиг той «верховой», высшей власти, которой так настойчиво и страстно, не останавливаясь ни перед чем, даже перед преступлением, домогался; он восходит на царский трон. Четвертая сцена от конца, *последняя*, в которой является Борис, контрастно показывает нам его в момент падения, бесповоротной катастрофы — Борис умирает: «На троне он сидел и вдруг упал».

Наконец, пятая сцена от начала, в которой *впервые* появляется Григорий, и пятая же от конца, в которой Григорий появляется *в последний раз*, симметрично обрамляют собой круг действий Самозванца.

Эти сцены так же и, пожалуй, еще более подчеркнута перекликаются друг с другом и вместе с тем так же контрастны одна другой.

Первая из этих двух сцен происходит в *монастырской келье*, вторая — *в лесу*. В первой Григорий сначала спит, затем, с приближением дня, на рассвете, просыпается. Во второй, наоборот, сперва Григорий-

Самозванец бодрствует, затем, с наступлением ночи («А где-то нам сегодня ночевать?» — «Спокойна ночь»), засыпает. Получается полная симметрия — роль Григория в пьесе и начинается и кончается его сном.

Но спит Григорий в пятой сцене от начала и в пятой сцене от конца совсем по-разному: двумя различными снами. В начальной сцене Григорий, несмотря на царящие вокруг покой, мир и тишину, зримо воплощенные в эпической фигуре склоненного над своими летописными хартиями Пимена, спит в высшей степени тревожным, беспокойным сном:

Ты все писал и сном не позабылся,
А мой покой бесовское мечтанье
Тревожило, и враг меня мутил,—

обращается Григорий к Пимену.

Объясняется это тем, что Григорий, в котором «младая кровь играет», глубоко не удовлетворен своим столь не соответствующим ни его возрасту, ни его темпераменту положением «бедного инока», вынужденного прозябать в темных и душных монастырских кельях. Об этом он прямо и говорит Пимену:

Как весело провел свою ты младость!
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал,
Ты видел двор и роскошь Иоанна!
Счастлив! а я, от отроческих лет
По келиям скитаюсь, бедный инок!
Зачем и мне не тешиться в боях,
Не пировать за царскую трапезой?

В соответствующей конечной сцене Григорий-Самозванец, несмотря на то, что его войско побито в прах, а сам он спасся только поспешным бегством, засыпает спокойным, беззаботным сном человека, полностью удовлетворенного собой и своим существованием.

И это психологически естественно. Из-под давящих каменных сводов монастырской кельи «расстрига, беглый инок» вырвался на широкие, вольные просторы полей и лесов, зажил той бурной и веселой, исполненной острых коллизий, пиров, опасностей, сражений, жизнью, о которой так мечтал вначале.

Как видим, обрамление в пьесе роли Григория сном — отнюдь не просто внешний, уравновешивающий композиционный прием.

Глубоко продуманно выбирает Пушкин для этого обрамления и мотив именно сна.

Вся фантастическая история Самозванца, из бедного бродяги-инока ставшего московским царем, вообще напоминает собой какой-то невероятный, волшебный сон. Недаром с самого же начала Григорию снится — уже в буквальном смысле этого слова — его последующая, даже и не показанная в пьесе, кончающейся моментом провозглашения Самозванца царем, трагическая судьба:

Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось —
И, падая стремглав, я пробуждался...
И три раза мне снился тот же сон.

Вместе с тем этот настойчиво сновившийся Григорию «пророческий» сон (как известно, впоследствии, уже став царем, Самозванец, спасаясь от ворвавшихся к нему заговорщиков, выбросился из окна кремлевского дворца, сломал себе ногу и был убит) сразу же раскрывает характер, внутренний мир честолюбца и авантюриста Григория (крутой подъем на башню) и тем психологически мотивирует его последующее самозванство.

Еще более значительна в идейном содержании всей пьесы параллельная концовка роли в ней Григория: «Ложится, кладет седло под голову и засыпает». Этот столь необычный, едва ли не единственный в своем роде драматургический ход — зрители видят в последний раз в пьесе одно из ее главных действующих лиц засыпающим — имеет глубокий смысл, связанный с пушкинской философией истории, художественно воплощенной в «Борисе Годунове», с пушкинским пониманием закономерности и движущих пружин изображаемых им исторических событий.

Основной исторический и вместе с тем политический тезис Пушкина, развиваемый им в «Борисе Годуно-

ве», — утверждение решающего значения народной поддержки, «мнения народного». Именно поэтому Самозванец, личности которого в ходе исторических событий Пушкин придает относительно второстепенное значение («Всякой был годен, чтоб разыграть эту роль». XII, 203), даже если в данный момент он и разбит наголову, имея за собой эту поддержку, в конечном счете неминуемо должен восторжествовать. Именно поэтому Борис, хотя в данный момент он и победитель, в конечном счете, поскольку «мнение народное» против него, неминуемо должен потерпеть поражение.

Об этом сам Борис и говорит в начале следующей же сцены:

Он побежден, какая польза в том?
Мы тщетною победой увенчались.
Он вновь собрал рассеянное войско
И нам со стен Путивля угрожает.

Об этом же позднее еще более прямо скажет Гаврила Пушкин:

Я сам скажу, что войско наше дрянь,
Что казаки лишь только селы грабят,
Что поляки лишь хвастают да пьют...
Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помощью,
А мнением; да! мнением народным.
Димитрия ты помнишь торжество...
И мирные его завоеванья,
Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала?

И Пушкин опять не только *говорит* об этом устами действующих лиц, но и *показывает* это на языке искусства — в наглядных пластических образах: разбитый Самозванец *засыпает* «беспечен... как глупое дитя»; а в следующей же сцене «умный» царь Борис (о его «умной голове» упоминал в разговоре с Шуйским боярин Пушкин; «Высокий дух державный», — только что отсвзался о нем Басманов), раздираемый, несмотря на одержанную победу, внутренними сомнениями, неуверенностью в своем деле, не выдерживает и *умирает*.

Таким образом, как мы убедились, периферия «Бориса Годунова» построена в композиционном отноше-

нии приемом тройного обрамления; представляет собой, если это изобразить графически, как бы три вписанных друг в друга концентрических «круга»: «круг» народа, замыкаемый тремя начальными и тремя параллельными им конечными сценами; «круг» Бориса, замыкаемый четвертыми сценами от начала и от конца; и «круг» Самозванца, столь же равномерно замыкаемый пятыми сценами от начала и от конца.

Причем вся эта сложная и вместе с тем осуществляемая весьма простыми средствами, классически стройная композиционная структура имеет не только внешнее, так сказать, архитектурное значение, — гармоническое распределение частей по отношению к целому, — но и очень глубокий идейно-художественный смысл.

Самозванец порожден Борисом, его преступлением, насильственным устранением законного наследника престола — отсюда и вписанность в трагедии его «круга» в «круг» Бориса. Еще значительнее, как уже выше отмечалось, то, что оба эти «круга» — двух антагонистов, оспаривающих друг у друга власть, — обрамлены народными сценами, включены в более обширный «круг», как бы погружены в океан жизни народной.

Строго симметричны, композиционно уравновешены в трагедии не только линии обрамления — периферия пьесы, — но и все то, что находится внутри этой тройной рамы, все остальные тринадцать сцен «Бориса Годунова».

Центр «круга» Самозванца и тем самым центр всей трагедии составляют три польские сцены: 1) Краков. Дом Вишневецкого; 2) Замок воеводы Мнишка в Самборе и 3) Ночь. Сад. Фонтан. Внутри «круга» Самозванца до них пять сцен и ровно столько же после них; если же рассматривать их внутри всей трагедии — от начала ее и до них десять сцен и десять же сцен от них до конца. Отмечу, кстати, что эта, центральная часть трагедии, равновелика ее заставке и концовке: везде по три сцены.

Здесь особенно следует отметить, что в известном уже нам первоначальном плане трагедии этих трех

сцен и вовсе не было; действие трагедии происходило только в России; после намеченного эпизода «Годунов и колдуны» следовало прямо: «Самозванец перед сражением». Между тем отсутствие сцен, в которых были бы показаны пребывание Самозванца в Польше, сговор его с иезуитами, с польскими панами, выставляло бы его борьбу с Годуновым совсем в другом свете, противоречащем реальной исторической правде. Борьба эта выглядела бы всего лишь как смелая схватка «удалого пройдохи» (Белинский), «милого авантюриста», как назвал однажды Григория Пушкин, с царем-узурпатором, завладевшим царским престолом ценой преступления. Тем самым был бы скрыт антинациональный, предательский по отношению к своей родине характер авантюры Самозванца, который, как бы он сам у Пушкина ни упрекал себя за это (см. сцену «Литовская граница»), открыл врагу «заветную дорогу» «в красную Москву», навлек на страну польско-панскую интервенцию. Пушкин склонен был симпатизировать дерзкой отваге Самозванца, но это никак не могло его побудить извратить историю. Вот почему он не только ввел ранее отсутствовавшие польские сцены, но и поместил их в самый центр трагедии, тем самым композиционно подчеркивая их особо важное значение.

Здесь перед нами второй случай дополнения, а тем самым и осложнения Пушкиным предварительно набросанного им плана «Бориса Годунова», на что он всегда шел, если это оказывалось необходимо для наиболее полного и верного воплощения творческого замысла. Но наряду с этим Пушкин, в своем неизменном стремлении к предельному лаконизму, тщательно устранял из своей трагедии все то, что не являлось безусловно необходимым, не составляло неотъемлемой части ее идейно-художественного целого. В этом стремлении «взыскательный художник» Пушкин не останавливался порой даже перед тем, чтобы отбрасывать отдельные, совершенно готовые, законченные в художественном отношении сцены.

Так, при подготовке окончательной печатной редакции им была зачеркнута (в писарской копии, сделанной с белого автографа) вся сцена «Ограда монастыр-

ская», следовавшая после сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», и опущена сцена «Уборная Марины», следовавшая за сценой «Краков. Дом Вишневецкого». Оба эти изъятия никак не связаны с причинами цензурного характера (из-за последних Пушкин вынужден был опустить в печати сцену «Девичье поле. Новодевичий монастырь»), а вызваны соображениями исключительно художественного порядка.

В сцене «Ограда монастырская» решение Григория стать самозванцем внушается ему неким «злым чернецом». Мицкевич позднее склонен был считать недостатком то, что все действие трагедии Пушкина «замкнуто в земной сфере»¹. На самом деле то, что автор «Бориса Годунова» полностью остается в «земной сфере», не прибегает для объяснения разворачивающихся в нем исторических событий к какому бы то ни было вмешательству потусторонних сил, а обуславливает их общественными отношениями, социальной борьбой того времени, составляет не слабость, а, наоборот, величайшую силу пушкинской трагедии. Между тем на образе искusstеля — «злого чернеца» — явно имеется некоторый налет мистического (уж не дьявол ли?). В то же время сцена «искушения» Григория не является художественно необходимой. Уже бесхитростный ответ Пимена (в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»), что убитый царевич, если бы он остался жив, был бы ровесником Григория, послужил зерном дерзкого замысла последнего. В честолюбивой душе Григория, являющейся весьма подходящей почвой, зерно это должно было совершенно естественно, без всяких «злых» посторонних внушений, стремительно прорасти и созреть. Поэтому мы несколько не удивляемся, когда в следующей же сцене окончательного текста из разговора патриарха с игуменом Чудова монастыря узнаем о том, что Григорий бежал с намерением стать «царем на Москве».

А раз в художественном произведении что-либо не является абсолютно необходимым, оно и не должно в нем присутствовать. Мало того, опущение сцены со

¹ Mickiewicz. Dzieła, t. XI. Wydanie Narodowe, 1953, str. 112.

«злым чернецом», несомненно, придает трагедии бóльшую динамичность.

Необязательной и даже мешающей является и сцена «Уборная Марины». Служанка Марины Рузя рассказывает здесь своей госпоже про толки в народе об ее «нищем царевиче», который якобы всего лишь «дьячок, бежавший из Москвы, известный плут в своем приходе». Заканчивается сцена словами Марины: «Мне должно все узнать», — благодаря чему получается, что она именно с этой целью в следующей сцене — бала в замке воеводы Мнишка — назначила Димитрию ночное свидание в саду у фонтана, а во время свидания сознательно добивалась его признания в самозванстве. Между тем психологический эффект эпизода с признанием как раз в том, что оно явилось не только совершенно неожиданным для самого Григория («Куда завлек меня порыв досады!.. Что сделал я, безумец?»), но и как громом поразило своей полной неожиданностью Марину («О стыд! о горе мне!»). Сцена в уборной Марины сама по себе не только превосходно написана, но и выигрышна в театральном отношении. Повидимому, именно в силу этого один из видных наших театров, показавший в юбилейные дни 1949 года в Москве пушкинского «Бориса Годунова», включил в спектакль данную сцену и, так как, в соответствии с возможностями спектакля (определенный лимит времени), очевидно, надо было взамен этого что-то сократить, не нашел ничего лучшего, как выкинуть сцену между Пушкиным и Басмановым («Ставка»), в которой, как мы знаем, и сформулирован основной тезис трагедии о силе и значении мнения народного. Постановщики спектакля обнаружили тем самым не только поразительную слепоту к идейному замыслу пьесы, но и пренебрегли, очевидно не почувствовав этого, строгой продуманностью композиционного его воплощения. Выключение сцены «Ставка» резко нарушило уже известную нам полную симметрию заставки и концовки трагедии (и в начале и в конце одна боярская сцена и две народных).

Наоборот, опущение Пушкиным сцены «Уборная Марины» и в особенности сцены со «злым чернецом»,

помимо всего прочего, способствовало приданию трагедии ее композиционной целостности и уравновешенности. Со включением «Уборной Марины» польских сцен было бы не три, а четыре, что нарушило бы указанную равновеликость центральной части трагедии и ее заставки и концовки. Но особенно резкий ущерб архитектура трагедии могла понести, если бы в ней осталась сцена со «злым чернецом». Тогда прежде всего было бы несколько нарушено центральное положение польских сцен: до них от начала трагедии оказалось бы не десять, как сейчас, то есть столько же, сколько от них до конца, а одиннадцать сцен. Была бы нарушена и стройная, строго и точно симметричная композиционная структура, которая придана Пушкиным остальным десяти сценам трагедии, находящимся внутри «круга» Самозванца, между его окружностью (сцены в келье Чудова монастыря и в лесу) и центром (польские сцены), то есть сцены с шестой по десятую и с четырнадцатой по восемнадцатую.

Основная тема «круга» Самозванца — борьба его за власть, за царский престол с царем Борисом. Этим определяется чередование сцен, своего рода композиционный ритм их: за каждой сценой, в которой действует Самозванец (или непосредственно, или в рассказе об его действиях других лиц), как правило, идет сцена, в которой действует царь Борис.

Так, в сцене шестой («Палата патриарха») рассказывается о бегстве Григория из монастыря. Сцена седьмая («Царские палаты») целиком отдана царю Борису: за исключением короткого обмена репликами между двумя стольниками, она вся состоит из знаменитого монолога Бориса: «Достиг я высшей власти». В восьмой сцене («Корчма на Литовской границе») — перед нами Григорий. Несколько выпадает из этого ритма только девятая сцена («Москва. Дом Шуйского»), где Пушкин-дядя рассказывает Шуйскому о появлении Самозванца. В сцене десятой («Царские палаты») опять действует Борис. За этим идут польские сцены, в которых действует Самозванец. Что касается второй половины «круга», после польских сцен, то здесь указанный ритм соблюден с абсолютной точностью: сцена четыр-

надцатая («Граница Литовская») — Самозванец; сцена пятнадцатая («Царская дума») — Борис; сцена шестнадцатая («Равнина близ Новгорода-Северского») — Самозванец; сцена семнадцатая («Площадь перед собором в Москве») — Борис; наконец, сцена восемнадцатая («Севск») — Самозванец.

Причем постольку, поскольку в столкновении Борис—Самозванец последний играет активную, наступательную роль и эта активность по ходу действия все возрастает, именно он все больше и больше выдвигается композиционно на первый план. Борис в трагедии действует в шести сценах, Самозванец в девяти, кроме того, как мы видели, в двух сценах (обе в первой половине «круга») рассказывается о его действиях; кстати, рассказу об этом же отведена значительная часть почти каждой из сцен с Борисом. Таким образом получается соотношение шесть и одиннадцать, то есть в трагедии почти вдвое больше сцен, связанных с действиями Самозванца.

Но помимо ритма, управляющего последовательным чередованием сменяющих друг друга сцен, перечисленные десять сцен внутри «круга» Самозванца организованы по тому же композиционному принципу гармонической переклички сцен, равно отстоящих от начала и от конца, какой мы проследили в отношении первых и последних пяти сцен трагедии.

В самом деле, посмотрим, как относятся друг к другу эти равно отстоящие сцены. Шестые сцены от начала и от конца («Палаты патриарха» и «Севск») не имеют внешней симметрии: в первой из них — разговор между патриархом и игуменом, Григория нет; во второй — нет ни патриарха, ни игумена, но Григорий — главное действующее лицо. Однако эти сцены объединены одна с другой темой Самозванца. Тема эта, с чем мы неоднократно сталкивались при сопоставлении таких же перекликающихся между собой сцен, дана в контрастном развитии. В шестой сцене от начала патриарх не придает никакого сколько-нибудь серьезного значения бегству Григория из монастыря и его обещанию быть «царем на Москве». Он даже считает, что не стоит и докладывать об этом Борису: «что тревожить

отца-государя? довольно будет объявить о победе дьяку Смирнову али дьяку Ефимьеву... Поймать, поймать врагоугодника, да и сослать в Соловецкий на вечное покаяние». В шестой сцене от конца обещание Григория близится к исполнению: этот бежавший из Москвы и не пойманный «врагоугодник» теперь во главе большого войска, одерживая победу за победой, неудержимо надвигается на Москву.

Если шестые сцены объединены темой Самозванца, седьмые сцены от начала и от конца — «Царские палаты» и «Площадь перед собором в Москве» — связаны между собой темой царя Бориса. Причем связь эта еще теснее: не только сам Борис принимает непосредственное участие в обеих сценах, но они представляют собою трагическое развитие одного и того же мотива. В конце первой из этих двух подчеркнута перекликающихся между собою сцен, в заключительных словах монолога «Достиг я высшей власти», Борис раскрывает свою душу, терзаемую муками совести за совершенное преступление — убийство по его приказу царевича Дмитрия:

Как молотком стучит в ушах упрек,
И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

Во второй из этих сцен то, что происходит в душе Бориса, как бы выходит наружу, объективируется. Здесь уже не «мальчики кровавые в глазах» Бориса, а реальные мальчишки, окружающие юродивого, в словах которого: «Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича», — внутренний голос совести Бориса звучит уже извне, становится гласом народным, знаменующим начало «мирского суда» над царем-убийцей.

Две следующие сцены (восьмая от начала — «Корчма на Литовской границе» и восьмая от конца — «Равнина близ Новгорода-Северского») опять связаны темой Григория, который также принимает в обеих непосредственное участие. В первой из них Григорий — преследуемый и почти затравленный беглец, спасающийся

от царских приставов смелым прыжком через окно; во второй он же — торжествующий победитель, полностью удовлетворенный одержанной им победой, приказывающий «ударить отбой»: шадить «русскую кровь».

Девятые сцены от начала и от конца («Москва. Дом Шуйского» и «Царская дума»), хотя они, как и шестые сцены, не имеют — за исключением того, что в обеих участвует Шуйский, — внешней симметрии, также объединены между собой подчеркнутой внутренней связью.

В девятой сцене от начала, услышав от Афанасия Михайловича Пушкина о появлении в Кракове лица, называющего себя царевичем Димитрием, Шуйский сразу понимает значение этого известия:

Сомнения нет, что это самозванец,
Но, признаюсь, опасность не мала.
Весть важная! и если до народа
Она дойдет, то быть грозе великой.

Пушкин на это отвечает:

Такой грозе, что вряд царю Борису
Сдержать венец на умной голове.

Из слов царя Бориса в девятой сцене от конца мы узнаем, что то, о чем Шуйский и Афанасий Михайлович Пушкин говорили предположительно, стало реальностью — весть о Димитрии дошла до народа:

Вы знаете, что наглый самозванец
Коварные промчал повсюду слухи;
Повсюду им разосланные письма
Посеяли тревогу и сомнение;
На площадях мятежный бродит шопот,
Умы кипят...

И атмосферой смятения и тревоги, атмосферой неминуемо подступающей «грозы великой» полна вся эта сцена, в которой среди «общего смущения» сохраняет самообладание один только Шуйский, который — мы знаем — с самого начала хотел возбудить народ против Бориса (вспомним слова его Воротынскому: «Давай народ искусно волновать»), для которого начавшееся народное волнение является желанным средством осуществления издавна лелеемых замыслов — самому завладеть царским венцом.

Такая же связь-переключка и междудесятыми сце-

нами от начала и от конца, обрамляющими три центральные польские сцены. В десятой сцене от начала, когда царь Борис в свою очередь узнает от Шуйского о появлении в Кракове Самозванца, он встревоженно приказывает:

Послушай, князь: взять меры сей же час;
Чтоб от Литвы Россия оградилась
Заставами; чтоб ни одна душа
Не перешла за эту грань; чтоб заяц
Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон
Не прилетел из Кракова. Ступай.

Оставшись один, царь Борис успокаивает себя тем, что Самозванец — всего лишь «пустое имя, тень»:

Ужели тень сорвет с меня порфиру,
Иль звук лишит детей моих наследства?
Безумец я! чего ж я испугался?
На призрак сей подуй — и нет его...

Десятая сцена от конца наглядно показывает тщету всех принятых Борисом мер предосторожности. Не заяц и не ворон пересекает границу между Россией и Литвой, ее стремительно переходит во главе своих полков сам Лжедмитрий. Призрак оказывается грозной, неумолимой реальностью. Сцена эта, первая же сцена второй половины «круга» Самозванца, знаменует собой начало конца царя Бориса. Стремительным развитием действия пьесы именно в этом направлении и является вся вторая половина «круга» Самозванца, непосредственно приводящая к катастрофе — к смерти Бориса.

Так мы воочию убедились, что, развертывая действие своей пьесы в полном и точном соответствии с движением самих исторических событий (это и давало основания поверхностному взгляду некоторых критиков видеть в ней всего лишь «ряд исторических сцен», «кусок истории, разбитый на мелкие куски в разговорах»), Пушкин вместе с тем строил ее как строго продуманное и необычайно стройно организованное художественное целое, в котором все симметрично уравновешено, все части гармонически прилажены и собраны воедино, где действительно ни одну сцену нельзя «вынуть... из своего места и поставить в другое» без того, чтобы не нарушилась жизнь всего художественного организма.

С такой же тщательностью и стройностью композиционной отделки мы сталкиваемся и тогда, если станем рассматривать трагедию Пушкина не в ее полном, целостном виде, а в отдельных составляющих ее частях. Я уже говорил о трех основных композиционных обрамлениях трагедии: «круг» народа, «круг» Бориса и «круг» Самозванца. Но эти «круги» не только входят, вписаны друг в друга, а и тесно, накрепко переплетены между собою. Так, к первым трем сценам начала — первая половина «круга» народа — непосредственно примыкает, больше того, прямо сливается с ними четвертая сцена, с одной стороны — естественно завершающая их, с другой — открывающая «круг» действия в трагедии царя Бориса, сцена «Кремлевские палаты»: речь Бориса сразу же после венчания его на царство. Все эти четыре сцены составляют собой некое целое, как бы пролог трагедии. Недаром они «отбиты» от всего остального и хронологически: между четвертой и пятой сценами проходит, как подчеркнуто Пушкиным в подзаголовках первой и пятой сцен, целых пять лет («Шестой уж год я царствую спокойно», — скажет об этом в своем монологе и царь Борис). И вот, если мы обратим внимание на композиционное построение «пролога» — данных четырех, тесно связанных между собой сцен, — мы увидим, что и здесь Пушкин следует своему постоянному структурному принципу кругового оформления, достигаемого гармонической переключкой, симметричным соответствием конца и начала.

«Пролог» начинается беседой между Шуйским и Воротынским (первая сцена, открывающаяся словами Воротынского: «Наряжены мы вместе город ведать»); диалогом между теми же Шуйским и Воротынским «пролог» заканчивается (вторая часть четвертой сцены, открывающаяся словами Воротынского: «Ты угадал»). Причем новый обмен короткими репликами строится таким образом, что Воротынский напоминает Шуйскому все то, что он говорил в первой сцене, а Шуйский в связи с изменившейся обстановкой делает вид, что все это он полностью позабыл. Тем самым композиционный прием переключки начала и конца снова приобретает здесь большое содержательное значение —

дает возможность наглядно продемонстрировать одну из наиболее отличительных черт облика Шуйского, формулируемую заканчивающими сцену знаменитыми, недаром получившими пословичный характер, словами Воротынского: «Лукавый царедворец!».

Совершенно симметрично «прологу» оформлен и «эпилог» трагедии, состоящий из последних четырех сцен: четвертой сцены от конца, заканчивающей «круг» царя Бориса, — смерть Бориса — и трех следующих сцен конца, составляющих вторую половину «круга» народа. И эти четыре сцены также представляют некое законченное в себе целое, соответствующим образом композиционно и организованное: в финале четвертой сцены от конца царская власть переходит по наследству к сыну умирающего царя Бориса, Федору («Се тот, кому приказываю царство; цалуйте крест Феодору»), и клятвой в верности ему бояр:

...Басманов,
Друзья мои... при гробе вас молю
Ему служить усердием и правдой!
Он так еще и млад, и непорочен.
Клянетесь ли?

Б о я р е
Клянемся.

В финале последней сцены бояре не только изменяют своей клятве (еще раньше изменил ей Басманов), но и попросту убивают Федора; тем самым как бы смыкается и круг «божьего суда» над Борисом: гибель единственного, горячо любимого сына в возмездие за убийство царевича Дмитрия.

Мало того, так же композиционно закончена, замкнута в себе, как бы составляет, если рассматривать ее отдельно, некое художественное целое почти каждая сцена трагедии.

Возьмем, например, знаменитую сцену у фонтана, недаром столь излюбленную актерами для самостоятельного концертного исполнения.

В начале сцены Самозванец один перед приходом Марины; один он после ухода Марины и в конце сцены. Открывается сцена словами Самозванца, спрашивающего самого себя, что значит то странное душевное состояние, в котором он находится:

Я кажется рожден не боязливым;
Перед собой вблизи видал я смерть,
Пред смертью душа не *содрогалась*.
Мне вечная неволя угрожала,
За мной гнались — я духом не смутился
И дерзостью неволи избежал.
Но, что ж теперь теснит мое дыханье?
Что значит сей *неодолимый трепет*?
Иль это *дрожь* желаний напряженных?
Нет — это страх.

Заканчивается сцена словами Самозванца, отвечающего себе на этот вопрос, объясняющего, почему любовь к Марине сопряжена у него с чувством страха:

Нет — легче мне сражаться с Годуновым
Или хитрить с придворным езуитом,
Чем с женщиной — чорт с ними: мочи нет.
И путает, и вьется, и ползет,
Скользит из рук, шипит, грозит и жалит.
Змея! змея! — Недаром я *дрожал*.
Она меня чуть-чуть не погубила.

Марина по своему душевному строю — женщина-змея. Этим и объясняется тот «неодолимый», прямо физиологический «трепет», которым охвачен в ожидании встречи с нею в саду наедине Самозванец. Слова «Змея! змея!» звучат в самом конце сцены. Но замечательно, что образ Марины «задан» таким уже с начала сцены. Само неожиданное появление ее перед Самозванцем дано как тихое, почти неслышное подползание переливающейся в лунном свете своей блестящей чешуей змеи:

Но что-то вдруг *мелькнуло... шорох... тише...*
Нет, это *свет обманчивой луны*,
И прошумел здесь ветерок.

М а р и н а

Царевич!

С а м о з в а н е ц

Она... *Вся кровь во мне остановилась*.

Как видим, опираясь в своей работе над композиционной организацией «Бориса Годунова» на опыт «Цыган», Пушкин достигает здесь еще большего совер-

шенства. Принцип строго и четко продуманного, полного глубокого внутреннего смысла расположения «частей в отношении к целому», строгой соотнесенности симметрично по отношению друг к другу расположенных сцен, стройности, округленности, достигаемых гармонической перекличкой начала и конца, пронизывает собой насквозь всю структуру трагедии, давая себя чувствовать даже на построении отдельных сцен.

Композиция «Бориса Годунова» — поистине одно из чудес пушкинского художественного мастерства, один из поучительнейших образцов того, как, идя путем «благородной классической простоты», надлежит оформлять, подлинно архитектурно строить художественное драматическое произведение.

4. «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ»

Не менее поучительными и еще более (ввиду предельно малого своего объема) наглядными, легко обозримыми образцами подобного же мастерства являются композиции последующих законченных драматических произведений Пушкина — его так называемых «маленьких трагедий», в большинстве своем задуманных вскоре после написания «Бориса Годунова», в 1826 году, но осуществленных лишь года четыре спустя, болдинской осенью 1830 года.

Непревзойденной в своем роде по стройности, почти абсолютной симметричности, можно сказать, прямо-таки геометрической простоте своего построения, вместе с тем замечательно соответствующего всему идейному содержанию произведения, помогающего его художественному раскрытию, является композиция первой же из числа «маленьких трагедий» — «Скупой рыцарь».

* * *

Конфликт между скупцом отцом, бароном Филиппом, и расточителем сыном, Альбером, составляющий сущность драматической коллизии «Скупого рыцаря», симметрично распределен в его постепенном нарастании по всем трем сценам, из которых и состоит «маленькая трагедия».

В первой сцене перед нами — сын; по ходу ее дает-

ся полное представление о его характере — храброго, пылкого, беспечного юноши, способного на добрые чувства и благородные порывы, жаждущего жить во всю ширь своей молодости, всей полнотой своих кипучих, нерастроченных сил и обреченного на почти нищенское существование скупым отцом. В первой сцене отца нет, но тема его скупости остро присутствует на всем протяжении сцены: возникает с самого начала, уже во второй реплике сына; через некоторое время снова возвращается, в его седьмой реплике; на ней же построено драматическое столкновение сына с евреем-ростовщиком, цинично предложившим ему ускорить смерть старика отца — отравить его.

Восприятием сына, в одной из его реплик, в ответ на слова еврея, что юноша видит в деньгах «слуг проворных», а старик — надежных друзей, намечается облик скупого отца:

О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит
И как же служит? как алжирской раб,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегаёт да лает —
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе. Молчи! когда-нибудь
Оно послужит мне, лежать забудет.

В следующей, второй, сцене, наоборот, перед нами — отец, из монолога которого полностью раскрывается весь его странный, мрачный характер иступленного фанатика, маниака своей страсти — накопления «злата», готового ради утоления ее на все лишения, способного на все жертвы, не останавливающегося ни перед чем, даже перед преступлением.

Сына во второй сцене нет, но опять-таки тема сына — мысль о его расточительстве — с необычайной остротой возникает в сознании барона Филиппа в момент наивысшего его торжества, предельного упоения накопленными им сокровищами:

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастье, в ней честь моя и слава!

Я царствую... но кто вослед за мной
Примет власть над нею? Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульных собеседник!..
Едва умру, он, он! сойдет сюда
Под эти мирные немые своды
С толпой ласкателей, придворных жадных.
Украв ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отопрет.
И потекут сокровища мои
В атласные, дырявые карманы.
Он разобьет священные сосуды,
Он грязь елеем царским напоит —
Он расточит... А по какому праву?
Мне разве даром это все досталось
Или шутя, как игроку, который
Гремит костями да груды загребает?
Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Все это стоило?..

Как видим, здесь, наоборот, в явной переключке со словами Альбера в первой сцене о том, что после смерти барона золото «забудет» лежать в сундуках и всю послужит ему, его наследнику, набрасывается — восприятием отца — облик расточителя, с точки зрения барона, осквернителя — сына.

Конфликта еще нет, но назревание его, его неизбежность совершенно очевидны благодаря тому композиционному приему обратной симметрии, который применяет в только что рассмотренных нами двух сценах Пушкин: в первой сцене — сын и то, как он представляет себе отца; во второй — отец и то, как он представляет себе сына.

И действительно, в третьей и последней сцене, где оба антагониста, появившиеся до сих пор порознь, сталкиваются вместе, лицом к лицу, накопленный горючий материал глубоко драматического конфликта вспыхивает и, поскольку оба его участника действуют в полном соответствии с намеченными ранее их характерами, стремительно достигает своего апогея и неминуемой трагической развязки.

В частности, последний трагический жест — восклицание умирающего барона Филиппа: «Где ключи? Ключи»

чи, ключи мои!..» — непосредственно перекликается с концовкой второй сцены — исступленно-страстным желанием барона Филиппа и после своей смерти не допустить никого до своих сокровищ:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Придти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить как ныне!..

Однако сказанным отнюдь не исчерпывается тщательно продуманный и необыкновенно стройный композиционный чертеж этой маленькой трагедии Пушкина.

Если мы сопоставим первую и третью сцены «Скупого рыцаря», мы легко убедимся в совершенно симметричном построении их обеих.

В первой сцене — *три* действующих лица: Альбер, его слуга Иван и еврей-ростовщик; в третьей сцене также — *три* действующих лица: Альбер, герцог и барон Филипп. Развертываются обе сцены совершенно симметрично. Обе они начинаются словами Альбера; в обеих сперва по двое участников (Альбер и Иван; Альбер и герцог), затем и там и тут появляется третий: в первой — «входит жид», еврей-ростовщик; в третьей — «входит» тоже ростовщик, хотя совсем иного социального положения и отсюда душевного склада — барон Филипп. В конце первой сцены возникает резкое столкновение между Альбером и евреем-ростовщиком; в конце третьей — еще более резкое и драматическое столкновение между Альбером и бароном Филиппом. Причем оба эти столкновения не только симметричны по положению их в каждой из сцен, но и взаимосвязаны. Ведь обвинение в третьей сцене отцом сына в том, что тот хотел его убить, обокрасть, поскольку в перекликающейся с этим — не только по существу, но и композиционно — первой сцене сын с негодованием отверг предложение еврея отравить отца, было явно несправедливо. Понятно, что эта незаслуженная обида должна была особенно броситься в голову Альберу, вызвать его безрассудный и неудержимый порыв.

Наряду с этим симметричное расположение в первой и третьей сценах прихода «жида» и отца Альбера,

их композиционная переключка тем резче подчеркивает, контрастно оттеняет всю несхожесть между приниженной фигурой банального еврея-ростовщика и в высшей степени своеобразным трагическим обликом «скупого рыцаря» — феодала барона Филиппа.

Но тождественность построения непосредственно связанных между собою первой и третьей сцен (в конце первой Альбер заявляет о своем твердом намерении пойти к герцогу — «искать управы» на отца; третья происходит во дворце герцога, куда Альбер за этим и явился) несет еще одну, притом едва ли не важнейшую, композиционную функцию. Совершенно симметричное построение первой, начальной, и третьей, конечной, сцен тем рельефнее выделяет центральное положение и значение второй сцены, которая в них как бы оправлена, которую они собою обрамляют.

Сцена эта по своей структуре представляет собой нечто совершенно своеобразное: в ней участвует всего лишь одно лицо — сам скупой рыцарь, и вся она состоит только из его монолога.

Между тем именно такое построение этой центральной сцены наиболее отвечает цели произведения, его идейному замыслу: показывает главного героя в тех типичных для данной ситуации обстоятельствах, в которые он себя поставил, и наряду с этим дает поэту возможность развернуть перед читателями и зрителями гениальный психологический этюд о страсти накопления.

Первая и третья сцены происходят на поверхности земли, то есть в обычных условиях человеческого существования: первая, согласно данной ремарке, — «в башне» замка барона Филиппа, третья — «во дворце герцога». Вторая происходит в условиях совершенно необычных — под землей: в подземельях замка, куда прячет свои сокровища скупой барон, — ремарка: «подвал».

Естественно, что в таком месте действия, самое существование которого барон заботливо от всех скрывает («Сойду в подвал мой тайный»), он только и может быть совершенно один. В то же время эта зримо, в ярком пластическом образе, предстающая перед нами

одиночество барона полностью соответствует и тому положению, в которое он не только поставлен своей страстью, но которого и сам для себя всячески добивается.

Ведь, безоглядно предавшись своей роковой страсти, живя только для нее и только ею одною, барон тем самым создал для себя противоестественные, антиобщественные условия существования, отделил себя непереступаемой чертой, как бы магическим кругом от всех остальных людей с их естественными потребностями, взаимоотношениями и с обычными человеческими желаниями и интересами. И эта выделенность, одиночество льстит барону, полна для него особой услуды: Недаром он приравнивает себя к царю, с недоступной другим «вышины» взирающему на весь мир, «демону», в гордом одиночестве наслаждающемуся своим неограниченным могуществом.

Возникающему перед нами во второй сцене зловещему образу одинокого барона Филиппа полностью соответствует ее драматургическое оформление, также резко контрастирующее с предшествующей и последующей сценами, ее обрамляющими. В тех есть драматическое движение, драматическое действие. Вторая сцена статична. Развернуть драматическое действие при наличии во всей сцене всего лишь одного персонажа здесь не на чем. С этой статичностью вполне гармонирует окружающая обстановка: сцена происходит в подземелье с царящими вокруг покоем и тишиной:

Ступайте, полно вам по свету рыскать,
Служа страстям и нуждам человека,
Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах,—

обращается барон Филипп к очередной «горсти золота», которую он готовится всыпать в очередной свой «верный сундук».

Но, при отсутствии в данной сцене *действия*, в ней до дна раскрыто душевное *состояние* скупца, его острые, сложные и противоречивые переживания, исполненные, при отсутствии внешнего драматического действия, глубокого и мучительного внутреннего драматизма.

Достигается это с помощью приема самораскрытия, мыслей вслух, — обращенного к самому себе монолога, то есть той речевой формы, которая вообще наиболее характеризует человека, полностью ушедшего в самого себя, в мир страсти, целиком заполнившей все его существование.

Монологичность второй сцены тоже тонко оттенена, композиционно подчеркнута: в первой и третьей сценах, ее обрамляющих, нет ни одного монолога, они сплошь ведутся в диалогической форме.

Обращают на себя внимание и необычные размеры монолога барона Филиппа. В нем целых *сто восемнадцать* стихов, то есть, поскольку во всей этой «маленькой трагедии» Пушкина всего триста восемьдесят стихов, она составляет почти третью часть пьесы. Подобные пропорции мы едва ли встретим в каком-либо другом драматическом произведении. Для сравнения напомним, что в знаменитом монологе царя Бориса в пушкинском «Борисе Годунове» только пятьдесят один стих, причем эта разница неизмеримо возрастет, если мы сопоставим относительный объем этих двух пьес.

Но зато в этом необычно большом монологе, на который Пушкин идет при всем неизменно свойственном ему стремлении к предельному лаконизму, перед нами не только раскрывается психология скупости со всей ее хитрой и тонкой диалектикой, мы не только проникаем вместе с поэтом в самые потаенные извилины охваченной всепоглощающей страстью скупости незаурядной человеческой души, — в монологе дан глубокий социально-философский анализ роковой страсти накопления со всеми присущими ей трагическими антиномиями.

Для того чтобы убедиться в этом последнем, стоит вспомнить некоторые относящиеся сюда высказывания Карла Маркса.

В разделе «Капитала», посвященном докапиталистическим отношениям, Маркс пишет: «В противоположность потребляющему богатству ростовщичество исторически важно, как процесс непосредственного возникновения капитала»¹. Пушкин с исключительной про-

¹ Карл Маркс. Капитал, т. III. М., 1932, стр. 429.

ницательностью и глубиной показывает этот процесс.

Тема «Скупого рыцаря» — страшная власть денег, того «злата», копить которое еще в 1824 году в пушкинском «Разговоре книгопродавца с поэтом» призывал людей «железного века», «века-торгаша» трезвый буржуа-купец.

В монологе барона Филиппа, этого рыцаря-ростовщика, перед своими сундуками Пушкин рисует глубоко бесчеловечный характер «непосредственного возникновения капитала» — первоначального накопления груд «злата», сравниваемых скупым рыцарем с «гордым холмом» некоего древнего царя, который велел своим воинам «снести земли по горсти в кучу»:

(Смотрит на свое золото.)

...Кажется не много,

А скольких человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
Оно тяжеловесный представитель!
Тут есть дублон старинный... вот он. Ныкче
Вдова мне отдала его, но прежде
С тремя детьми полдня перед окном
Она стояла на коленях воя.
Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,
Притворщица не трогалась; я мог бы
Ее прогнать, но что-то мне шептало,
Что мужнин долг она мне принесла,
И не захочет завтра быть в тюрьме.
А этот? этот мне принес Тибо —
Где было взять ему ленивцу, плуту?
Украл, конечно; или, может быть,
Там на большой дороге, ночью, в роще...
Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных.

Слезы, кровь и пот — вот те основы, на которых строится мир «злата», мир «века-торгаша». И недаром барон Филипп, в котором «злато» подавило и изуродовало его человеческую природу, простые и естественные движения сердца — жалость, сочувствие к страданиям других людей, — сравнивает ощущение, которое охватывает его, когда он отпирает свой сундук, с садистическими ощущениями извращенного убийцы:

...сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Создавая образ своего «скупого рыцаря», давая яркую картину его переживаний, показывает Пушкин и основные черты, особенности денег — капитала, все то, что несет он с собой людям, вносит в человеческие отношения. Деньги, золото для барона Филиппа — это, говоря словами Маркса, предмет сверхобладания, источник высшей власти и могущества:

Что не подвластно мне? как некий Демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смиренно будут ждать моей награды.

Здесь своеобразная фигура пушкинского рыцаря-ростовщика приобретает гигантские размеры и очертания, вырастает в зловещий, демонический прообраз грядущего капитализма с его беспредельной алчностью и ненасытными вожделениями, с его безумными мечтами о мировом господстве.

Читая только что приведенные строки о всемогущем золоте, сверхвласти денег, невольно вспоминаешь знаменитые слова «Манифеста Коммунистической партии»:

«Буржуазия лишила священного ореола все роды деятельности, которые до тех пор считались почетными и на которые смотрели с благоговейным трепетом. Врача, юриста, священника, поэта, человека науки она превратила в своих платных наемных работников.

Буржуазия сорвала с семейных отношений их трогательный сентиментальный покров и свела их к чисто денежным отношениям»¹.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения в двух томах, т. I. М., 1948, стр. 11.

Ярким примером срывания такого покрывала является тот же «скупой рыцарь». Совершенно одинокий, уединившийся от всего и всех в свой подвал со златом, барон Филипп смотрит на родного сына — единственного человека, кровно близкого ему на земле, как на своего злейшего врага, потенциального убийцу (сын и в самом деле ждет не дожидается его смерти) и вора: расточит, пустит по ветру после его смерти все самоотверженно накопленные им богатства. Кульминации это достигает в сцене вызова отцом сына на дуэль и радостной готовности, с какой «поспешно подымает» последний брошенную ему перчатку.

Маркс отмечал, между прочим, особые эстетические свойства так называемых «благородных металлов» — серебра и золота: «Они являются в известной степени самородным светом, добытым из подземного мира, так как серебро отражает все световые лучи в их первоначальном смещении, а золото отражает цвет наивысшего напряжения, красный. Чувство же цвета является популярнейшей формой эстетического чувства вообще»¹. Барон Филипп Пушкина — мы знаем — своего рода поэт страсти, которой он охвачен. Злато доставляет ему не только интеллектуальное (мысль о своем всевластии, всемогуществе: «Мне все послушно, я же — ничему»), но и чисто чувственное наслаждение, и именно своим «пиром» для очей — цветом, блеском, сверканьем:

Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блещущие груди.
(*Зажигает свечу и отпирает сундуки один за другим.*)
Я царствую!.. Какой волшебный блеск!

Очень выразительно показано Пушкиным в образе «скупого рыцаря» и еще одно следствие, закономерно вытекающее из свойственной капиталистическому накоплению «проклятой жажды золота» (слова Маркса):

Деньги, как средство, для человека, одержимого проклятой жаждой золота, превращаются в само-

¹ К. Маркс. К критике политической экономии. Собрание сочинений, т. XII, ч. I, стр. 138.

цель, страсть к обогащению становится скупостью. Деньги, как «индивид всеобщего богатства», указывает Маркс, дают их обладателю «всеобщее господство над обществом, над всем миром наслаждений, труда и т. д. Это то же самое, как если бы, например, находка какого-либо камня давала мне, совершенно независимо от моей индивидуальности, владение всеми науками. Обладание деньгами ставит меня в отношении богатства (общественного) в совершенно то же отношение, в какое меня поставило бы обладание философским камнем в отношении наук.

Поэтому деньги — не только *один* из объектов страсти к обогащению, но *самый* объект последней. Эта страсть по существу — *проклятая жажда золота*. «Страсть к наслаждениям в ее общей форме и скупость, — продолжает Маркс, — две особые формы жадности к деньгам. Абстрактная страсть к наслаждениям предполагает предмет, который заключал бы в себе возможность всех наслаждений. Абстрактную страсть к наслаждениям осуществляют деньги в том определении, в котором они *материальный представитель богатства*... Чтобы сохранить деньги как таковые, скупость должна жертвовать, отречься от всякого отношения к предметам особых потребностей, чтобы удовлетворить потребность жажды денег как таковой»¹.

Образ пушкинского барона Филиппа мог бы служить замечательной художественной иллюстрацией и к этим положениям Маркса. Чувство потенциального «всеобщего господства над обществом, над всем миром наслаждений, труда и т. д.» как раз и выражено с огромной силой в уже приведенной выше части монолога барона Филиппа, начинающейся словами: «Что не подвластно мне?» В то же время утоляемая все большим и большим накоплением денег, дающих «возможность всех наслаждений», страсть к самим этим наслаждениям приобретает в бароне Филиппе совершенно абстрактный характер:

¹ К. М а р к с. Экономические рукописи 1857—1858 гг. Архив Маркса и Энгельса, т. IV, стр. 219—221; курсив подлинника.

Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознания...

Равным образом, для того чтобы сохранять и приумножать свои накопления, барон Филипп вынужден приносить тяжелые и непрерывные жертвы, во имя удовлетворения одной потребности — «проклятой жажды золота» — он должен отрекаться от всех остальных, в буквальном смысле слова «выстрадывать» свое богатство:

Мне разве даром это всё досталось...
Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузанных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Всё это стоило? Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла...
Нет, выстрадай сперва себе богатство,
А там, посмотрим, станет ли несчастный
То расточать, что кровью приобрел.

Кровью и других людей, проливаемой во имя денег (вспомним слова о Тибо, о «слезах, крови и поте», пролитых «за все, что здесь хранится»), и своего собственного сердца.

Говоря об «извращающей силе денег», Маркс и Энгельс неоднократно подкрепляли это цитатами из великих поэтов древности и нового времени — Софокла, Шекспира, Гёте¹. Несомненно, богатейший материал подобного рода нашли бы они, будь они знакомы с этим произведением Пушкина, и в его «Скупом рыцаре».

В одном из писем, обращенных к переводчику на русский язык «Капитала» Карла Маркса Н. Ф. Даниельсону, Фридрих Энгельс писал: «Очень интересны Ваши заметки по поводу того кажущегося противоречия, что у вас хороший урожай *не* означает обязательного понижения хлебных цен. Когда мы изучаем таким образом реальные экономические отношения в различ-

¹ См. «Маркс и Энгельс об искусстве». «Искусство», М. 1938, стр. 64—67.

ных странах и на различных ступенях цивилизации, то какими странно ошибочными и недостаточными кажутся нам рационалистические обобщения XVIII века — хотя бы, например, доброго старого Адама Смита, который принимал условия, господствовавшие в Эдинбурге и в окрестных шотландских графствах, за нормальные для целой вселенной. Впрочем, Пушкин уже знал это, как и то,

и почему
Не нужно золота ему,
Когда простой продукт имеет.
Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог»¹.

Те же строки из пушкинского «Евгения Онегина» Энгельс приводил в статье «Внешняя политика русского царизма»², а еще раньше Маркс ссылаясь на них в своей работе «К критике политической экономии»³.

Это настойчивое внимание основоположников марксизма к данным пушкинским строкам связано с их общим утверждением о том, что крупные писатели-реалисты способны отражать и наглядно показывать в своем творчестве общественную жизнь, в том числе и «реальные экономические отношения», с такой конкретной точностью и глубиной проникновения, которых не достигают даже работы специалистов-ученых.

Приведенные параллельные высказывания классиков марксизма показывают, с какой исключительной глубиной сумел проникнуть Пушкин в монолог барона Филиппа не только в психологию скупости, но и в самое существо денег как таковых, в существо порождаемой ими воистину проклятой жажды золота, которая, возникая еще в докапиталистический период, составляет основу века-торгаша, нового, складывавшегося на глазах Пушкина буржуазно-капиталистического строя.

¹ «Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями», изд. 2-е, 1951, стр. 148.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. XVI, ч. 2, стр. 20.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. XII, ч. 1, примечание к стр. 160.

Поэтому после прочтения монолога удивляешься уже не его необычно большому размеру, а тому, какое исключительное богатство содержания сумел вместить поэт всего в сто с небольшим стихов, из которых он состоит.

Это делает монолог барона Филиппа, безусловно, самой важной, наиболее во всех отношениях значительной составной частью произведения, квинтэссенцией «маленькой трагедии» на тему о скупости, своего рода ее «песней Земфиры».

И вот именно эта центральная по своему значению сцена, вложенная в уста центрального персонажа, и композиционно поставлена Пушкиным в самую середину пьесы. Причем, как в архитектуре центральная часть здания подчеркивается симметрично уравнивающими ее крыльями, центральное положение сцены-монолога подчеркнуто совершенно симметричным построением обеих обрамляющих ее сцен.

Но красота формы в композиционной структуре «Скупого рыцаря» существует отнюдь не сама по себе: она органически слита в нечто целостное и единое с глубиной содержания, именно посредством такого — и никакого иного — построения пьесы и проявляющейся с наибольшей художественной выразительностью. В самом деле, попробуем себе представить, что заглавный герой «маленькой трагедии», Скупой рыцарь, впервые предстает нам не во второй, а в первой сцене (скажем, появляется вместо «жида»), что речь Скупого рыцаря сплошь диалогична, как сейчас речь Альбера, что он не произносит своего потрясающего монолога в центральной второй сцене, а вместо этого вторая сцена занята монологом Альбера на тему об унижительном общественном положении, в которое он поставлен скупым отцом.

Стоит лишь это представить, и мы сразу же убедимся в совершенной произвольности, неоправданности ни замыслом, ни характерами действующих лиц подобного расположения «частей», при котором будет разрушена и классически стройная архитектура произведения и типичность образов отца и сына, а тем самым не сможет быть раскрыто с такой силой и полнотой

художественной убедительности, как это имеет место сейчас, идейное содержание произведения.

Безусловный ущерб понесет и то и другое даже в том случае, если, не делая абсолютно никаких изменений ни в одной из сцен трагедии, оставив в каждой из них все совершенно так, как есть, мы попробуем лишь поменять местами первые две сцены (это можно сделать без видимого нарушения хода действия), то есть начнем трагедию сценой «в подвале» — монологом скупого, а затем дадим сцену «в башне» — эпизод столкновения Альбера с евреем-ростовщиком. Стоит только попробовать в таком порядке прочитать «Скупого рыцаря» (предлагаю каждому для опыта проделать это), чтобы понять, что в трагедии, как она есть, поэтом действительно найдено единственно правильное, в наибольшей степени отвечающее художественной реализации замысла, наиболее эстетически действенное, впечатляющее расположение частей, что любое иное расположение неминуемо поведет к существенному ослаблению громадного художественного впечатления, которое она сейчас производит.

* * *

Аналогичное задание — дать художественное раскрытие психологии и диалектики еще одной злой, эгоистической человеческой страсти, также характерной для собственнического общества, зависти, — ставит Пушкин в другой своей, еще меньшей по объему, еще более сжатой и сосредоточенной, чем «Скупой рыцарь», «маленькой трагедии» — «Моцарт и Сальери» (в ней — всего лишь две сцены, в которых действуют только два заглавных персонажа, и содержит она лишь 231 стих).

В связи с аналогичным заданием Пушкин и здесь действует в основном приемом самораскрытия завистника; поэтому в данной «маленькой трагедии» очень большое, даже еще значительно большее, чем в «Скупом рыцаре», место занимает монологическая форма речи (113½ стихов из только что указанного числа 231, то есть почти половина всей пьесы).

Причем, подобно тому как в «Скупом рыцаре» монолог дан только барону Филиппу, — и здесь, в полном соответствии со своим характером, в монологической форме говорит гордый и одинокий, не любящий жизни и не доверяющий людям, затворившийся, как монах в келью, в свою «любовь к искусству», завистник Сальери. И это выступает особенно рельефно, поскольку объект зависти Сальери — светлый, жизнерадостный, любящий муж и отец, общительный и простой, по-настоящему человечный — Моцарт говорит на всем протяжении пьесы только в диалогической форме; наоборот, для Сальери диалогическая форма речи подчеркнута нехарактерна. Разговаривая с Моцартом, он подает обычно лишь короткие, подчас всего лишь однословные и даже односложные реплики. В первой сцене на 107 стихов, сказанных Сальери в монологической форме, приходится всего 16 стихов в форме диалога — разговора с Моцартом; Моцарт произносит за это же время 33 стиха; во второй сцене Моцарт произносит в разговоре с Сальери около пятидесяти стихов, Сальери всего около двадцати.

Однако, в отличие от сплошного, сосредоточенного в одном месте монолога барона Филиппа, монологическая речь Сальери в известной мере рассредоточена — разбита на несколько самостоятельных монологов, распределенных по разным местам пьесы. Это связано с тем, что зависть Сальери предстает в пьесе не только как уже сложившееся его психическое состояние, как чувство, давно и устойчиво владеющее его душой, подобно скупости барона Филиппа, а показана в ее возникновении (первый монолог Сальери — так сказать, первый его самоотчет), зловещем нарастании (второй монолог) и, наконец, переходе в действие (третий и последний монолог после отравления Моцарта). Причем, по мере того как вызревает намерение Сальери, как зависть из душевного состояния переходит в действие, все короче становятся его монологи (в первом — шестьдесят шесть стихов; во втором — сорок один; в третьем, совсем кратком, — всего шесть с половиной стихов).

Вместе с тем распределение по пьесе монологов Сальери выполняет — и это представляет для нас в

данном случае особый интерес — определенную композиционную функцию. Монологом Сальери перед приходом к нему Моцарта начинается первая сцена; монологом же Сальери после ухода от него Моцарта она и заканчивается. Коротким монологом Сальери заканчивается и вторая, последняя сцена. Таким образом, душевные терзания завистника Сальери, с такой силой выраженные в его монологах, как бы охватывают, обволакивают собой всю «маленькую трагедию» Пушкина — трагедию зависти. Мало того, если мы прочитаем три монолога Сальери подряд, мы убедимся, что они связаны между собой не только тематически, но и интонационно. Монологи, в особенности первый и второй, даны в значительной степени в вопросительной интонации, построены на острых, мучительных вопросах, которые все снова и снова обращает к самому себе завистник Сальери.

В каждом из монологов Сальери задает себе разные вопросы, однако все они связаны между собой тесной преемственной связью, представляют некий единый, последовательно развивающийся ряд.

В первом монологе Сальери с недоумением вопрошает себя, как могло случиться, что он, гордый Сальери, никогда никому не завидовавший, унизился до столь презираемого им самим чувства зависти. Именно этим подспудно вызван первый же вопрос первого монолога:

Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны...
Не бросил ли я всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

В упор ставит это перед собой Сальери во втором вопросе первого же монолога:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?

В третьем и последнем вопросе первого монолога прорывается, помимо сознания и воли Сальери, и истинная причина его зависти — возникшее в нем перед лицом бесспорного гения Моцарта сомнение в своей собственной гениальности:

О небо!

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..

Но тут же Сальери пытается скрыть от самого себя эту истинную причину, маскировать ее. Только что приведенные заключительные слова первого монолога перекликаются с его знаменитым началом:

Все говорят: нет правды на земле,
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

Гений Моцарта, с точки зрения Сальери, который считает, что гениальность может и должна приобретаться, как приобретается путем накопления капитал, является ярким подтверждением этого. Тем самым Сальери возвышает себя в своих собственных глазах — завистник выступает в роли борца против неправды, царящей повсюду, против неправоты мирового порядка. В этом для Сальери — и возможность оправдания перед самим собой того преступного замысла, в котором он тоже еще боится себе признаться, но который уже в нем зародился: освободиться от нестерпимого чувства снедающей его зависти, уничтожив самый предмет ее. Ведь Сальери якобы лишь восстановит этим поправленную справедливость.

Действительно, именно с этого и начинается заключающий первую сцену второй монолог Сальери, который произносится всего через какие-нибудь пятнадцать—двадцать минут после первого и в котором уже сказывается окончательно сложившееся решение — убить Моцарта:

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить...

И далее хитрыми софистическими рассуждениями— снова в форме вопросов, но поставленных так, что в них по существу уже заключен желательный для Сальери ответ, — он пытается еще и еще оправдать свое решение:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство?

И через некоторое время опять: «Что пользы в нем?»

Но вот принятое решение осуществлено. Моцарт выпил быстро действующий яд, брошенный Сальери в стакан с вином, и скоро умрет. С устранением предмета зависти, по расчетам Сальери, должно прекратиться и само это столь мучительное для него чувство. Слушая вслед за тем музыку Моцарта, Сальери действительно испытывает столь желанное облегчение. На удивленный вопрос Моцарта: «Ты плачешь?» — никогда дотоле не плакавший, так же как никогда ранее не завидовавший, Сальери отвечает:

Эти слезы
Впервые лью: и больно, и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член!

Но это облегчение ненадолго.

Освободившись от чувства зависти, ибо больше уже некому завидовать, Сальери не в силах уничтожить его причину — порожденное в нем гением Моцарта сомнение в своей творческой полноценности, в своей гениальности. Наоборот, под влиянием сказанных ненароком, как нечто само собой разумеющееся, слов Моцарта о несовместимости гения и злодейства сомнение это, уже и ранее, как мы видели, подсознательно в нем шевелившееся (конец первого, начинающего пьесу, монолога), теперь, в конце всей пьесы, с непреодолимой

силою врывается в его сознание — сознание человека, только что совершившего злодеяние:

...но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

На этих безответных вопросах главного действующего в пьесе лица она и кончается — финал, если, может быть, и не единственный, то во всяком случае нечастый в драматургии. Но здесь этот необычный, смелый финал приобретает исключительную силу и художественную выразительность. Мы понимаем, что эти безответные вопросы, еще более мучительные, чем все предыдущие, уже никогда не уйдут из навсегда смятенной души Сальери, что в этом и заключается страшное и заслуженное возмездие за совершенное им преступление — убийство из зависти.

В то же время этот смелый конец точно, как мы уже видели, ложится в стройный композиционный чертеж всей пьесы.

Чертеж этот отличается от композиции «Скупого рыцаря». Там и идейно, и композиционно организующим центром является монолог барона Филиппа, по обе стороны которого симметрично расположены две совершенно тождественные по своему построению сцены.

В «Моцарте и Сальери» в соответствии с поставленным себе поэтом заданием — дать художественный анализ чувства зависти в движении, в развитии, в переходе его в действие — такого единственного и центрального монолога нет и не может быть. Монологическое начало распределено по всей пьесе, разбито на три самостоятельных монолога. Но поскольку именно оно является художественной доминантой пьесы, им же определяется и композиционная ее структура — композиционный ритм, заключающийся в равномерном чередовании монологических явлений — трагических вопросов-раздумий Сальери — с явлениями диалогическими, толкающими вперед внешнее сценическое действие, а тем са-

мым и внутреннюю драму Сальери. Именно этот композиционный ритм и выдержан на протяжении всей пьесы: монолог — диалог — монолог (первая сцена) — диалог — монолог (вторая сцена). Как видим, монологическое начало здесь преобладает, охватывая со всех сторон как бы оправленные в него диалогические куски.

Мало того, этому композиционному ритму подчиняется и еще одно начало, смело вводимое Пушкиным в свою пьесу. Действующие лица «Моцарта и Сальери» не только разговаривают о музыке, музыка сама, притом именно как таковая, непосредственно и обильно входит в словесную ткань произведения.

В первой сцене сначала играет «из Моцарта» слепой скрипач; затем сам Моцарт исполняет на фортепиано свое новое произведение. Во второй сцене Моцарт снова исполняет на фортепиано свой «Реквием».

Причем — в этом-то и заключается гениальная смелость и оригинальность Пушкина — музыка отнюдь не является здесь каким-то внешним аксессуаром, тем более дополнительно украшающим сценическим эффектом. Не ломает она и жанра пьесы Пушкина, не превращает его трагедии в некую музыкальную драму. Нет, музыка, естественно, вполне реалистически оправданно присутствующая в пьесе, развертывающей трагический эпизод из жизни двух музыкантов, включена в «Моцарте и Сальери» в само драматическое действие, в качестве органической его части. Недаром Сальери отзывается каждый раз на исполняемую перед ним моцартовскую музыку с еще большей драматической напряженностью и остротой, чем на словесные реплики Моцарта. И это так и должно быть. Ведь именно музыка Моцарта является основным источником зависти Сальери и, тем самым, главным возбудителем его преступного замысла. А в пьесе музыка Моцарта преследует его почти непрерывно, как привидение. Сальери, больше всего на свете любящий музыку, сам талантливый музыкант, тонко и глубоко чувствующий и понимающий ее, не может не наслаждаться гениальными творениями Моцарта. Но чем больше он ими упивается, тем мучительнее завидует их творцу. Недаром решение

убить Моцарта окончательно складывается в Сальери сразу же после того, как он пришел в величайший восторг, прослушав новое его творение:

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог...

И тут же, почти в то же мгновение — приглашение им Моцарта на обед вдвоем «в трактире Золотого льва», во время которого он и намерен его отравить.

А как встрепенулся Сальери, услышав в следующей, второй, сцене — сцене отравления, что Моцарт сочиняет «Реквием», то есть заупокойную обедню, — известие, поразившее завистника неожиданным совпадением с задуманным им преступным замыслом. Исполнение вслед за тем Моцартом его «Реквиема» является самым трагическим моментом во всей пьесе. Ведь Моцарт, играющий с ядом в крови, который уже начинает в нем действовать, не знает, что свой «Реквием» он играет над самим собой, что играет он вообще в последний раз в своей жизни. Зато это прекрасно знает и сознает отравитель Сальери. И снова в нем противоречиво сочетаются предельное упоение божественной музыкой Моцарта — и холодная ненависть к ее творцу:

Моцарт

Но я нынче нездоров,
Мне что-то тяжело; пойду, засну.
Прощай же!

Сальери

Ты заснешь
Надолго, Моцарт!

И тут же, сразу же забывая о предательски убитом им Моцарте, Сальери целиком уходит в свои личные, глубоко эгоистические переживания:

Но ужель он прав,
И я не гений?.. — и т. д.

Но Пушкин не только делает музыку органическим и равноправным элементом драматического действия;

он пользуется ею и как замечательным художественным приемом, помогающим ему полнее и ярче воссоздать образ Моцарта. Причем и тут Пушкин действует с гениальным расчетом великого зодчего художественного слова.

По уже известным нам основаниям Пушкин не дает Моцарту ни одного монолога; зато он раскрывает гениального музыканта непосредственно в его великих созданиях. Ведь если при чтении «Моцарта и Сальери» мы узнаем об исполнении по ходу пьесы его произведений только из ремарок, при представлении пьесы на сцене, для чего она, конечно, была предназначена, они и в самом деле исполняются, звучат нам.

Наоборот, в пьесе не исполняется ни одного музыкального произведения Сальери (два-три такта, которые Моцарт напевает во время обеда из оперы Сальери «Тарар», понятно, не в счет).

Причем трем монологам Сальери в точности соответствует троекратное исполнение произведений Моцарта. Мало того, и распределены они строго соответственно. В первой сцене — два монолога Сальери и между ними два исполнения музыки Моцарта. Во второй сцене — одно исполнение и один заключительный монолог Сальери. Наконец, подчинено определенному композиционному замыслу и место, отведенное в каждой из сцен игре Моцарта. В первой сцене за ремаркой «играет» идет краткий обмен репликами между Сальери и Моцартом (тринадцать с половиной стихов); затем Моцарт уходит, и сцена кончается монологом Сальери. Во второй сцене за ремаркой «играет» следует столь же короткий обмен репликами (семнадцать стихов); затем Моцарт также уходит, и сцена кончается тоже монологом Сальери. Снова, как видим, столь излюбленная Пушкиным полная симметрия.

Рассмотренная нами композиция «Моцарта и Сальери», как мы могли убедиться, труднее уловима глазом, сложнее, чем поражающая необычайной четкостью и подлинно классической простотой архитектурных линий композиция «Скупого рыцаря». Но и она подчинена своему, строго продуманному, в соответствии с поставленным художественным заданием архи-

тектурному чертежу; и здесь поэт нашел единственно правильное расположение частей по отношению к целому.

Какая глубина!
Какая смелость и какая *стройность*! —

с полным правом, словами самого же Пушкина, можно сказать и об этой его «маленькой трагедии».

* * *

Я не даю специального анализа композиции «Каменного гостя». Построение этой пьесы тоже отличается всеми присущими композиционному мастерству Пушкина качествами — стройностью архитектурного рисунка, соразмерностью частей, соответствием композиции общему идейно-художественному заданию. Однако существенно нового анализ композиции «Каменного гостя» не дает.

Зато весьма стоит остановиться на построении последней из четырех пушкинских «маленьких трагедий» — «Пир во время чумы», ибо при изучении композиции «Пира» можно составить себе едва ли не особенно наглядное представление о необыкновенном композиционном искусстве Пушкина.

«Пир во время чумы» уже в прямом смысле слова представляет собою часть, превращенную в целое. Как известно, «Пир» является переводом очень небольшого куска — части *одной* сцены из обширной, в трех актах, включающих в себя целых *тринадцать* сцен, пьесы английского поэта-романтика Джона Вильсона «Город чумы» («The city of the Plague»), вышедший в свет в 1816 году.

Пьеса Вильсона состоит из ряда довольно слабо связанных рамкой общей фабулы сцен — эпизодов из жизни средневекового Лондона, охваченного страшной эпидемией чумы. В ней действует большое число разнообразных и весьма экзотических персонажей — убийца, помешанный, астролог-обманщик, необычайная по своей ангельской красоте и добродетельности девушка и т. п. Живописуются все эти персонажи сгушенно романтическими красками.

С пьесой Вильсона Пушкин познакомился, по всем данным, осенью 1830 года, когда он тщетно пытался вырваться из Болдина, окруженного со всех сторон карантинами ввиду очень сильной холерной эпидемии, которую сам поэт в письмах неоднократно именовал чумой. Незадолго до этого, в 1829 году, Пушкин столкнулся в Арзуме (Эрзеруме) и с эпидемией чумы в собственном смысле этого слова и даже побывал в лагере для больных чумой. Можно с уверенностью сказать, что именно эти обстоятельства, подсказанные самой жизнью, а не ультраромантический характер пьесы Вильсона, и привлекли к ней внимание Пушкина.

Из всего живописно-пестрого целого пьесы Вильсона Пушкина творчески заинтересовал один, действительно наиболее психологически острый эпизод — сцена буйного *пира* нескольких лондонских жителей перед лицом неумолимо надвигающейся *смерти* (четвертая сцена первого акта). Перевод именно этой-то сцены, в пьесе Вильсона имеющей, в сущности, боковое, эпизодическое значение, и лег в основу пушкинского «Пира во время чумы». Причем текст Вильсона был переведен Пушкиным чаще всего чрезвычайно близко к подлиннику, местами почти подстрочно.

Естественно возникает вопрос: как же удалось поэту достигнуть того, что всего лишь одна из очень большого числа сцен подлинника под его пером сложилась в самостоятельную, вполне законченную в себе «маленькую трагедию», что на основе переведенного небольшого куска чужой пьесы «у него вышла, — по верным словам Белинского, — удивительная поэма, не отрывок, а целое, оконченное произведение» (VII, 556)?

Удалось это потому, что Пушкин одухотворил отрывок из пьесы Вильсона новым идейно-психологическим содержанием и одновременно с помощью уже известных нам тонких композиционных приемов сообщил данному отрывку ту соразмерность, стройность, гармоническую уравновешенность и завершенность, которые составляют отличительную черту подавляющего большинства его художественных созданий.

В пьесе Вильсона переведенная Пушкиным сцена не заканчивается уходом священника. После его ухода

следует любовное объяснение между Вальсингамом и Мери; затем происходит резкое столкновение между молодым человеком, продолжающим издеваться над ушедшим священником, и Вальсингамом, за него заступающимся. Оба хватаются за мечи. Появляющиеся в этот самый момент главные персонажи «романтической поэмы» Вильсона Франкфорт и Вильмот разбирают дерущихся, но те шепотом улаживают о новой встрече в полночь на кладбище. После этого пирующие расходятся, и сцена заканчивается диалогом между Вальсингамом и Франкфортом, который только что прибыл в Лондон и бродит по городу, страшно боясь зайти в родной дом, потому что не знает, не умерла ли уже его мать от чумы.

Все это продолжение сцены, занимающее около четвертой ее части, Пушкин вовсе отбрасывает. Это дало ему возможность отграничить данную сцену от всей остальной пьесы, ибо как раз в отброшенной ее части завязывались фабульные узлы, развязка которых давалась только в дальнейшем: условленная встреча-поединок между Вальсингамом и молодым человеком происходит в пятой сцене второго акта; причем Вальсингам убивает продолжающего все время кощунствовать Фицджеральда, как зовут молодого человека; в это время к свежевырытой могиле приближается похоронная процессия в сопровождении священника, Франкфорта, Вильмота и главной героини пьесы Магдалены с гробом, в котором покоится прах матери Франкфорта.

Помимо того, отброшенное Пушкиным продолжение вносило в характеристики персонажей ряд конкретных штрихов. Так, из него выяснялось, что председатель пира Вальсингам — моряк, капитан королевского флота; молодой человек — ирландец, и Вальсингам испытывает к нему в связи с этим острое чувство национальной неприязни; равным образом, молодой человек — убежденный безбожник, а Вальсингам — верующий. Между тем во всех «маленьких трагедиях» Пушкина в центре внимания — трагическое столкновение, конфликт не столько лиц, сколько противоположных человеческих натур, характеров. Поэтому, раскрывая вну-

тренние переживания действующих лиц (в особенности главных персонажей типа барона Филиппа) во всей их сложности и трагической противоречивости, Пушкин придает самим их образам чаще всего нарочито обобщенный характер. Именно так даны им и персонажи «Пира», число которых, отбросив конец сцены, он уменьшает с семи до пяти. Значительно сокращает Пушкин и эпизод с появлением священника, вовсе опуская, чего он не делает в других местах, ряд реплик как самого священника, так и молодого человека и Вальсингама.

В результате в пушкинском «Пире» перед нами в основном четыре персонажа — председатель пира, молодой человек, Мери, Луиза, которые образуют две симметричные пары характеров, как бы контрастно подчеркивающие друг друга. По контрасту с юношеским легкомыслием молодого человека резче выступает могучая, незаурядная натура председателя пира — человека полной зрелости, трагического жизненного опыта, больших страстей и глубоких переживаний. «Бабьи» черты Луизы — ее мелкая злость, зависть к успеху подруги — оттеняют женственную прелесть образа Мери. Все это дается Пушкиным в основном на материале текста Вильсона.

В своем постоянном стремлении к лаконизму, к высокой художественной простоте, Пушкин устраняет некоторые романтические излишества и стилистические «красивости», довольно обильно встречающиеся в тексте Вильсона. Считавшаяся утраченной и недавно — перед самой войной — обнаруженная авторская рукопись «Пира во время чумы» позволяет нам установить некоторые детали творческой работы Пушкина над этим произведением. Так, у Вильсона председатель пира в таких выражениях обращается к уроженке Шотландии Мери с просьбой спеть пирующим: «Милая Мери Грей! У тебя серебряный голос, и ты умеешь с диким совершенством передавать его флейтоподобными звуками напевы своей родной страны». Пушкин вовсе отбрасывает и «серебряный голос», и «флейтоподобные звуки», но точно сохраняет весьма выразительный эпитет «с *диким* совершенством» (*wildly*):

Твой голос, Мери нежная, выводит
Родные звуки с диким совершенством.

Затем, добиваясь еще большей точности и одновременно большей эмоциональности, задушевности тона («родимые» вместо «родные», «милая» вместо «Мери нежная»), поэт дает окончательный текст:

Твой голос, милая, выводит звуки
Родимых песен с диким совершенством.

Этот пример хорошо показывает, в каком направлении шла работа над текстом Вильсона Пушкина-переводчика¹. Но в диалогической части сцены, за исключением отмеченных купюр в эпизоде со священником, Пушкин в общем точно следует за своим оригиналом. Зато изменения, и изменения столь существенные, что Пушкин — гениальный переводчик на наших глазах превращается в Пушкина — гениального творца, вносятся поэтом в песни Мери и председателя пира.

У Вильсона эти песни играют второстепенную роль, даны в качестве внешних аксессуаров пира и, хотя обе они на тему о чуме, никак не связаны с фабулой пьесы.

Наоборот, у Пушкина песни Мери и председателя являются наиболее яркими и внутренне значительными, а потому особенно волнующими местами всей сцены пира, представляют собой как бы две кульминационные точки, два центра, вокруг которых располагается весь остальной материал.

Причем, как обычно, Пушкин подчеркивает это и композиционным положением песен внутри произведения. У Вильсона обе песни связаны с первой половиной сцены: от начала ее до песни Мери — 32 стиха диалога, от песни Мери до песни Вальсингама — 64 стиха и от песни Вальсингама до конца сцены — целых 177 стихов. Налицо явная асимметрия. Следуя за подлинником, Пушкин вынужден сохранить начальные соотношения, но, откидывая последнюю часть сцены и не-

¹ Подробнее см. об этом в моих примечаниях к публикации авторской рукописи «Пира во время чумы» в сборнике «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», 1941, стр. 1--20.

сколько сокращая эпизод со священником, поэт получает возможность существенно выправить их в конце. В «Пире во время чумы» имеем такое расположение частей: 31 стих диалога — песня Мери — 65 стихов диалога — песня Вальсингама — и снова 65 стихов диалога от песни Вальсингама до конца сцены.

У Вильсона песни Мери и Вальсингама сильно отличаются друг от друга по объему и вообще весьма пространны: песня Мери — 64 стиха, песня председателя вместе с хоровым припевом — целых 100 стихов. Пушкин не только значительно сжимает размеры обеих песен, но, в своем неизменном стремлении к симметрии, уравновешенности, делает их почти равновеликими: песня Мери — 40 стихов, песня председателя — 36.

У Вильсона к песне председателя присоединяется хор, повторяющий после каждой строфы рефрен — хвалу чуме. Пушкин вводит мотив рефрена внутрь песни председателя, в качестве органической ее части, и вовсе снимает хор. Монологической песне Мери соответствует монологическая же песня Вальсингама.

Вместе с тем, параллельно этой внешней уравновешенности, обе песни гармонически перекликаются и в то же время контрастно противопоставлены друг другу по своему содержанию, по своему пафосу.

У Вильсона вся песня Мери Грей (16 строф по 4 стиха) посвящена горестному описанию еще так недавно идиллически цветущего и оживленного шотландского селения, которое начисто опустошено чумой. Пушкин в своей песне Мери сгущает это описание почти в три раза (первые три строфы по 8 стихов, или 24 стиха вместо 64 стихов Вильсона); зато присоединяет к нему вовсе отсутствующую у Вильсона фабульно-лирическую концовку, составляющую вторую половину песни Мери (две последние строфы):

Если ранняя могила
Суждена моей весне —
Ты, кого я так любила,
Чья любовь отрада мне, —
Я молю: не приближайся
К телу Дженни твоей;
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.

И потом оставь селенье.
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог души мученье
Усладить и отдохнуть.
И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах;
А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах!

Эта полностью пушкинская концовка выводит песню Мери из рамок несколько отвлеченной описательно-элегической поэзии, в которых она дана Вильсоном, окрашивает ее глубоким личным чувством, превращает в своего рода лирический монолог.

Подобно тому как песня Земфиры в «Цыганах» раскрывает перед нами образ самой Земфиры, песня Мери раскрывает образ «задумчивой» Мери (эпитет, характерно приданный Пушкиным; в подлиннике: sweet — нежная, милая). Вместе с тем песня Мери содержит в себе и гораздо более широкое обобщение. Песня Мери — это чистейшая эманация безгранично преданной женской души, перед лицом смерти забывающей о себе, исполненной одним чувством всепоглощающей нежности, самоотверженной любви к своему милому, трогательной, лишенной тени какого бы то ни было эгоистического помысла, заботы о нем, о его счастье, о его душевном покое.

Столь же далеко, если не еще дальше, уходит Пушкин от Вильсона в песне Вальсингама. Вальсингам Вильсона в своей песне, полной романтически приподнятых образов, эффектных олицетворений и метафор, славит чуму за то, что смерть от нее скорее и легче, чем на море во время морского боя или на суше в часы кровопролитного сражения; провозглашает чуму царицей болезней, ибо она, в противоположность лихорадке, чахотке, даже параличу, убивает свои жертвы наверняка; наконец, восхваляет ее за то, что она срывает покровы со всяческого лицемерия («Ты разишь судью среди его лжи, священника среди его лицемерия...» и т. д.). После каждой строфы председателя следует припев хора:

И потому, склонясь на эту белоснежную грудь,
Я пою хвалу Чуме.

Если ты хочешь поразить меня этой ночью,
Приходи и рази меня в объятиях веселья.

Но в песне вильсоновского Вальсингама совсем нет мотива упоения опасностью, всем тем, что «гибелью грозит», безбоязненного стремления померяться с этим силами, противопоставить этому бесстрашию «сердца смертного» — человеческого духа.

Наоборот, именно этот-то мотив и составляет пафос «гимна в честь чумы» председателя пира у Пушкина (слово «гимн», кстати, тоже пушкинское; у Вильсона и то, что поет Мери, и то, что поет Вальсингам, определяется одним и тем же словом *song* — песня). Причем гимн Вальсингама даже в еще большей степени, чем песня Мери, носит характер страстно-патетического монолога, раскрывающего незаурядную, трагическую натуру председателя пира, который не только поет гимн, но, как и у Вильсона, является его автором.

Пойдем дальше. У Вильсона песни Мери и председателя пира, в сущности, ничем не связаны друг с другом, существуют каждая сама по себе. У Пушкина песня Мери и гимн Вальсингама — несомненные близнецы, и, подобно близнецам, они и схожи и отличны друг от друга. Схожи они в том, что обе являют торжество человеческого духа над смертью; отличны в том, что это торжество осуществляется совсем разным путем. Незаурядная женская натура торжествует над смертью тем, что целиком забывает себя в помыслах о любимом. Незаурядная мужская натура смело глядит в глаза гибели, бросает ей бесстрашный вызов и, тем самым, тоже внутренне торжествует над нею. Песни Мери и председателя — это как бы перекличка двух голосов. «Вечно женственному» песни Мери — полному самоотречению, верности любимому не только до гроба, но и за гробом, кроткой умирённости — противостоит «вечно мужественное» гимна Вальсингама — гордого поединка с враждебной стихией, бесстрашного вызова на смертный бой самой смерти.

Это подчеркивается и различием стихотворных размеров: песня Мери написана четырехстопным хореем, гимн Вальсингама — излюбленным Пушкиным четы-

рехстопным ямбом, который еще со времени Ломоносова считался стихотворным размером, наиболее отвечающим описанию героических дел и чувств.

Наконец, песни пушкинского «Пира» не только воплощают в себе основной идейный смысл произведения, не только способствуют глубокому раскрытию образов главных героев, они, в порядке тонких художественных параллелей и внутренних соответствий, соотносятся со вторым, до времени скрытым, планом сцены — тяжелой семейной драмой Вальсингама, раскрывающейся перед нами только к концу пьесы Пушкина.

Все это стягивает обе эти песни и трагедию Вальсингама в один тугой композиционный узел.

Особенно тесная внутренняя связь оказывается между драмой председателя и лирической концовкой песни Мери.

То, о чем в лирической концовке песни Мери говорится как о возможном, с председателем пира произошло на самом деле: он действительно потерял горячо любившую его жену, умершую от чумы, — она «в небесах».

...Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не достигнет уже... —

воскликает Вальсингам в ответ на напоминание ему священником об умершей жене.

Заверение Дженни (в песне Мери) о том, что «даже в небесах» она не покинет своего Эдмонда, перекликается со словами священника Вальсингаму: «Матильды чистый дух тебя зовет». Всем этим образы Дженни в песне Мери и реальной Матильды сливаются в один лучистый женский образ, а тем самым в один образ сливаются также Эдмонд и Вальсингам.

Матильда осуществила то, что сулила Дженни. А как ведет себя после ее смерти тот, кого «она считала чистым, гордым, вольным», в чьих «объятых знала рай» (в песне: «Ты, кого я так любила, чья любовь отрада мне»), как ведет себя Эдмонд-Вальсингам?

Сложенный Вальсингамом гимн чуме раскрывает всю мощь его натуры. Но в то же время гимн чуме — измена памяти Матильды-Дженни, кощунственное нару-

шение завета Дженни своему милому — даже не приближаться к ее телу, зараженному чумой («Уст умерших не касайся» — и заключительные слова гимна Вальсингама: «...девы-розы пьем дыханье, быть может, полное Чумы»). И пусть Матильда, подобно Дженни в песне Мери, и это простила бы своему возлюбленному, который пытается оргией пира заполнить «ужас той мертвой пустоты», которая со смертью жены, а затем и матери воцарилась в его доме (вспомним слова-призыв Дженни к Эдмонду: «Уходи куда-нибудь, где б ты мог души мученье усладить и отдохнуть»), — сам Вальсингам этого себе простить не может: «О, если б от очей ее бессмертных скрыть это зрелище!» И горе, овладевшее им, так истинно и глубоко, что даже священник, как бы склоняя перед этим голову, перестает настаивать на уходе его с пира:

Священник

Пойдем, пойдем...

Председатель

Отец мой, ради бога,

Оставь меня!

Священник

Слеси тебя, господь!

Прости, мой сын.

(Уходит. Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость.)

Этой ремаркой, в основном принадлежащей Пушкину (у Вильсона просто: «Священник печально уходит»), пушкинская «маленькая трагедия» и заканчивается. И именно такой — и никакой другой — конец точно соответствует и психологическому облику главного героя «Пира», и композиционному рисунку пушкинского произведения.

У Вильсона, как я уже указывал, после ухода священника происходит любовное объяснение между Вальсингамом и Мери. За приведенной ремаркой следует:

Молодой человек

Спой ему другую песню. Смотри, как переводит он взор свой с далекого неба на грудь Мери! Он влюблен! Эй, Вальсингам, не забавно ли это?

Председатель (гневно)

Ненавижу я этот ирландский жаргон — с души воротит.

Мери Грей

О, Вальсингам, я не смею коснуться груди, где возлежала некогда столь чистая женщина. Но все же обрати свой взор ко мне, грешному созданию, и забудь о небесном видении, красота которого для тебя — мука. Послушай!

Председатель пира

Да, Мери, с душой спокойной и непреклонной клянусь любить тебя, милая девушка, как только может любить дочь отчаяния человек, сделавшийся безгранично несчастным...— и т. д.¹

Как видим, напоминание священником Вальсингаму о Матильде ничего не меняет: Вальсингам по-прежнему принимает участие в разгульном пире, продолжая искать забвения от постигшего его тяжкого горя на груди «погибшего, но милого создания». Оттого-то священник у Вильсона и уходит «печально». Однако это мало вяжется с тем глубоким и могучим образом председателя пира, который в известной степени намечается в первой половине сцены уже Вильсоном, но со всей полнотой выступает из вкладываемого Пушкиным в его уста гимна чуме. Безграничному, ужасному, особенно в человеке такой силы духа, отчаянию Вальсингама гораздо более, чем банальное продолжение Вильсона, соответствует финал, намеченный Пушкиным в заключительной ремарке его «маленькой трагедии»: пир продолжается, но Вальсингам уже *не принимает* в нем участия, «погруженный в глубокую задумчивость».

Вместе с тем эти замыкающие пьесу слова психологически перекликаются с первой же репликой Вальсингама в самом начале сцены, когда в ответ на предложение молодого человека выпить в память умершего от чумы собутыльника «с веселым звоном рюмок, с

¹ Цитирую по прозаическому переводу Н. В. Яковлева, данному в комментариях к VII тому Полного собрания сочинений Пушкина, Издательство Академии наук СССР, 1935, стр. 593—602. Стихотворный перевод см. в издании: Джон Вильсон. Город чумы. Драматическая поэма в 3 актах, перев. Ю. Верховского и П. Сухотина. М., Гослитиздат, 1938.

восклицанием, как будто б был он жив», председатель пира предлагает: «Он выбыл первый из круга нашего. Пускай *в молчаньи* мы выпьем в честь его». Призывом Вальсингама к внутренней сосредоточенности в себе, в своем горе начинается его роль в пьесе; его «глубокой задумчивостью» пьеса заканчивается. Тем самым гармонически завершается художественная лепка образа главного героя «маленькой трагедии», а вместе с этим и вся «маленькая трагедия», в которой, в полном соответствии с основным законом композиционного мастерства Пушкина, подмеченным еще Белинским, «конец гармонирует с началом».

В то же время в концовке «Пира» сказывается характерная особенность многих пушкинских финалов: при внешней фабульной словно бы незавершенности их исключительная внутренняя весомость, глубокая содержательность, перспективность. Мы не знаем, что дальше будет с Вальсингамом, но вместе с тем для нас ясно: мы расстаемся с ним в минуты переживаемого им глубочайшего душевного кризиса, из числа тех, что переворачивают и заново перестраивают всю жизнь человека.

Подобный же характер имеет финал и другой «маленькой трагедии» Пушкина — «Моцарт и Сальери», завершающейся, как мы вспомним, безответным вопросом, заданным себе Сальери, о «совместности» гения и злодейства. Причем сама эта безответность полнее и ярче всего раскрывает перед нами всю безысходность страданий убийцы.

5. «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

С нарочито неясными, намеренно затуманенными финалами мы сталкиваемся уже в южных поэмах Пушкина. Так, в «Кавказском пленнике» не говорится прямо, что черкешенка покончила с собой, бросившись в бурный горный поток. Об этом можно только догадываться по косвенным указаниям-намёкам, в частности, по нарисованному поэтом пейзажу:

И русской в шумной глубине
Уже плывет и пенит волны,
Уже противных скал достиг,
Уже хватается за них...
Вдруг волны глухо зашумели,
И слышен отдаленный стон...
На дикой брег выходит он,
Глядит назад... берега яснили
И опененные белели;
Но нет черкешенки молодой
Ни у берегов, ни под горой...
Всё мертво... на берегах уснувших
Лишь ветра слышен легкий звук,
И при луне в водах плеснувших
Струистый исчезает круг.
Все понял он.

Все понять призывает здесь поэт и читателя.

Совершенно подобен этому и даже еще более заштрихован финал «Бахчисарайского фонтана»:

Промчались дни; Марии нет.

Мгновенно сирота почила...
Но что же в гроб ее свело?
Тоска ль неволи безнадежной,
Болезнь, или другое зло?..
Кто знает? — Нет Марии нежной!..
Дворец угрюмый опустел;
Его Гирей опять оставил...
Забытый, преданный презрению,
Гарем не зрит его лица;
Там, обреченные мученью,
Под стражей хладного скопца
Стареют жены. Между ними
Давно грузинки нет; она
Гарема стражами немymi
В пучину вод опущена.
В ту ночь, как умерла княжна,
Свершилось и ее страданье.
Какая б ни была вина,
Ужасно было наказание!

Как видим, и здесь ничего прямо не сказано; наоборот, на поставленные поэтом вопросы о причине смерти Марии дан нарочито неопределенный ответ: «Кто знает?» Читателю опять предоставляется самому понять, что Зарема исполнила свою тоже не прямо выраженную угрозу Марии:

Но слушай: если я должна
Тебе... кинжалом я владею,
Я близ Кавказа рождена,—

и убила ее.

В обоих случаях подобная неясность, недоговоренность — сознательный художественный прием, связанный с поэтикой романтической поэмы, нарочито окружавшейся таинственной дымкой, ореолом загадочности. «Не надобно всё высказывать — это есть тайна занимательности» (XIII, 58), — замечал Пушкин в ответ на делаемые ему в связи с этим упреки критики.

Не высказывает всего поэт и в последней из своих романтических поэм «Цыганы», причем здесь этот прием приобретает особенно большую силу художественной выразительности. После того как табор изгнал из своей среды убийцу Алеко и в степи осталась лишь его телега, «убогим крытая ковром»:

Настала ночь: в телеге темной
Огня никто не разложил,
Никто под крышею подъемной
До утра сном не опочил.

К приему намеренной недосказанности, недоговоренности Пушкин неоднократно прибегает и в пору своей полной творческой зрелости как величайшего «поэта действительности». Но теперь этот художественный прием уже не преследует цели одной только внешней занимательности, он насыщается, как мы могли убедиться на примерах «Моцарта и Сальери» и «Пира во время чумы», большим идейным смыслом.

Вспомним исключительное и по насыщенности социальным содержанием и по своей глубочайшей исторической перспективности *безмолвие* народа, которым так нетрадиционно заканчивается пушкинский «Борис Годунов».

Однако самым ярким примером этого рода является финал «Евгения Онегина»:

Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен.
В какую бурю ощущений
Теперь он сердцем погружен!
Но шпор внезапный звон раздался,
И муж Татьяны показался,
И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда...

Этот своеобразный конец «без конца», еще более нетрадиционный для жанра романа, чем была нетрадиционна для драматического произведения концовка «Бориса Годунова», немало смущал не только критиков, но даже и ближайших литературных друзей Пушкина. Поскольку «роман в стихах» не был доведен до привычных, так сказать, «естественных» фабульных границ — герой «жив и не женат», — многие друзья поэта убеждали его продолжить свое произведение (см. относящиеся к 1835 году наброски стихотворных ответов Пушкина на эти предложения). Правда, сейчас мы знаем, что Пушкин и сам начал было, повидимому,

сразу же после того, как окончил свой роман, той же болдинской осенью 1830 года, продолжать его: стал набрасывать знаменитую «десятую главу», но вынужден был сжечь написанное ввиду его резкой политической неблагонадежности. Однако мы не знаем ни того, насколько твердо было в Пушкине его намерение продолжить роман, ни как далеко продвинул он осуществление этого намерения (судя по всему, не дальше тех начальных строф десятой главы, в которых давалась «хроника» политических событий, связанных с подготовкой декабристского восстания, и зашифрованные отрывки которых только и сохранились). Самое же главное: мы почти совсем не знаем, как оформилось бы это продолжение, если бы оно осуществилось (есть только одно косвенное свидетельство, что поэт хотел связать своего героя с движением декабристов), и вовсе не знаем, как бы оформилось оно композиционно. В то же время мы никак не можем рассматривать роман в его настоящем виде как незавершенный, не доведенный до конца. Наоборот, можно с полной уверенностью сказать, что по каким бы причинам поэт ни остановил свой роман там, где он его остановил, он полностью оформил его как целостный, замкнутый и законченный в себе художественный организм. Что же касается незавершенности в романе судьбы главного его героя, то, как мы могли только что убедиться, это вполне в духе многих и многих пушкинских финалов. Вместе с тем именно эта незавершенность дала поэту возможность наложить последний и исключительный по своей идейно-художественной весомости и выразительности штрих на тот образ-тип «лишнего человека», который был впервые явлен им в лице Онегина. Это превосходно понял Белинский, который и в этом отношении сумел подойти к пушкинскому роману отнюдь не с традиционных позиций:

«Что же это такое? Где же роман? Какая его мысль? И что за роман без конца?»—спрашивал критик и тут же отвечал: «Мы думаем, что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки, существования без цели, существа

неопределенные, никому не понятные, даже самим себе...» И дальше: «Что случилось с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть для нового, более соответствующего с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? — Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца? Довольно и этого знать, чтобы не захотеть больше ничего знать...» (VII, 469)

О том, что роман Пушкина в его настоящем виде представляет собой вполне целостное и художественно законченное произведение, нагляднее всего свидетельствует его композиционная структура.

Подобно тому как большинство современников Пушкина не почувствовало замечательной композиционной организованности «Бориса Годунова», многие из них и в «Евгении Онегине» были склонны видеть не целостный художественный организм — «не органическое существо, которого части необходимы одна для другой» (отзыв критика «Московского телеграфа» о седьмой главе «Евгения Онегина»), а почти случайную смесь, механический конгломерат разрозненных картинок из жизни дворянского общества и лирических рассуждений и раздумий поэта. В связи с этим один из критиков даже прямо замечал, что стихотворный роман Пушкина может и продолжаться до бесконечности, и закончиться на любой главе.

На самом деле мы видели, что уже к началу работы Пушкина над «Евгением Онегиным» в его творческом сознании сложился «пространный» «план целого произведения» (см. главу «Планы»). И мы можем с уверенностью сказать, что в течение всего очень длительного периода работы Пушкина над романом план этот, меняясь — и порой меняясь весьма существенно — в деталях его разработки, в основных своих очертаниях оставался неизменным.

В роман Пушкина, посвященный изображению жизни русского общества в ее развитии, из самой этой развивающейся жизни приливал весьма обильный и

разнообразный—«пестрый»—материал, который заранее далеко не во всем мог быть предусмотрен автором. Но никогда поэт не отдавался пассивно наплыву жизненных впечатлений, не плыл по течению привносимого нового материала, а, как зрелый мастер, свободно владел и распоряжался им, охватывал его своей «творческой мыслью», подчинял его как своему основному художественному замыслу, так и той «форме плана» — продуманному композиционному чертежу, — в котором этот замысел, опять-таки с самого начала работы над ним, ему предносился.

Что это было именно так, подтверждается той четкостью архитектурного рисунка, стройностью композиционных линий, соразмерностью частей, тем гармоническим соответствием начала и конца произведения, которые, как мы уже знаем, составляют отличительнейшие черты пушкинских композиций, которые и в «Евгении Онегине», конечно, не могли возникнуть случайно и независимо от творческой воли автора, так сказать, сами собой.

О четкости и стройности композиции пушкинского романа в стихах наиболее наглядное представление дает то оглавление — план всего романа, — которое набросал себе Пушкин на следующий же день после того, как он дописал последние его строки. Привожу этот план, опуская те хронологические пометы, которыми он сопровождался:

Часть первая. Предисловие.

- I песнь. Хандра
- II » Поэт
- III » Барышня

Часть вторая

- IV песнь. Деревня
- V » Именины
- VI » Поединок

Часть третья

- VII песнь. Москва
- VIII » Странствие
- IX » Большой свет

Мы уже знаем, как ценил Пушкин «единый план» «Божественной комедии» Данте, построенный по принципу тройственного членения. Принципу тройственного членения следует, как видим, Пушкин в основном и в композиции «Евгения Онегина». Весь роман делится на три части, каждая из которых складывается в свою очередь из трех «песен» — глав.

Продуманно и стройно располагается фабульно-сюжетный материал и в каждой из трех частей. Первая часть представляет собой своего рода экспозицию: в каждой из трех глав — «песен», составляющих первую часть, дается развернутый образ-характеристика каждого из трех главных героев романа — Онегина, Ленского, Татьяны.

Первая глава почти полностью посвящена Онегину. Центральное место во второй главе отдано Ленскому (девятнадцать строф из сорока посвящено непосредственно ему; описание семьи Лариных дается также по связи с Ленским, причем уже и здесь больше всего строф отведено Татьяне — шесть строф; Ольге — три; Лариной-матери — четыре). Это подчеркивается и пушкинским названием главы в плане: «Поэт». Вполне соответствует содержанию третьей главы пушкинское название: «Барышня». Как первая глава — Онегину, третья глава почти целиком отдана Татьяне, образ которой в описании ее влюбленности в Онегина, в ночном разговоре с няней, в письме к Онегину и т. д. раскрывается с такой же полнотой, как в первой главе образ Онегина. Как видим, не посвящено специальной главы Ольге, и это совершенно закономерно, поскольку в романе она играет второстепенную роль.

Основные образы романа, при всей индивидуальной жизненности каждого из них, носят столь обобщенный, типизированный характер, что это позволяет Пушкину построить фабулу своего произведения, воссоздающего широчайшую картину пушкинской современности, на отношениях между собою всего лишь четырех лиц — двух молодых людей и двух юных девушек. Остальные лица, входящие в роман в качестве не бытового фона, а его — в той или иной степени — участников (их тоже очень немного: мать и няня Татьяны, Зарецкий, гене-

рал — муж Татьяны), имеют чисто эпизодическое значение.

Оба молодых героя не только подчеркнута контрастны, но и прямо противоположны друг другу: «волна и камень, стихи и проза, лед и пламень не столь различны меж собой». Обе молодые героини также противоположны друг другу и по наружности и по характеру.

Итак она звалась Татьяной.
Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной
Не привлекла б она очей.
Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива,
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой.

В противоположность простодушию, резвости и веселости Ольги:

Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней,
Теченье сельского досуга
Мечтами украшала ей...— и т. д.

Столь же симметрично (обратной симметрией) построены взаимоотношения между четырьмя основными персонажами. Татьяна глубоко полюбила Онегина, который остался к ней равнодушен; Ленский глубоко полюбил Ольгу, которая, хотя и является его невестой, по существу относится к нему не слишком глубоко, а, как выясняется из дальнейшего, прямо легкомысленно, да и достаточно равнодушно.

Эта симметричная фабульная схема могла бы выглядеть в качестве таковой просто как не слишком хитрый литературный прием. Но у Пушкина — и в этом смысл ее — она наполняется большим жизненным содержанием. Пылкий, восторженный романтик и охлажденный, просвещенный и разочарованный скептик-байронист — именно эти два типа отношения к действительности были характерны для передовой молодежи того времени — периода подготовки восстания декабристов. Вспомним таких современников Пушкина, как один из вероятных прототипов Ленского, Кюхельбекер, или Дмитрий Веневитинов, которого Герцен прямо на-

звал «другим Ленским»¹, и таких, как Чаадаев или «демон» — Александр Раевский, которые, каждый по-своему, несомненно, дали Пушкину материал для создания образа Онегина. Столь же характерен для общественно-исторической действительности, воссозданной в романе Пушкина, образ Татьяны. Финальная формула, которая определяет ее жизненный путь — быть «век верной» своему супружескому долгу, — несомненно, руководила и женами декабристов, последовавшими за своими мужьями на каторгу в Сибирь. Более всеобщий характер носит образ заурядной во всех отношениях Ольги. Включение в роман этого образа, несомненно, продиктовано не только стремлением к указанной фабульной симметрии. Образ Ольги оттеняет собой, делает более рельефным контрастный ей образ ее старшей сестры — Татьяны. Мало того, образ Ольги является одним из ключей и к пониманию образа Ленского. Ведь то, что Ленский полюбил, возвел в свой романтический идеал пустое ничтожество — Ольгу, не заметив действительно глубоко поэтической, подлинно романтической натуры Татьяны, что, кстати, сразу же понял Онегин («Неужто ты влюблен в меньшую?» || — А что? — «Я выбрал бы другую, || Когда б я был как ты — поэт»), лучше всего характеризует оторванность от реальной действительности, беспочвенность этого романтика с его «геттингенской душой» (в явном контрасте с этим дальше упоминается Пушкиным о «русской душе» Татьяны). Однако, если образ посредственной, во всех отношениях заурядной Ольги оказался, в силу только что сказанного, существенно нужным поэту, то именно вследствие этой своей заурядности он и не был композиционно выделен, не получил, подобно Онегину, Ленскому, Татьяне, своей особой главы.

Итак, в первой части романа (в первых трех главах) читателю даны образы всех главных героев и показаны те взаимоотношения, которые между ними устанавливаются: дружба между Онегиным и Ленским, влюбленность Ленского в Ольгу, Татьяны — в Онегина.

¹ А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем, под редакцией М. К. Лемке, т. VI, 1919, стр. 357.

Если первая часть дает экспозицию и в основном относительно статична, вторая часть романа (следующие три главы — с четвертой по шестую) живописует те столкновения, конфликты, которые возникают между главными героями в соответствии с их развитыми в первой части характерами и установившимися там же взаимоотношениями. Эта вторая — центральная — часть, в которой почти равномерно участвуют все три главных героя, наиболее динамична, наиболее драматична (и в смысле насыщенности действием, и в смысле его характера) из всех трех: «проповедь» Онегина Татьяне в ответ на ее страстное любовное письмо-признание; «пророческий» и также насыщенный динамикой «простонародный» сон Татьяны; ссора по ничтожному поводу (мелкая досада Онегина на Ленского, самолюбивое легкомыслие Ольги) между двумя друзьями, принявшая в романтическом воображении Ленского совершенно несоответственные гиперболические размеры; в результате: дуэль и кровавая развязка — убийство Ленского Онегиным.

В конце шестой главы поэт устами одной из своих читательниц — мечтательной молодой горожанки, посетившей могилу Ленского, — ставит ряд вопросов:

...что-то с Ольгой стало?
В ней сердце долго ли страдало,
Иль скоро слез прошла пора?
И где теперь ее сестра?
И где ж беглец людей и света,
Красавиц модных модный враг,
Где этот пасмурный чудак,
Убийца юного поэта?

Последовательным ответом на все эти вопросы и является третья, заключительная, часть романа, три последние главы: седьмая — девятая.

Эта третья часть в смысле своего построения носит как бы синтетический характер — в ней совмещены и экспозиция и конфликт.

Ленского не стало; в начале седьмой главы из романа уходит и Ольга, которая очень скоро забыла Ленского, вышла замуж за офицера-улана и вместе с ним уехала в полк. В романе остаются только два самых

главных героя: Онегин — Татьяна. Соответственно этому и строится третья часть. Седьмая и восьмая главы носят характер как бы новой экспозиции. Седьмая — посвящена одной Татьяне; Онегина в ней нет. В главе показано, как под влиянием знакомства с кругом чтения Онегина расширяется интеллектуальный кругозор Татьяны, развивается дальше ее характер. «Посещение дома Онегина и чтение его книг приготовили Татьяну к перерождению из деревенской девочки в светскую даму, которое так удивило и поразило Онегина», — правильно замечает Белинский (VII, 498). Восьмая глава, наоборот, полностью посвящена Онегину; Татьяны в ней нет. К сожалению, глава эта, как известно, дошла до нас только частично, но, судя по всему, назначение ее было совершенно аналогично: показать, как под влиянием убийства Ленского и в особенности впечатлений от «странствий» по Руси и, самое главное, знакомства с общественно-политической действительностью, картинами произвола, угнетения и насилий (уничтоженные поэтом вследствие их резкой антиправительственной направленности строфы о военных поселениях) развивается в свою очередь характер Онегина, появляется возможность его нравственного возрождения. В последней, девятой главе, изменившиеся — каждый на свой лад — герой и героиня снова сталкиваются друг с другом, и происходит финальная развязка их так и не состоявшегося романа.

Попутно хочется еще на одном примере отметить исключительную тонкость и мастерство композиционных приемов Пушкина. Я уже сказал, что в седьмой главе есть Татьяна, но нет Онегина; в восьмой, наоборот, есть Онегин, но нет Татьяны. Однако нет их, так сказать, по-разному.

После убийства Ленского Онегин уехал неизвестно куда; в деревне его нет. Но образ Онегина мучительно живет в памяти и в сердце влюбленной в него Татьяны. И Пушкин в высшей степени своеобразно реализует этот внутренний образ.

Тоскующая Татьяна заходит в опустелый «господский дом» Онегина, где еще так живо ощутимо его недавнее присутствие, где о нем напоминает каждая ме-

лочь — и забытый на бильярде кий, и манежный хлыстик на смятом канапе, и стол с потухшей светильней, и груда книг, и «кровать, покрытая ковром», «и лорда Байрона портрет», и чугунная статуэтка Наполеона. Из знакомства же Татьяны с библиотекой Онегина, с пометками, делавшимися им на любимых книгах, перед ней и перед читателями полностью раскрывается его внутренний мир.

Так Пушкину удается разрешить, казалось бы, неразрешимую задачу: Онегина в главе нет, и в то же время он — причем не субъективно, в мыслях и переживаниях влюбленной в него Татьяны, а объективно, так сказать, материально, в самом воздухе его «модной кельи», в обстановке, в книгах, — здесь присутствует.

Наоборот, поскольку Онегин отнесся к любви Татьяны достаточно равнодушно и, конечно, вскоре забыл о ней, в восьмой главе, посвященной описанию «странствий» Онегина, Татьяна никак не упоминается, полностью отсутствует.

Анализ оглавления-плана «Евгения Онегина» показывает, как недальновидны были те критики, которые не сумели заметить органической целостности и единства стихотворного романа Пушкина. Такой анализ наглядно обнаруживает, как стройно и крепко в композиционном отношении был задуман, сложен и осуществлен Пушкиным его основной многолетний литературный труд.

Правда, по обстоятельствам, от поэта не зависевшим, он не смог в полной мере реализовать в том окончательном виде, который он придал роману, математически точную композиционную структуру, фиксированную в рассмотренном нами плане-оглавлении.

Из главы о «странствиях» Онегина (восьмая глава) Пушкин, готовя роман к печати, был вынужден изъять слишком резкие в политическом отношении места и даже, как уже сказано, вовсе уничтожить их.

Это идейно снизило всю главу. Между тем мы знаем, что, при величайшем внимании Пушкина к художественной форме, первенствующее значение для него всегда сохраняла идея, мысль, содержание. Поэтому

поэт предпочел лучше пойти на нарушение композиционной стройности произведения, чем сохранить в его составе идейно обедненную, обесцвеченную, с вырванным обличительно-политическим жалом, главу. Восьмая глава была им вовсе изъята; девятая тем самым стала восьмой, и весь роман складывался теперь уже не из девяти, как это было в тексте, законченном поэтом в 1830 году, а только из восьми глав. Так как при этом нарушалось последовательно проведенное через весь роман тройственное членение каждой из частей (в последней части оказывалось, вместо трех, всего две главы), то Пушкин вообще снял намеченное в плане-оглавлении деление произведения на части. В то же время поэт довел об этом до сведения читателей, рассказав в специальном предисловии, предпосланном отдельному изданию последней, первоначально девятой, главы (при отдельном издании всего романа это предисловие было дано в приложении к основному тексту) о существовании главы «Странствий», первоначально восьмой, и приведя из нее ряд отрывков.

Наряду с этим поэт постарался, как дальше увидим, до известной степени компенсировать себя и в композиционном отношении.

Мы уже хорошо знаем, что одним из основных, руководящих композиционных приемов Пушкина было гармоническое соответствие конца произведения его началу.

В последней главе «Евгения Онегина» заключаются как бы два слитых воедино конца: конец всего произведения и конец романа Евгения и Татьяны, начавшегося в третьей главе — встречей с Татьяной Онегина, прочитавшего ее любовное послание.

И вот последняя глава гармонически соответствует, как началу всего произведения, так и началу романа между Онегиным и Татьяной. «Роман в стихах» кончается там же, где он начался, — в Петербурге, в «большом свете». Но в начале романа — в первой главе — Онегин покидает «свет», в последней главе он в него снова возвращается:

Но это кто в толпе избранной
Стоит безмолвный и туманный?

Для всех он кажется чужим.
Мелькают лица перед ним,
Как ряд докучных привидений.
Что, сплыв или страждущая спесь
В его лице? Зачем он здесь?

И в самом деле — «зачем он здесь?» Почему в последней главе романа автор снова приводит Онегина в столичное великосветское общество, в первой главе им оставленное? Конечно, отнюдь не только для того, чтобы осуществить композиционную схему замкнутой кривой, свести, «стянуть» между собой конец и начало. События, описанные в романе (в особенности убийство друга), наложили на образ пресыщенного и угрюмого Онегина, каким он является в первой главе, некоторые новые краски, превратили владевшую им поначалу «скуку», «хандру» в нечто более глубокое, в мучительную «тоску» (именно это слово — рефрен, сопровождающий в восьмой главе онегинские «странствия без цели»).

Однако, снова появившись в свете, Онегин в основном остался тем же, чем был, когда ушел из него. И в начале и в конце романа (до того, как Онегин влюбился в Татьяну) он все так же томится бездельем и пустотой — бесцельностью своего существования (ср. почти совпадающие строки первой и последней глав: «Преданный безделью, томясь душевной пустотой» — и «Дожив без цели, без трудов до двадцати шести годов, томясь в бездействии досуга»). Не изменилась и даже еще больше усилилась и отчужденность Онегина от «света», от светской толпы (см. только что приведенное описание нового появления его в свете).

Но проклятье всей жизни Онегина в том и заключается, что хотя он головой выше светского общества, он настолько им же испорчен, что навсегда расстаться с ним, зажить другой, более достойной и осмысленной жизнью он не в состоянии. Именно это-то и делает Онегина типом «лишнего человека».

В этом поэт наглядно убеждает нас всем ходом своего романа. Однако с особой рельефностью и тонкой художественной выразительностью это показано на истории отношений Онегина к Татьяне.

Внезапно вспыхнувшая при неожиданной новой встрече с Татьяной на светском рауте любовь к ней Онегина оказала на его душу живительное действие.

О герое «Кавказского Пленника», являвшегося первым опытом создания того типического характера «героя времени», который с наибольшей полнотой был позднее воплощен в образе Онегина, Пушкин писал: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к её наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (XIII, 52). Описание равнодушия Онегина к жизни и ее наслаждениям, преждевременной старости его души и составляет основное содержание первой главы романа. Наоборот, любовь Онегина к Татьяне возвращает ему его утраченную молодость, свежесть чувств («Евгений в Татьяну *как дитя* влюблен»), вызывает новый прилив жизненной энергии, жизненных интересов.

Это композиционно подсказывается рядом текстовых параллелей между последней и первой главой: с Онегиным во многом повторяется то, о чем рассказывалось в первой главе. В последней главе, после нового появления Онегина в свете, он снова — но теперь уже не от охлаждения и скуки, а вследствие сжигающего его пламени любви к Татьяне — уединяется в своем кабинете. Параллельность ситуации Пушкиным прямо подчеркивается:

От света *вновь* отрекся он.
И в молчаливом кабинете
Ему *припомнилась* пора,
Когда жестокая хандра
За ним гналася в шумном свете,
Поймала, за ворот взяла
И в темный угол заперла.

Онегин снова жадно набрасывается на чтение, на книги, в чем (в первой главе) он, казалось бы, так бесповоротно разочаровался:

Как женщин, он оставил книги,
И полку, с пыльной их семьей,
Задержнул траурной тафтой.

Теперь он отдернул траурную тафту: «Стал *вновь* читать он без разбора».

В первой главе упоминалось об его попытке заняться литературой:

Онегин дома заперся,
Зевая, за перо взялся,
Хотел писать — но труд упорный
Ему был тошен; ничего
Не вышло из пера его.

В последней он — антипод Ленского, олицетворение «прозы» — сам «чуть... не сделался поэтом»:

Как походил он на поэта,
Когда в углу сидел один,
И перед ним пылал камин,
И он мурлыкал: *Benedetta*
Иль *Idol mio* и ронял
В огонь то туфлю, то журнал.

О непритворности, серьезности вспыхнувшей в Онегине страсти к Татьяне свидетельствует даже резко изменившийся внешний его облик:

Бледнеть Онегин начинает...
Онегин сохнет, и едва ль
Уж не чахоткою страдает.
Все шлют Онегина к врачам,
Те хором шлют его к водам.

К Татьяне он входит «на мертвеца похожий». В искренности страсти Онегина, в истинности его страданий не сомневается и сама Татьяна:

В тоске безумных сожалений
К ее ногам упал Евгений;
Она вздрогнула и молчит;
И на Онегина глядит
Без удивления, без гнева...
Его больной, угасший взор,
Молящий вид, немой укор,
Ей внятно всё. Простая дева,
С мечтами, сердцем прежних дней,
Теперь опять воскресла в ней.

Но, несмотря на то, что Татьяна верна своему первому чувству, продолжает любить Онегина и снова,

как в своем девичьем письме, открыто говорит ему об этом, несмотря на то, что она льет рекой слезы над его письмом, она не только отвергает его любовные «преследования», но и обращает к нему слова, полные законной горечи и обиды:

Тогда — не правда ли? — в пустыне,
Вдали от суетной молвы,
Я вам не нравилась... Что ж ныне
Меня преследуете вы?
Зачем у вас я на примете?
Не потому ль, что в высшем свете
Теперь являться я должна;
Что я богата и знатна,
Что муж в сраженьях изувечен,
Что нас за то ласкает двор?
Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную честь?..

Татьяна явно и, повидимому, даже намеренно многое заостряет в этих своих упреках Онегину, желая пробудить в нем чувство самолюбия, личного достоинства и тем помочь ему побороть овладевшую им страсть.

Но в основном, в сути дела, Татьяна права.

Ведь когда Онегин встретил Татьяну в первый раз — в окружении чудесной сельской природы, оваянную атмосферой народных сказок, обычаев, поверий, «преданий престонародной старины» — словом, на той естественной народно-национальной почве, на которой выросла и окрепла ее «русская» душа, развилась вся ее высокая, чистая, глубоко поэтическая натура, он хотя и «живо тронут был» ее юным порывом, но был тронут им лишь «на минуту», а в общем отнесся к ней холодно и высокомерно. Для того чтобы полюбить Татьяну, Онегину понадобилось встретить ее «не этой девочкой несмелой, влюбленной, бедной и простой, но равнодушной княгиней, но неприступною богиней роскошной, царственной Невы». Если бы он снова увидел ее не в пышной, блистательной раме великосветских салонов, в искусственной и ложной атмосфере светского «блеска, и шума, и чада», которая так «постыла» самой Татьяне, которую она считает «ветошью маскарада», а

опять столкнулся с ней в прежней деревенской обстановке; если бы перед ним предстала не «величавая» и «небрежная» «законодательница зал», а вновь явился «бедный и простой» облик «девочки нежной» — прежней Татьяны, можно с уверенностью сказать, что он снова бы равнодушно прошел мимо нее.

Отсюда и ироническое замечание Пушкина в связи с внезапно вспыхнувшей страстью Онегина к Татьяне — «неприступной богине» Невы:

О люди! все похожи вы
На прародительницу Еву:
Что вам дано, то не влечет;
Вас непрестанно змий зовет
К себе, к таинственному древу:
Запретный плод вам подавай,
А без того вам рай не рай.

Это прямо перекликается с последующими упреками со стороны самой Татьяны. И в тоне такой же иронии поэт на протяжении почти всей последней главы рассказывает о любви Онегина.

Татьяна в своем девическом «послании» Онегину доверчиво и прямо отдавала ему себя на всю жизнь. А что он — теперь в свою очередь влюбленный — может предложить ей? «Соблазнительную» тайную связь, светский адюльтер? Какая это действительно «малость»! И не мелко ли в самом деле его чувство по сравнению с той хотя и затаенной, но глубокой любовью, которая все еще живет к нему в сердце Татьяны?

Все это показывает нам, как отнюдь не случайно, а, наоборот, органически связано со всей трактовкой образа заглавного героя то, что конец романа перекликается с началом, что Онегин снова появляется в «свете» и что именно там он опять встречает Татьяну.

В необыкновенно стройные, симметричные почти до тождественности композиционные рамки оформляется поэтом и основная любовная фабула романа — отношения между Онегиным и Татьяной. Новая, вторая, встреча между ними строится на тех же основных опорных моментах — письмо и ответное объяснение —

«урок». Письмом (после тридцать первой строфы третьей главы) и ответным уроком (в начале четвертой главы) отношения между Онегиным и Татьяной начинаются; письмом (после тридцать второй строфы последней главы) и ответным «уроком» (в конце последней главы) эти отношения заканчиваются. Но, в соответствии с новой ситуацией, с развитием по ходу романа характеров героя и героини, они при новой встрече как бы меняются местами: теперь уже не Татьяна шлет влюбленное письмо к Онегину — «страстное посланье» шлет Онегин к Татьяне; уже не он ей, а, наоборот, она ему дает ответный «урок».

Причем параллельность этих, так сказать, «перевернуто», как в зеркальном отражении, совпадающих опорных моментов подчеркивается рядом композиционных приемов. Оба письма одинаково выделены из общей ткани романа своей астрофичностью; оба «урока» не только облечены в монологическую форму (он говорит, она «без возражений» слушает и наоборот), но даже почти полностью уравновешены по своим размерам («урок» Онегина — пять четырнадцатистишных «онегинских строф» без двух стихов, то есть 68 стихов; «урок» Татьяны — пять с половиной строф — 77 стихов). Причем начинает Татьяна свое финальное объяснение прямым напоминанием Онегину, а значит, и читателям, о полученном ею в свое время от него «уроке»:

Довольно; встаньте. Я должна
Вам объясниться откровенно.
Онегин, помните ль тот час,
Когда в саду, в аллее нас
Судьба свела; и так смиренно
Урок ваш выслушала я?
Сегодня очередь моя.

Зеркально-перевернутая симметрия двух писем и двух «уроков» усиливается и намеренными текстуальными совпадениями.

Письмо Татьяны начинается:

Я к вам пишу — чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать.

Письмо Онегина начинается:

Предвижу все: вас оскорбит
Печальной тайны объясненье.
Какое горькое *презренье*
Ваш гордый взгляд изобразит!

Письмо Татьяны кончается:

Кончаю! Страшно перечесть...
Стыдом и страхом замираю...
Но мне порукой ваша честь,
И смело ей себя вверяю...

Письмо Онегина кончается:

Но так и быть: я сам себе
Противиться не в силах боле;
Все решено: *я в вашей воле,*
И предаюсь моей судьбе.

Причем в обоих случаях эти четверостишия-концовки подчеркнуто выделены — отбиты от предыдущего.

Несомненные и сознательные переключки легко обнаружить и между двумя «уроками». «Учитесь властвовать собой», — проповедовал Татьяне Евгений. Теперь она возвращает ему и этот «урок»:

Как с вашим сердцем и умом
Быть чувства мелкого *рабом?*

Вся эта соразмерность частей, все эти параллели и переключки не только сообщают архитектурную точность композиционному рисунку романа; они выполняют собой и совершенно определенную художественно-выразительную функцию: с особенной четкостью, наглядно ощутимо показывая те коренные перемены, которые произошли в положении героя и героини по отношению друг к другу, они вместе с тем дают наиболее верный ключ к пониманию существа их характеров и их судеб.

Подводя итоги наблюдений над композицией «Евгения Онегина», мы имеем все основания утверждать, что его композиционное оформление — столь характерное для Пушкина и так полно и четко проведенное гар-

моническое соответствие начала и конца — безусловно свидетельствует: независимо от того, хотел или не хотел, мог или не мог продолжить Пушкин свой роман, последний и в настоящем своем виде представляет собой произведение, полностью художественно законченное.

В заключение одна дополнительная и весьма характерная, показательная для композиционного мастерства Пушкина, деталь. Сперва, в том виде, в каком роман был завершен Пушкиным в 1830 году, и как это отражено в оглавлении-плане, письма Онегина к Татьяне в нем не было. Оно было добавлено Пушкиным лишь тогда, когда под давлением цензурно-политических условий поэт вынужден был нарушить замечательную архитектурную стройность целого, начать перестраивать роман из девяти глав в восемь (письмо Онегина написано в самом конце этой работы — 5 октября 1831 года). Введение письма Онегина, что устанавливало полную симметрию в отношении разработки основной любовной фабулы романа, несомненно, в какой-то мере компенсировало это вынужденное нарушение.

6. «ПОЛТАВА» и «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Прежде чем перейти к анализу композиции художественно-прозаических произведений Пушкина, остановлюсь на двух из числа самых сложных и вместе с тем особенно содержательных композиций стихотворных произведений Пушкина — построении поэм «Полтава» и «Медный всадник».

Многие современные Пушкину критики (к ним до известной степени присоединился в своих пушкинских статьях и Белинский) упрекали поэта в отсутствии в его «Полтаве» единства действия; в том, что в рамках одного произведения поэт объединил, как им представлялось, разнородный, обычно соотносимый с различными стихотворными жанрами, материал — любовную, романтическую фабулу и «воспевание» важнейших исторических событий.

«Из «Полтавы» Пушкина, — писал Белинский, — эпическая поэма не могла выйти по причине невозможности эпической поэмы в наше время, а романтическая поэма, вроде байроновской, тоже не могла выйти по причине желанья поэта слить ее с невозможною эпической поэмою» (VII, 409).

Однако и Белинский подошел в данном случае к оценке «Полтавы» Пушкина с меркой традиционного деления поэзии на роды и виды. Между тем Пушкин во всем своем творчестве эти традиционные рамки, как правило, ломал.

Равным образом и из своей «Полтавы» — можно с полной уверенностью утверждать это — он ни в какой мере не собирался создавать не только традиционную эпическую поэму, но и новую романтическую, которую якобы пытался слить с эпической.

«Полтавой» Пушкин создавал, вслед за своей же исторической трагедией о царе Борисе, дотоле отсутствовавший в литературе синтетический вид *исторической* поэмы. Причем сама на первый взгляд действительно странная и совершенно необычная композиция «Полтавы» (из главы «Планы» мы знаем, что Пушкин пришел к ней не сразу) — перерастание узко-личной любовной драмы Мазепы и Марии в героическую патетику Полтавской битвы — явно не случайна, а, наоборот, соответствует глубокому идейному смыслу произведения и даже прямо несет в себе и раскрывает собой этот внутренний его смысл.

Пушкин отнюдь не бросает по ходу поэмы, как это может на первый взгляд показаться, любовного сюжета и не переходит полностью к моментам героическим. Реализация любовной фабулы «Полтавы» доводится им до самого конца и отличается той же стройностью и почти математической симметрией, которая, как мы уже знаем, вообще ему так свойственна.

Поэма открывается описанием богатства и довольства Кочубея, в том числе и его главного сокровища — красавицы дочери:

Богат и славен Кочубей...
Кругом Полтавы хутора
Окружены его садами,
И много у него добра,
Мехов, атласа, серебра
И на виду и под замками.
Но Кочубей богат и горд
Не долгогривыми конями,
Не златом, данью крымских орд,
Не родовыми хуторами,—
Прекрасной дочерью своей
Гордится старый Кочубей.

И дальше следует портрет Марии:

...в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной.

Она свежа, как вешний цвет,
Взлелеянный в тени дубравной.
Как тополь киевских высот,
Она стройна. Ее движенья
То лебедя пустынных вод
Напоминают плавный ход,
То лани быстрые стремленья.
Как пена, грудь ее бела.
Вокруг высокого чела,
Как тучи, локоны чернеют.
Звездой блестят ее глаза;
Ее уста, как роза, рдеют.

Заканчивается поэма тем же, чем и началась: перед Мазепой, а значит и перед нами, снова — хутор Кочубея:

Пред ними хутор...Что же вдруг
Мазепа будто испугался?
Что мимо хутора помчался
Он стороной во весь опор?
Иль этот запустелый двор,
И дом, и сад уединенный,
И в поле отпертая дверь
Какой-нибудь рассказ забвенный
Ему напомнили теперь?
Святой невинности губитель!
Узнал ли ты сию обитель,
Сей дом, веселый прежде дом,
Где ты, вином разгоряченный,
Семьей счастливой окруженный,
Шутил бывало за столом?
Узнал ли ты приют укромный,
Где мирный ангел обитал,
И сад, откуда ночью темной
Ты вывел в степь... Узнал, узнал!

Через некоторое время появляется и Мария:

Пред ним *с развитыми власами,*
Сверкая впальми глазами,
Вся в рубище, *худая, бледна,*
Стоит, луной освещена...

В результате в самом конце поэмы и перед Мазепой, и перед читателями как бы снова проносится в сжатом, сконцентрированном виде все ее основное фабульно-романическое содержание.

В то же время параллелизм, перекличка начала и конца поэмы, резко подчеркивает ужасные перемены, во всем происшедшие. Там — богатство, слава, краса-

вица дочь; здесь — картина полного разорения, запустения, гибели и живой призрак одичавшей, безумной Марии.

На этом страшном контрасте выступает со всей рельефностью образ Мазепы — «губителя», «злодея» не только в большом, государственно-политическом, но и в личном плане.

Подобным построением финала поэмы любовно-романическая фабула «Полтавы», оборванная было в конце второй песни (исчезновение Марии) и уступившая место изображению исторических событий — картине Полтавского боя, художественно досказывается поэтом до самого конца.

И вместе с тем, не нарушая стройности этой композиции, в третьей песни — описание Полтавской битвы — происходит не только переключение поэмы в новый, героический план, но и как бы перенос ее в новое измерение.

Вначале, как уже сказано, Пушкин хотел было назвать свою поэму «Мазепа», однако затем он изменил это намерение и назвал ее «Полтава». И это тоже глубоко не случайно. Несмотря на то, что большую часть пространства «Полтавы» заполняет любовная история Мазепы и Марии, что описание самой Полтавской битвы композиционно сдвинуто почти в конец поэмы, именно она является не только высшей кульминацией, но и внутренним идейным стержнем всего произведения Пушкина.

Из душного и мрачного мира мелких интересов, эгоистических целей и узко личных страстей — «отвратительного» мира Мазепы, в котором, по словам самого Пушкина, нет «ничего утешительного», поэт выводит нас в третьей песни поэмы на широкие просторы большого национально-исторического и народного дела. В этом смысл и всего, столь поразившего многих критиков, необычного построения пушкинской поэмы. С полной отчетливостью раскрывается этот смысл в знаменательном эпилоге «Полтавы»:

Прошло сто лет — и что ж осталось
От сильных, гордых сих мужей,

Столь полных волею страстей?
Их поколение миновалось —
И с ним исчез кровавый след
Усилий, бедствий и побед.
В гражданстве северной державы,
В ее воинственной судьбе,
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе.

Все, что движимо узко-личными, эгоистическими целями, хищническими и корыстными страстями, — все это преходит, теряется без остатка. Только большими патриотическими делами во благо родины и народа исторический деятель может создать себе нерушимый памятник, — вот что говорит нам Пушкин не только сюжетами, образами, но и самой композицией своей поэмы.

С проблематикой «Полтавы» во многом непосредственно связана последняя, наиболее художественно зрелая и идейно глубокая поэма Пушкина «Медный Всадник».

* * *

В «Медном Всаднике» снова ставится тема преобразовательной деятельности Петра, снова и еще более остро поднимается вопрос об отношении личного и общественного, частных целей и интересов и больших государственных дел, национально-исторического подвига. Но ставится и решается все это на другом — и более сложном, диалектически противоречивом — материале.

Однако при всей связанной с этим сложности и многопланности содержания и смысла пушкинской поэмы (о чем дальше еще будет сказано) основной идейный стержень ее, как это было правильно подчеркнуто уже Белинским, — конфликт между «частным» и «общим», олицетворенными в образах Евгения и Петра. Прав Белинский и в том, что, при несомненном сочувствии к страданиям и горю «бедного Евгения», в поэме утверждается «торжество общего над частным» (VII, 547).

И утверждается это не только непосредственным содержанием поэмы, но и всей совокупностью ее художественных средств, в том числе и таким важнейшим из них, как композиция произведения.

Художественная структура «Медного Всадника» весьма своеобразна, если угодно, даже парадоксальна.

В поэме перед нами в сущности всего лишь один герой, а она в высшей степени конфликтна, полна глубокого драматизма. Происходит это потому, что в «Медном Всаднике», произведении хотя и с одним героем, сталкиваются два противоборствующих начала — Евгения и Петра. К моменту возникновения фабульного действия поэмы, в тот бурный вечер 1824 года, которым открывается печальная повесть о страданиях и трагической судьбе бедного Евгения, Петра уже сто лет как нет в живых. Но поэт сумел чисто художественными приемами, не внося в развитие фабулы никакой мистики и вообще ничего фантастического, достигнуть того, что умерший сто лет назад Петр эстетически «присутствует» в поэме, необыкновенно живо в ней ощущим.

Если угодно, «Медный Всадник» является парадоксом и в жанровом отношении, сочетая в себе, еще в большей степени, чем «Полтава», лирико-драматическую повесть в стихах с эпопеей, быт с историей, величественное и ужасное с будничным, обыденным.

Наконец, парадоксом может показаться поэма и в отношении композиции. В ней словно бы как раз нет ни той целостности, ни той соразмерности частей, которые, как мы многократно убедились, являются характернейшими приемами пушкинских композиций.

«Медный Всадник» состоит из «Вступления» и двух частей. Причем «Вступление» не только необычно и непомерно велико (составляет почти около трети всей поэмы), но и является словно бы самостоятельным произведением, непосредственно не связанным с тем, вступлением к чему оно является.

Имеется в поэме и скрытый эпилог — заключение, которое раз в шесть меньше вступления (последние семнадцать с половиной строк: «Остров малый на взморье виден...» и т. д.) и, видимо, потому и не выделено поэтом специальным заголовком.

И, несмотря на все это, поэма производит впечатление абсолютно цельного, монолитного произведения, исполненного, как всегда у Пушкина, изумительной стройности, внутренне глубоко оправданного, гармонич-

ческого соответствия всех составляющих его частей. Характерно, что Белинский, упрекавший, как мы видели, Пушкина за отсутствие единства в «Полтаве», в отношении «Медного Всадника» аналогичных упреков, хотя они могли бы казаться здесь еще более уместными, не делает.

Достигается это впечатление благодаря все тому же величайшему композиционному мастерству Пушкина, которое, при выработанности ряда основных приемов, лишено вместе с тем каких-либо навсегда установленных формальных схем и шаблонов, а, наоборот, всецело определяется *даным* идейным заданием, способствует наиболее полному художественному *его* воплощению.

В самом деле, зачем понадобилось поэту вступление к «Медному Всаднику»? Помимо всего прочего, несомненно и для того, чтобы иметь возможность в поэме, действие которой происходит в 1824 году, наряду с живым Евгением показать еще живым и его антагониста — Петра. Правда, между Петром вступления в поэму и Евгением собственно поэмы словно бы нет и не может быть ничего общего. Во времени они отделены друг от друга целым столетием. Не меньше в своем роде и различие их в общественном положении: «державец полумира» — и мелкий петербургский чиновник. Однако поэт преодолевает и то и другое. Уже вступление в основной своей части, начинающейся словами: «Прошло сто лет...» — вплотную придвинуто ко времени действия поэмы. Вместе с тем при помощи особых композиционных приемов между Петром и Евгением, столь во всех отношениях далекими друг от друга, устанавливается некая внутренняя ассоциативная связь. Это достигается не только тем, что Петр и Евгений появляются перед нами в совпадающих композиционно местах поэмы (Петр — в начале вступления, Евгений — в начале собственно поэмы, начале ее первой части), но и, в особенности, посредством параллельного изложения мыслей того и другого. Причем параллелизм этот подчеркивается и прямыми, явно намеренными текстуальными совпадениями («И думал он» — о Петре; «О чем же думал он?», «Он также думал» — о Евгении).

Наряду с композиционным параллелизмом установлению ассоциативной связи между образом Петра и образом Евгения способствует полная контрастность их мыслей (ассоциация по контрасту), в чем сразу же и со всей резкостью выступает основной идейный смысл поэмы — конфликт между «общим» и «частным». И Петр и Евгений — в момент появления каждого из них в поэме — оба «думают», но думают совсем о разном.

О Петре, проницающем вещим взором двойную даль — и пространства и времени, читаем в самом начале вступления:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел...

И думал он:

Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам
И запируем на просторе.

О Евгении читаем в начале первой части:

Итак, домой пришед, Евгений
Стряхнул шинель, разделся, лег.
Но долго он заснуть не мог
В волненьи разных размышлений.
О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость, и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег. Что ведь есть
Такие праздные счастливыцы,
Ума недалежного ленивыцы,
Которым жизнь куда легка!
Что служит он всего два года;
Он также думал, что погода
Не унималась; что река
Все прибывала; что едва ли
С Невы мостов уже не сняли
И что с Парашей будет он
Дни на два, на три разлучен.
Евгений тут вздохнул сердечно

И размечтался, как поэт:
«Жениться? Мне? зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Уж кое-как себе *устрою*
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу *успокою*.
Пройдет, быть может, год-другой —
Местечко *получу*, Параше
Препоручу семейство наше
И воспитание ребят...
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят...»¹

У одного — «великие думы», связанные с судьбами страны, народа. У другого — «волнение разных размышлений» — мечты о личном счастье, «смирненном и простом» семейном «приюте». Это выражено даже в грамматических формах обоих параллельных отрывков. Петр в своих помыслах сливает себя с народом, страной: «*мы будем*, «*нам* суждено», «в гости будут к *нам*», «*запируем*». Евгений мечтает только о личном, своем. Отсюда — местоименные и глагольные формы единственного числа: «*он* беден», «*себе* доставить», «*ему* прибавить», «будет *он*» и дальше: «*себе* *устрою*», «*успокою... получу... препоручу*». Только в самых последних строках появляется множественное число: «*станем* жить... *дойдем мы... нас* похоронят». Но это «мы» — совсем не то, что «мы» Петра: «мы» Евгения — это всего лишь он сам и Параша.

Контраст «общего» и «частного», резко проведенный при сопоставлении «дум» Петра и Евгения, и лежит в основе экспозиции поэмы, в которой двойное расстояние между антагонистами, существующее и во времени и в социальном положении, как бы сглажено, приглушено приемом композиционного параллелизма.

Однако, если подобный прием вполне мог быть применен при экспозиции, он явно непригоден для того, чтобы столкнуть антагонистов — одного давно умершего и другого живого — в прямом и непосредственном

¹ Цитируется по Полному собранию сочинений Пушкина в 10 томах, т. IV. Издательство Академии наук СССР, 1949, стр. 383—384.

драматическом конфликте. А именно этот-то конфликт и составляет основное содержание поэмы.

И вот поэт идет на смелую подстановку — вместо живого Петра, антагонистом Евгения выступает в поэме фальконетовский монумент Петра — Медный Всадник. Возможность такой подстановки, с точки зрения ее правдоподобия, естественности, оправдана тем, что она происходит в галлюцинирующем сознании сошедшего с ума человека. Но ведь поэту важно не только психологически мотивировать эту возможность, но и художественно убедить в ней, заставить эстетически поверить в нее читателя. Ибо только так субъективный бред безумца может в нашем восприятии обрести пластические формы реально совершающегося драматического столкновения.

Не привнося, как уже сказано, в поэму ни малейшей фантастики, посредством тонких художественных приемов, среди которых виднейшее место занимают приемы композиционного параллелизма, композиционных соответствий и перекличек, поэт эстетически сближает, на-возможно более отождествляет между собой, переносит как бы в одну художественную плоскость человека и статую — Евгения и монумент Петра.

И это сближение, эстетическое отождествление последовательно проводится Пушкиным, как мы сейчас убедимся, на всем протяжении поэмы — с самого ее начала, с первых же строк вступления, и до самого конца.

Вспомним внешнее описание Петра, которым начинается вступление:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел.

И только! Ни одного жеста, ни одного движения! Никого вокруг! Все это вполне допустимо и совершенно естественно при описании человека, глубоко сосредоточенного в себе, в своих мыслях и потому внешне неподвижного. Но именно так, не меняя ни одного слова, можно было бы написать и о статуе. Правда, статуи не думают. Но выражение мысли вполне возможно при-

дать и произведению скульптуры. В частности, именно это выражение Пушкин подчеркивает позднее в отношении фальконетовского памятника Петра: «Какая дума на челе!»

Несомненно, что подобное «статуарное» описание живого Петра уже с самого начала как бы подготавливает переход от Петра-человека к Петру-памятнику.

И это отнюдь не случайность, а, как уже сказано, сознательный художественный прием, который, разнообразно варьируя его, Пушкин проводит через всю поэму.

В развитии фабулы поэмы контраст между «общим» и «частным», остро намеченный в экспозиции, усиливается, приобретает еще большую рельефность, а затем доводится и до прямого столкновения, до драматического конфликта.

Опорными пунктами являются здесь две «встречи» между Евгением и Медным Всадником — Петром, композиционно приуроченные к точно расчисленным местам: первая «встреча» — в конце первой части; вторая — в конце второй.

Первая «встреча» между Евгением и Медным Всадником происходит в один из самых драматических моментов поэмы — в часы ужасного наводнения. Если в экспозиции образы Петра и Евгения даны порознь, в разных местах произведения, и сближены только параллелизмом и контрастностью дум — здесь они уже сводятся вместе, оказываются друг подле друга:

Тогда, на площади Петровой,
Где дом в углу вознесся новый,
Где над возвышенным крыльцом,
С поднятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые,
На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений. Он страшился, бедный,
Не за себя. Он не слышал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая,
Как дождь ему в лицо хлестал,
Как ветер, буйно завывая,
С него и шляпу вдруг сорвал.

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были. Словно горы
Из возмущенной глубины
Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки... Боже, боже! там —
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашенный, да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта... Или во сне
Он это видит? Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?
И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода и больше ничего!
И обращен к нему спиною
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

И снова поэтом сделано все, чтобы наивозможно более сгладить разницу между человеком и памятником, приблизить их друг к другу, сделать друг другу эстетически, в нашем художественном восприятии, равнозначными.

Подобно тому, как поэт во вступлении дал образ Петра, так здесь дает он образ Евгения: изображает его подчеркнуто «статуарно». При зрелище ужасной катастрофы, при мысли об опасности, грозящей любимой им девушке, Евгений, спасаясь от подымающейся все больше и больше воды на высоком крыльце старого барского особняка, сидя верхом на мраморном льве, и сам словно бы каменеет от ужаса, превращается в изваяние: «Сидел *недвижный, страшно бледный* Евгений», «Его отчаянные взоры на край один наведены *недвижно* были».

Наконец:

И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может!

Наоборот, памятник Петра поэт приближает к изображению живого Петра (во вступлении к поэме); там он стоял над Невой; примерно на том же самом месте стоит он и теперь:

Над возмущенною Невую
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

На самом деле Петр, конечно, не стоит, а сидит на коне (именно так и скажет поэт в точно таком же контексте в конце второй части: «Сидел на бронзовом коне»); но глагол *стоит* в данном случае выражает и большую активность позы Петра по сравнению с позой Евгения и вместе с тем перекликается со «стоял он» вступления.

В результате перед нами словно бы некий своеобразный скульптурный ансамбль, скульптурная группа.

Навстречу хлынувшей из своих берегов, взбунтовавшейся, идущей на город Неве обращены двое: впереди, почти вплотную к реке, — недвижный Петр на коне; сзади, по ту сторону площади, — «на мраморном звере» недвижный Евгений.

В то же время, чем более приближены здесь антагонисты поэмы друг к другу, тем резче, рельефнее выступает заложенный в них контраст «общего» и «частного».

Образ Евгения, на глазах которого, как карточный домик, рушится его счастье, вся мечта его жизни, дан здесь с громадной, подлинно трагической силой. Страдания Евгения глубоки, искренни, самоотверженны («Он страшился, бедный, не за себя») и потому подлинно человечны. Все это не может не вызвать к нему самого горячего сочувствия, что и выражено в страшном вопросе, в котором не различишь, задает ли его себе Евгений, или ставит перед собой и перед нами сам поэт, вопросе, в котором явно сливается и то и другое:

Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Но и в этот грозный момент всеобщей катастрофы, «злого бедствия» целого города, помыслы Евгения —

только о личном, «частном»: «его Параша, его мечта». Он попрежнему полностью замкнут, в противоположность большому «мы» Петра (страна, народ), в своем малом «мы» (он и Параша).

Совсем другое — Медный Всадник. И это другое выражено каждым словом поэта, о нем сказанным, причем каждое из этих слов рисует образ, прямо противоположный образу Евгения. В «неколебимой вышине» (ср. сорванную буйно завывающим ветром шляпу Евгения) высится — «стоит» (о значении именно этого глагола было уже сказано) он — во вступлении зодчий, здесь — защитник воздвигшегося по его замыслам города, как бы преграждая путь возмущенной стихии властно простертой вперед рукой (ср. бессильно молящий, в данном случае отнюдь не «наполеоновский» жест Евгения: «Без шляпы, руки *сжав крестом*», — подчеркиваемый именно в таком его значении последующим: «Боже, боже!»).

Глубоко выразительно и самое положение монумента Петра по отношению к Евгению: стоящий на страже «общего», защищающий от «злого бедствия» весь город, Медный Всадник не замечает страданий «частного» — горя и отчаянья Евгения: «обращен к нему спиной».

Как видим, столкновения, конфликта здесь еще нет. Пока это еще только сопоставление: с одной стороны — сосредоточенность лишь на своем, «частном», без мысли об «общем»; с другой — обращенность к «общему», при которой «частное» попросту не замечается, как бы не существует. Но самая отчетливость, острота такого параллельно-контрастного сопоставления и в особенности только что указанная, заканчивающая всю сцену и полная огромной смысловой выразительности, экспрессии, поза Медного Всадника: «обращен к нему спиной» — готовят в сознании читателя закономерность будущего конфликта, являются как бы его предпосылками.

При второй, и теперь уже непосредственной, лицом к лицу, встрече Евгения с Медным Всадником этот подготовленный, глубоко трагический в существе своем конфликт и происходит.

Очевидно, для того чтобы придать этому столкновению наибольшую живость и пластичность, поэт почти полностью воспроизводит при второй встрече и обстановку и подробности первой. Снова — ненастный осенний вечер, снова — уныло воет ветер и «мрачный вал». Невы плещет на пристань, где спит не выдержавший «ужасных потрясений» бездомный безумец. Именно это сходство обстановки и заставляет проснувшегося Евгения вспомнить ужас, пережитый им в часы наводнения, и, как бы снова спасаясь от него, «очутиться» на том же самом месте:

Вскочил Евгений; вспомнил живо
Он прошлый ужас; торопливо
Он встал; пошел бродить, и вдруг
Остановился — и вокруг
Тихонько стал водить очами
С боязнию дикой на лице.
Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце
С подъятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые,
И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

Последние четыре стиха, как видим, почти полностью повторяют соответствующие строки в конце первой части, но вместе с тем и слегка отличаются от них. Наводнения нет, поэтому оказывается ненужным эпитет «в *неколебимой* вышине». И уже не *стоит*, а спокойно *сидит* на своем бронзовом коне Медный Всадник. Поэт не упоминает о том, как он сидит по отношению к Евгению. Но мы знаем, что с того места, с которого его видит Евгений, он обращен к нему спиной.

И вот при этом почти полном совпадении с первоначальной ситуацией в погруженном во мрак безумия сознании Евгения вспыхивает внезапный и яркий просвет:

Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вокруг него,

И львов, и площадь, и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался...

«Прояснились мысли», и прояснились «страшно» — это выражение полно глубокого значения. Евгений не только узнал, но и впервые *понял* ту причинно-следственную связь, которая существует между постигшей его катастрофой и тем, чей образ неподвижно возвышается перед ним, кто основал город именно здесь, «под морем», и вследствие этого явился виновником его ужасного несчастья.

Следующие за тем стихи явно представляют собой патетическое, ярко эмоционально окрашенное (недаром все они построены сплошь или прямо на вопросительной или на вопросительно-восклицательной интонации) лирическое отступление:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая *дума* на челе!
Какая *сила* в нем сокрыта!
А в сем коне какой *огонь*!
Куда ты *скачешь*, гордый конь,
И где *опустишь* ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Значение этого лирического отступления исключительно велико. Прежде всего, оно служит все той же задаче — наивозможно теснее сблизить друг с другом, отождествить в эстетическом плане двух антагонистов — живого человека и медную статую, памятник, придав последнему как можно больше внутреннего движения, жизненной экспрессии. Это достигается подбором соответствующих слов-метафор: «огонь» в коне, скрытая «сила» во всаднике, «дума» на его челе (я уже упоминал, что это последнее прямо перекликается со словами о живом Петре в начале вступления: «Стоял он, *дум* великих полн»). Достигается и обращениями поэта к коню и ко всаднику так, как если бы они были живыми, что подкрепляется даже грамматическими ка-

тегориями, предполагающими настоящее время («ужасен он», «какая дума на челе»), или прямо в нем употребленными («куда ты *скачешь*»).

Однако еще важнее значение этого отступления для раскрытия того очень большого и сложного философско-исторического содержания, которое заключено в гениальной поэме Пушкина.

Прежде всего, гораздо сложнее, чем в «Полтаве», дан в «Медном Всаднике» образ Петра.

В борьбе с внешним врагом, иноземным захватчиком, вторгшимся в Россию, — вся правота на стороне Петра, который и выступает поэтому в «Полтаве» в ореоле подлинного национального героя.

В «Медном Всаднике» — иное. Петр и здесь свершитель важнейших национально-исторических деяний, могучий зодчий вознесшегося в осуществление его великих помыслов «из тьмы лесов, из топи блат» «юного града» — «окна в Европу». Реакционные идеологи, противники петровских преобразований, именно в связи с неоднократно происходившими наводнениями утверждали, начиная с Карамзина, что и выбор Петром места для новой столицы был неправилен, продиктован произволом — капризом царя-деспота. Пушкин, наоборот, оправдывал этот выбор природными условиями и, отсюда, исторической — и военной и экономической — целесообразностью и необходимостью:

*Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен...
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам...*

Этими стихами устанавливается прямая связь между Полтавской битвой и сооружением новой столицы: и то и другое — необходимые шаги по пути достижения национальной независимости, мощи и процветания, по пути утверждения русского народа как великой нации.

Но вместе с тем сооружение нового города «под морем» действительно таит в себе постоянную угрозу

«злого бедствия» для простого народа, который прежде всего и больше всего и страдает от наводнения:

...Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.
Увы! все гибнет: кров и пища!
Где будет взять?

Причем наводнение, связанное с выбором места для новой столицы, — только частный случай, дающий возможность для большого исторического обобщения. «Это плачевное событие имеет прямое отношение к построению Петром Великим Петербурга, не по одной этой причине столь дорого стоившего России», — пишет Белинский (VII, 543—544), явно имея в виду тот каторжный труд и те огромные человеческие жертвы, которые, как известно, понадобились для сооружения новой столицы, воздвигнутой на «топи блат». Действительно, здесь на конкретном примере наглядно выступает вся беспощадная жестокость петровских преобразований, столь необходимых, в конечном счете, народу, но столь дорого ему обошедшихся.

Сложная историческая диалектика петровских преобразований глубоко познана и с замечательной художественной силой выражена Пушкиным в том контрасте двух Петербургов, который предстает перед нами в «Медном Всаднике». Петербург — вступления в поэму: «полнощных стран краса и диво», с его дворцами, башнями, садами, столица Петровской империи, русского самодержавия; и Петербург — собственно поэмы: город «бедного Евгения», Петербург окраин, чердаков («конуркой пятого жилья», то есть пятого этажа, «чердаком» прямо называлось Пушкиным в черновых заготовках жилище будущего героя), ветхих домиков, хижин, «пожитков бледной нищеты». Отсюда — и двойственность образа Петра.

Это — великий исторический деятель, «мощный властелин судьбы», повелевающий самой стихией; и вместе с тем это — «ужасный», «грозный царь», «горделивый истукан» самовластья (ср. о Петербурге вступления: «Вознесся пышно, горделиво»), безжалостно сокрушающий все, что становится поперек пути, беспо-

щадно преследующий малейшую попытку протеста, даже если она исходит из уст обезумевшего от постигшей его страшной катастрофы, похода погубленного им человека.

Это исторически обусловленное единство противоречий в облике и деле Петра выражено и в знаменитой заключительной формуле-обращении поэта к Медному Всаднику:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

«Над бездной» — значит, не дал упасть в нее; но «поднял на дыбы», и поднял «железной уздой».

Сложен и образ Евгения. Евгений — бедный чиновник, представитель столичной мелкоты, тех городских низов, для которых наводнение как раз и ужаснее всего.

И в то же время в образе Евгения характерно отразились напряженные историко-политические размышления Пушкина на тему о русском дворянстве, которые нашли место в его многочисленных заметках, планах, набросках, наконец в ряде произведений тридцатых годов.

Евгений, подобно самому поэту, выходец из того феодального «старинного дворянства», которое в результате централизующей государственной политики Петра «упало, — говоря словами Пушкина, — в неизвестность»: «обеднело», «пришло в упадок», «составило род третьего сословия». И поэт считает *необходимым* довести это до сведения читателей, представляя им своего героя:

Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало,
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно забыто.

Все это определяет то сложное историческое и социальное обобщение, которое стоит за «мятежом» Ев-

гения, следующим сразу же после лирического отступления Пушкина. Кулак на Медного Всадника сжимает не только петербургский бедняк, счастье и жизнь которого разбиты в щепы выбором места для новой столицы, но и «темный потомок» «некогда знатного, боярского рода», мститель за обиды «униженных» и «раздавленных» Петром предков.

«Мятеж» Евгения — основное содержание его второй встречи с Медным Всадником — дан с еще большей, чем все предшествующее, пластической выразительностью и силой.

Сперва, как и во время первой встречи, Евгений находится позади Медного Всадника, который и теперь обращен к нему спиной. Затем, после того как «прояснились в нем страшно мысли», Евгений обходит памятник кругом и оказывается перед Медным Всадником лицом к лицу.

Там — Евгений и Медный Всадник были поставлены друг *около* друга, здесь — друг *против* друга. Там — сопоставление, здесь — противопоставление, конфликт.

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке холодной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужò тебе!..»

Слово «ужò» весьма выразительно как по своей стилистической, сугубо просторечной, окраске, так и по своей семантике (значит «потом», «позже» и вместе с тем зачастую употребляется как угроза мести, наказания).

И в «Ужò тебе!..» Евгения заключено в высшей степени значительное историческое и политическое содер-

жание. О характере его можно судить по следующему. Издавна установилась, встречается уже в русской публицистике XVI века, символика коня и всадника: народ и царь (см. басню Крылова «Конь и Всадник», впервые опубликованную в 1816 году и в издании 1825 года поставленную на первом месте; см. аналогичное сравнение в пушкинском «Борисе Годунове» — в диалоге Басманова с Борисом). Эта же символика прямо выражена в пушкинском «Россию поднял на дыбы». На фальконетовском памятнике Петру конь и всадник слиты воедино. Но в поэме Пушкина между ними проводится и тонкое различие: в отличие от «горделивого» всадника, коню придан эпитет «гордый»; о всаднике сказано в прошедшем времени: «Россию *поднял...*», о коне — в настоящем и будущем: «Куда ты *скачешь...*» и «где *опустишь...*» В связи с этим особую выразительность приобретает рисунок фальконетовского памятника Петру, набросанный Пушкиным в его черновых тетрадах примерно около этого же времени. На рисунке — скала; на ней — конь; но всадника на коне нет.

В ответ на слова Басманова:

Всегда народ к смятенью тайно склонен:
Так борзый конь грызет свои бразды...
Но что ж? Конем спокойно всадник правит...—

царь Борис отвечает:

Конь иногда сбивает седока.

На рисунке Пушкина *гордый* конь сбил *горделивого* седока. Это, несомненно, бросает яркий свет и на «Ужб тебе!..» Евгения. Но восклицание-угроза Евгения—прозрение в далекое будущее. Что же касается «мятежа» Евгения — это еще только бунт «частного» против «общего», причем — самое главное — бунт во имя *только* «частного». Поэтому «бунт» Евгения — бунт одиночки, безумный и безнадежный протест, не только неизбежно, но и *законно* обреченный на неудачу:

«Ужб тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,

Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

И все это тоже выражено с необыкновенной пластичностью, в ярких и живых художественных образах.

Если при первой встрече — *каменеет* Евгений, при второй — *оживает* статуя. И пусть она оживает лишь в сознании безумца, все предшествующее подготовило к тому, что это с предельной живостью ощущаем и мы, читатели. При первой встрече — Петр обращен спиной к Евгению. При второй, после того как противники на мгновение очутились лицом к лицу, — все меняется на прямо противоположное: теперь оборачивает спину стремглав бегущий от преследующего его по пятам Медного Всадника Евгений. В перемене поз — смысл совершающегося. «Общее» не видит и не замечает «частного», пока это «частное» находится где-то там, сзади, не мешает ему, занято самим собой. Но если «частное» начинает протестовать против «общего», исторически необходимого, оказывается ему помехой, становится поперек его пути, — «общее» беспощадно отбрасывает «частное» прочь.

В этой динамике поз — ключ и к пониманию отношения Пушкина к происходящему столкновению. Всем своим сердцем поэта — великого гуманиста Пушкин откликается на несчастья и страдания своего «бедного, бедного Евгения», к тому же, в плане широких исторических аналогий, близкого ему, как мы видели, в социальном отношении. Но разумом художника-мыслителя Пушкин признает законность, историческую оправданность *торжества* «общего» над «частным»:

И с той поры, когда случилось
Идти той площадью ему,
В его лице изображалось
Смятение. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку,
Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой.

С громадной художественной силой это выражено Пушкиным и на языке композиции.

Как почти всегда у Пушкина, в «Медном Всаднике» конец поэмы гармонически соответствует ее началу. Поэма открывается унылой картиной: «пустынные волны» реки, «одинок» плывущий по ней «бедный челн», «мшистые и топкие берега» — места,

Где прежде финский *рыболов*,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий *невод*.

Таким же скудным, унылым пейзажем поэма заканчивается:

Остров малый
На взморье виден. Иногда
Причалит с *неводом* туда
Рыбак на ловле запоздалый
И *бедный* ужин свой варит,
Или чиновник посетит,
Гуляя в *лодке* в воскресенье,
Пустынный остров. Не взросло
Там ни былинки.

И опять-таки, как всегда, может быть, даже больше, чем всегда, это гармоническое соответствие конца и начала чрезвычайно содержательно, полно глубокого внутреннего смысла.

Уже в эпилоге «Полтавы» Пушкин определил критерий для оценки жизни и деятельности людей. Живет в веках только тот, кто своими деяниями во имя «общего» воздвиг себе памятник.

Унылым пейзажем начала вступления в поэму открывается тема Петра.

Но Петр действовал во имя «общего». И вот — перед нами зримый, материально ощутимый результат этого: на месте лесов и болот дивный город «при море», оплот национальной мощи, высящийся «неколебимо, как Россия»; и в нем — Медный Всадник — навеки запечатленное в граните, бронзе и меди дело Петра. Непосредственная переключка с темами эпилога «Полтавы» подчеркнута здесь и прямыми текстуальными совпадениями. В эпилоге «Полтавы»: «*Прошло сто лет — и что ж осталось?..*»; во вступлении к «Медному Всаднику»: «*Прошло сто лет, и юный град...*» Наоборот, прошло не сто лет, а совсем немного времени. И что же осталось от жизни и страданий «бедного Евгения»? Они действительно миновались, «как сон пустой». И вот унылым пейзажем концовки поэмы заканчивается тема Евгения:

Наводнение
Туда, играя, занесло
Домишко ветхой. Над водою
Остался он как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.

Великие произведения искусства слова всегда имеют громадную общественную значимость, то есть тем самым определенным образом направлены — публицистичны. Но, в отличие от публициста, поэт, как правило, не формулирует прямо своих положений и выводов, а наводит на них читателя всем эстетическим строем своего произведения — логикой образов, совокупностью художественных средств и приемов.

Жить и действовать во имя «общего», а не во имя «частного», идти путями Петра, а не путем Евгения — к этому призывает поэт всех тех, кто хочет, чтобы их жизнь не прошла, «как сон пустой», имела длительное историческое значение, глубоко выразительной композицией «Медного Всадника» — гармонической переключкой начала поэмы с ее концом.

7. «ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»

(«Выстрел», «Станционный смотритель»)

Таким же мастером композиции, великим архитектором искусства слова, как в своих стихотворных произведениях — поэмах, «Евгении Онегине», драматургии, — был и Пушкин-прозаик.

Это сказывается с полной силой уже в первых завершенных образцах пушкинской художественной прозы, явившихся вместе с тем первыми основополагающими образцами русской реалистической прозы вообще, — «Повестях Белкина».

Основополагающее значение «Повестей Белкина» подчеркивал крупнейший русский и мировой прозаик-реалист, «величайший в мире художник после Пушкина»¹, как называл его Горький, — Лев Толстой. «Их надо изучать и изучать каждому писателю», «Писателю надо не переставая изучать это сокровище», — твердил Толстой².

Очень поучительными являются «Повести Белкина» и со стороны их композиции. В качестве особенно яркого примера остановлюсь на двух повестях, самых значительных из всего цикла, — «Выстрел» и «Станционный смотритель».

¹ М. Горький о Пушкине. Издательство Академии наук СССР, 1937, стр. 76.

² Н. Н. Гусев. Толстой в расцвете художественного гения. Изд. Толстовского музея, стр. 168.

Как видно из рукописей, Пушкин сначала хотел было остановить повесть «Выстрел» на первой ее части — внезапном отъезде Сильвио, после того как им было получено известие о предстоящей женитьбе графа, с которым он дрался на дуэли, оставив за собой право на ответный выстрел.

В рукописи после фразы «Мы простились еще раз, и лошади поскакали» поставлена дата: «14 (исправлено из 12 — Д. Б.) октября 1830 г.» и помета: «Окончание потеряно» (VIII/2, 597).

Такой неожиданный обрыв повести, при котором обо всем последующем предоставлялось догадываться самим читателям, соответствовал тому романтическому колориту, той атмосфере загадочности, тайны, какой был окутан с самого начала образ Сильвио.

Но при подобной, действительно, заинтриговывающей читателей оборванности повести в высшей степени необычный, незаурядный характер ее главного героя Сильвио оставался бы, в сущности говоря, нераскрытым, только намеченным. И во всяком случае он был бы бесконечно далек от того, каким мы знаем его сейчас и каким его, безусловно, не смог бы представить себе даже самый прозорливый, самый догадливый читатель. Подобный прием намеренной незаконченности, недосказанности был бы вполне в духе поэтики романтизма и даже в какой-то мере продолжал и развивал бы линию нарочито завуалированных финалов, уже известных нам по южным романтическим поэмам Пушкина. Но, естественно, он не мог удовлетворить того зрелого художника-реалиста, «поэта действительности», каким Пушкин стал, начиная уже с первых глав «Евгения Онегина», с «Бориса Годунова».

Не могло удовлетворить это и Пушкина-мастера. При оборванности, незаконченности повести, что подчеркивалось, как мы видели, специальной пометой, нарушались основные принципы композиционного мастерства Пушкина. Вместо целостного, замкнутого в себе самом, гармонически в себе завершеного, художественного организма, получался механически, по случайной причине — утрата окончания — обрублен-

ный кусок некоего предполагаемого и весьма неясного целого.

И вот сразу же, видимо, в тот же день или, самое позднее, через день, Пушкин принимается за продолжение «Выстрела» — пишет вторую часть, почти равновеликую первой, и полностью завершает всю повесть, на этот раз уже ничего не оставляя неясным или недоговоренным (в конце повести та же дата: «1830, 14 окт.»).

Причем, словно бы в компенсацию первоначальной композиционной неоформленности, Пушкин придает ей теперь такую стройность, соразмерность, гармоничность, которые делают «Выстрел» одним из самых замечательных образцов пушкинского композиционного мастерства.

Однако, прежде чем приступить к анализу композиции «Выстрела», следует указать на существенную особенность всего цикла «Повестей Белкина» по сравнению с предшествовавшим им повествовательным творчеством Пушкина — своеобразное изменение в них *субъекта* повествования.

Во всех стихотворных повествовательных произведениях Пушкина — поэмах, «Евгении Онегине» — рассказ ведется непосредственно от авторского лица. В «Повестях Белкина» авторского, пушкинского «я» словно бы вовсе нет, авторские функции переданы в них рассказчику.

«Они, как сказывал Иван Петрович, большею частью справедливы и слышаны им от разных особ», — читаем о «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» в предисловии к ним «От издателя» (в «письме» ненарадковского помещика).

Тут же приводятся и имена «особ», от которых «Белкиным» это было «слышано». Так, «Выстрел» рассказан «подполковником И. Л. П.», «Станционный смотритель» — «титулярным советником А. Г. Н.» и т. д.

Мало того, повести, как видим, «рассказаны» не действительному их автору — Пушкину, а условному — «Белкину», о котором в том же «письме» ненарадковского помещика отмечается, что хотя он и имел явную

страсть к занятиям литературой, но обладал «недостатком воображения».

Последнее обстоятельство являлось своего рода гарантией точности записей Белкиным слышанных им рассказов, которые и появляются под его именем; за собой же Пушкин оставляет роль только их «издателя».

И все это было отнюдь не просто игрой в псевдонимы, как считали некоторые современные Пушкину критики, а целенаправленным художественным приемом, связанным с переходом Пушкина-поэта на почву «смиренной» и «суровой прозы». Читатели заранее предупреждались, что в «Повестях Белкина» они встретятся не с поэтическим вымыслом, а с реальной житейской «прозой» — фактами и происшествиями, имевшими место в самой действительности и притом воспринятыми и изложенными никак литературно не искусственным, самым что ни на есть обыкновенным, «средним» человеком, попросту и без затей передающим то, что он видел сам или слышал от других.

Мало того, в «Повестях Белкина» Пушкин порой не ограничивается введением только одного рассказчика. В общий рассказ, который ведется от лица основного, главного рассказчика, включаются пространные частные рассказы самих действующих лиц. В наиболее прямой форме это дано как раз в «Выстреле». В рассказ подполковника И. Л. П. введены два рассказа от первого лица — Сильвио и графа. Причем и тот и другой выступают по существу на равных правах с основным рассказчиком. Ведь и он не просто только рассказывает, а вплетен Пушкиным в самую ткань повествования, поставлен в одну эстетическую плоскость со всеми остальными персонажами: находится с ними в непосредственных взаимоотношениях, присутствует при некоторых эпизодах, о которых повествует, или лично слышит о них рассказы прямых их участников. Отличие же главного рассказчика от Сильвио и графа лишь в том, что он играет во всем, что происходит, пассивную роль и потому выступает в повести не в качестве «заинтересованного лица», а в качестве своего рода свидетеля, хотя и живо на все реагирующего.

Вместе с тем главный рассказчик является единственным «сквозным» персонажем во всей повести, присутствующим в обеих ее частях и тем самым соединяющим два разорванных между собой и в пространстве и во времени основных эпизода, из которых она складывается, в одно целое, сводящим конец повести с ее началом. То есть на долю главного рассказчика выпадает как бы авторская функция, хотя никаким автором повести в обычном смысле этого слова он не является.

Своеобразие «Выстрела» именно в том и заключается, что он вообще представляет собой как бы повесть *без автора*. Взамен авторского «я» повести — три «я» трех рассказчиков: подполковника И. Л. П., Сильвио, графа. Вследствие этого образы главных героев даются не в одном авторском восприятии и освещении, а как бы в тройном восприятии, тройном освещении.

Так, образ Сильвио дан сперва восприятием главного рассказчика, тогда юного офицера, обладавшего «романтическим воображением», и соответственным образом воспринимавшего людей и явления. В новом, гораздо более прозаическом свете предстает образ Сильвио из его собственного рассказа-исповеди. Но во всю свою незаурядную силу образ Сильвио вырастает из рассказа о нем графа. Под подобным же тройным углом зрения дан и образ графа: сперва в рассказе Сильвио, затем в рассказе главного рассказчика и, наконец, опять-таки в его собственном рассказе-исповеди.

Все это, несомненно, способствует полноте и глубине раскрытия характеров, но требует и большого композиционного мастерства, для того чтобы сложность не обернулась пестротой, многопланность повествования слилась в цельную, единую картину.

И это мастерство Пушкин с полным блеском развертывает.

В «Выстреле», пожалуй, в наибольшей степени, чем в любом другом пушкинском произведении, композиция соотнесена с сюжетом, им определяется и вместе с тем своими средствами дает наиболее точное, почти графически-четкое его выражение.

Сюжет повести — поединок, история одной необыкновенной дуэли. Соответственным образом решена и ее композиция.

Как и в поединке, в повести по существу двое участников: Сильвио и граф. Остальные персонажи (в первой части — офицер, оскорбивший Сильвио; во второй — жена графа) сколько-нибудь самостоятельной роли не играют, а лишь способствуют раскрытию характеров главных героев. Что касается еще одного персонажа, подполковника И. Л. П., он же и основной рассказчик повести, то никакого участия в движении фабулы, в развитии действия он, как уже сказано, не принимает.

Дуэль между Сильвио и графом необычна. Выстрелы противников не следуют один за другим, как это было положено, но, поскольку Сильвио отказался стрелять в момент дуэли, а граф оставил за ним право сделать ответный выстрел в любое время, отделены друг от друга целыми шестью годами. Тем самым дуэль распадается на две части. Соответственно на две части распадается и повесть.

При этом рассказчик ни разу не видит обоих противников вместе. В первой части повести он встречается только с одним из противников — Сильвио; другого противника, графа, здесь нет; но Сильвио рассказывает ему про первую половину дуэли. Наоборот, во второй части рассказчик встречается только с графом; Сильвио нет; но граф рассказывает ему о второй половине дуэли.

Совершенно симметрична и последовательность расположения материала в каждой из частей.

Первая часть открывается кратким описанием рассказчиком (сам он в это время, как уже упоминалось, молодой офицер) жизни и быта провинциального офицерства. Затем рассказчик рисует образ Сильвио; заканчивается первая часть рассказом самого Сильвио.

Вторая часть открывается кратким описанием рассказчиком, сделавшимся к этому времени небогатым провинциальным помещиком, жизни и быта помещичьего дворянства; затем им рисуется образ графа; заканчивается вторая часть рассказом самого графа.

В довершение всего оба рассказа — и Сильвио о графе, и графа о Сильвио — абсолютно равновелики: в каждом из них ровно по пятьдесят шесть строк (VIII/1, стр. 69—70 и 73—74). Это — лишнее доказательство того особого внутреннего чувства соразмерности (нечто вроде абсолютного слуха музыкантов), которое было неизменно присуще Пушкину.

Композиционная симметрия в построении обеих частей усиливается параллельной переключкой в них некоторых особенно выразительных деталей.

В первой части упоминается, что, когда рассказчик вместе с другими офицерами на следующий день после эпизода за карточной игрой зашли к Сильвио, который славился «неимоверным искусством» в стрельбе из пистолета, достигнутым им в результате непрерывных и настойчивых упражнений, они «нашли его на дворе, *сажающего пулю на пулю* в туза, приклеенного к воротам». Во второй части рассказчик, осматривая кабинет графа Б., обращает внимание на одну картину, висевшую на стене: «Она изображала какой-то вид из Швейцарии; но поразила меня в ней не живопись, а то, что картина была прострелена *двумя пулями, всаженными одна на другую*».

Эта повторяющаяся и сама по себе весьма яркая деталь имеет существеннейшее значение для всего дальнейшего хода рассказа. Ведь, явившись представляться к богатому соседу, рассказчик нисколько не подозревает, что он и есть тот самый «повеса», о котором рассказывал ему Сильвио. И в этом неведении он так бы и оставался, если бы не простреленная, и именно *двумя пулями, всаженными одна на другую*, картина.

«Вот хороший выстрел», — сказал я, обращаясь к графу. «Да, — отвечал он, — выстрел очень замечательный. А хорошо вы стреляете? — продолжал он». И затем между рассказчиком и графом завязывается разговор о стрельбе, в связи с чем рассказчик, естественно, вспоминает о «лучшем стрелке», какого ему когда-либо довелось встречать, а заинтересованный граф столь же естественно осведомляется об имени этого удивительного стрелка. Так выясняется, что граф Б. — это и есть граф рассказа Сильвио, а граф,

узнав, что собеседник слышал от Сильвио о начале их столкновения, рассказывает про его конец.

На подобных же — и весьма ярких, запоминающихся и очень существенных, значащих — повторных деталях построены и параллельные рассказы Сильвио и графа об их дуэльных встречах.

Сильвио рассказывает о первой встрече:

Это было на *рассвете*. Я стоял на назначенном месте с моими тремя секундантами. С неизъяснимым нетерпением ожидал я моего противника. *Весеннее солнце взошло*, и жар уже напевал. *Я увидел его издали*. Он шел пешком, с мундиром на сабле, сопровождаемый одним секундантом. Мы пошли к нему навстречу. Он приблизился, держа *фуражку, наполненную черешнями*. *Секунданты отмерили нам двенадцать шагов*. Мне должно было стрелять первому: но волнение злобы во мне было столь сильно, что я не понадеялся на верность руки, и, чтобы дать себе время остыть, *уступал ему первый выстрел; противник мой не соглашался*. *Положили бросить жребий: первый номер достался ему, вечному любимцу счастья*. Он *прицелился и прострелил мне фуражку*. Очередь была за мною. Жизнь его наконец была в моих руках; я глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства... Он стоял под пистолетом, *выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки, которые долетали до меня*. Его равнодушие взбесило меня. Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит? Злобная мысль мелькнула в уме моем. *Я опустил пистолет*.— Вам, кажется, теперь не до смерти, сказал я ему, вы изволите завтракать; мне не хочется вам помешать...— «Вы ничуть не мешаете мне, возразил он, извольте себе стрелять, а впрочем как вам угодно: *выстрел ваш остается за вами*; я всегда готов к вашим услугам». Я обратился к секундантам, объявив, что нынче стрелять не намерен, и поединок тем и кончился.

Я вышел в отставку и удалился в это местечко. С тех пор не прошло ни одного дня, чтоб я не думал о мщении. Ныне час мой настал...

Граф рассказывает о второй встрече:

Пять лет тому назад я женился.— Первый месяц, *the honeymoon*, провел я здесь, в этой деревне. Этому дому обязан я лучшими минутами жизни и одним из самых тяжелых воспоминаний.

Однажды *вечером* ездили мы вместе верхом; лошадь у жены что-то заупрямилась; она испугалась, отдала мне поводья и пошла пешком домой; я поехал вперед. На дворе увидел я дорожную телегу; мне сказали, что у меня в кабинете сидит человек, не хотевший объявить своего имени, но сказавший просто, что ему до меня есть дело. Я вошел в эту комнату и увидел *в темноте* человека, запыленного и обросшего бородой; он стоял здесь

у камина. Я подошел к нему, стараясь припомнить его черты. «Ты не узнал меня, граф?» сказал он дрожащим голосом.— Сильвио! закричал я, и, признаюсь, я почувствовал, как волосы стали вдруг на мне дыбом.— «Так точно, продолжал он, *выстрел за мною*; я приехал разрядить мой пистолет; готов ли ты?» Пистолет у него торчал из бокового кармана. Я *отмерил двенадцать шагов*, и стал там в углу, прося его выстрелить скорее, пока жена не воротилась. Он медлил — он спросил огня. Подали свечи.— Я запер двери, не велел никому входить, и снова просил его выстрелить. Он вынул пистолет и *прицелился*... Я считал секунды... я думал о ней... Ужасная прошла минута! Сильвио *опустил руку*.— «Жалею, сказал он, что пистолет *заряжен не черешневыми косточками*... Пуля тяжела. Мне все кажется, что у нас не дуэль, а убийство: я не привык целить в безоружного. Начнем сызнова; *кинем жеребий, кому стрелять первому*». Голова моя шла кругом... *Кажется, я не соглашался*... Наконец мы зарядили еще пистолет; свернули два билета; он положил их в *фуражку, некогда мною простреленную*; я *вынул опять первый номер*.— «Ты, граф, *дьявольски счастлив*», сказал он с усмешкою, которой никогда не забуду. Не понимаю, что со мною было, и каким образом мог он меня к тому принудить... но — я *выстрелил*, и попал вот в эту картину. (Граф указывал пальцем на *простреленную картину*; лицо его горело как огонь; графиня была бледнее своего платка: я не мог воздержаться от восклицания.)

Как видим, и там и здесь не только фигурируют— но и тонко психологически «обыгрываются» две повторяющиеся детали — «простреленная фуражка» и «черешневые косточки».

Само описание двух встреч совпадает почти во всех подробностях: брошенный жребий, выпавшее графу право стрелять первому, его выстрел, его промах.

Эти совпадения подчеркиваются несколькими почти дословными фразеологическими повторами: «Секунданты *отмерили* нам *двенадцать шагов*» — «Я *отмерил двенадцать шагов*»; «противник мой *не соглашался*» — «Кажется, я *не соглашался*»; «*первый номер* достался ему» — «я вынул опять *первый номер*».

В то же время все эти совпадения, создающие впечатление полной симметрии, менее всего вызваны одним только стремлением к этой последней. Близость описаний произвольно наталкивает на их сопоставление, сопоставление же сразу обнаруживает, что, при внешнем сходстве в ходе двух встреч Сильвио и графа, между ними имеются существенные отличия, что совпадающие моменты приобретают в изменившихся об-

стоятельствах совершенно иное значение и тем самым совсем по-новому раскрывают характеры противников.

Начать с того, что первая дуэльная встреча между Сильвио и графом происходит ранним утром, вторая — вечером, «в темноте». И это таит в себе глубокий художественный смысл.

Сильвио и граф даны как два антипода, два диаметрально противоположных характера. Сильвио замкнут, обладает «крутым нравом» и «злым языком»; весь его облик с самого начала окружен «какой-то таинственностью» почти демонического свойства. Перед тем как Сильвио начал свой рассказ о первой встрече с графом, «мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола». О графе мы со слов и рассказчика, и Сильвио знаем, что он был красив и даже прекрасен собой. О том, был ли хорош или некрасив Сильвио, нам не сообщается (рассказчик ничего не говорит об этом, граф отмечает лишь, что при новой их встрече Сильвио «оброс бородой»). Но о сверкающих глазах Сильвио упоминается несколько раз. Когда офицер, «разгоряченный вином», запустил в него медным шандалом, Сильвио «встал, побледнел от злости и с *сверкающими глазами* сказал...»; когда Сильвио торопливо читал полученное им письмо о предстоящей женитьбе графа, «*глаза его сверкали*». Настойчиво упоминается и о «злости» Сильвио («*злой язык*», «побледнел от *злости*»; сам он о себе говорит: «я *зlobствовал*», «волнение *зlobы* во мне было столь *сильно*», «*зlobная* мысль мелькнула в уме моем»).

Полная противоположность Сильвио — граф. «Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную...» — рассказывает о нем Сильвио. Апогея эта «самая беспечная храбрость» достигает в эпизоде с черешнями: под дулом пистолета своего непримиримого врага, Сильвио, который не давал промаха, граф совершенно хладнокровно ест черешню, выбирая самые спелые ягоды, и на лице его нет и тени хотя бы малейшего беспокойства.

Из двух противников героем является при этом первом столкновении, конечно, не злобствовавший, завидовавший до ненависти успехам графа, достигаемым им без всякого усилия с его стороны, Сильвио (ведь именно таким выступает он в его собственном рассказе-исповеди). Героем, безусловно, является молодой, прекрасный, беспечный, как дитя, граф, несколько не страшась, казалось бы, неотвратимо надвинувшейся на него смерти.

И этому гармонически соответствует колорит всей сцены, залитой лучами молодого весеннего солнца, восходу которого словно бы уподобляется появление графа на месте дуэли: «Весеннее солнце взошло... Я увидел его издали».

Наоборот, сцена второй встречи, второго столкновения между Сильвио и графом выдержана в колорите Сильвио — в темных и мрачных, рембрандтовских тонах: «Я вошел в эту комнату и увидел в темноте человека, запыленного и обросшего бородой... он спросил огня. Подали свечи».

И это тоже гармонически соответствует характеру второй встречи, ибо на этот раз героем, одерживающим над графом несомненную моральную победу, оказывается мрачный, угрюмый, в течение шести лет одержимый одним чувством, одной мыслью — о мщении, Сильвио.

И это отнюдь не так уж неожиданно, как может показаться на первый взгляд. Уже из первой главы повести, с первых же слов рассказчика о Сильвио, вырисовывается его незаурядная натура. Исключительная твердость воли, непреклонность характера Сильвио проявляется в эпизоде с оскорбившим его офицером, когда — во имя все той же одной мысли, одного чувства — он, стремившийся всегда и во всем первенствовать, привыкший к «обожанию» товарищей, находит в себе силу молча перенести нанесенную ему обиду, не боясь потерять за это в общем мнении, прослыть трусом. Большая душевная сила сказывается и в той полной искренности, с какой, не щадя себя и, наоборот, рисуя в самом выгодном свете ненавидимого им графа, повествует он об их первом столкновении,

первой половине дуэли. Впрочем, в этом отношении противники полностью достойны друг друга. Совершенно так же, не щадя себя, ничего не утаивая и воздавая все должное благородному поведению своего смертельного врага, повествует о второй половине дуэли граф. Это и действительно делает рассказы того и другого своеобразной исповедью.

А благородство поведения Сильвио как раз и выступает с особенной рельефностью из того почти полного композиционного параллелизма — совпадения в основных подробностях между первой и второй половинами дуэли, о котором уже было упомянуто.

В самом деле, при первой встрече с графом Сильвио отказался от своего права стрелять первым, потому что, по его собственному признанию, слишком волновался и опасался дать промах: «Мне должно было стрелять первому: но волнение злобы во мне было столь сильно, что я не понадеялся на верность руки и, чтобы дать себе время остыть, уступал ему первый выстрел; противник мой не соглашался. Положили бросить жребий». Как видим, и здесь Сильвио бесстрашно обнажает несколько не возвышенную причину отказа использовать свое преимущество — право на первый выстрел — и, наоборот, отмечает благородство графа, который в свою очередь отказался воспользоваться предоставляемым ему преимуществом: «противник мой *не соглашался*».

При второй встрече мысль о том, кому стрелять первым, не возникает, да и не может возникнуть. «По праву дуэли» (см. эпиграф к повести) стрелять должен один, и только один, Сильвио, за которым остался не сделанный им в свое время ответный выстрел. И если бы он этот выстрел произвел и убил графа, что являлось, судя по всему, совершенно неизбежным, никто, по понятиям того времени о законах чести, не мог бы его не только обвинить, но и просто упрекнуть за это. Однако, прицелившись, Сильвио «опустил руку». И вслед за этим граф передает его слова: «Жалею, сказал он, что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела. Мне все кажется, что у нас не дуэль, а убийство: *я не привык целить в безоруж-*

ного. Начнем сызнова; кинем жребий, кому стрелять первому». «Голова моя шла кругом... — продолжает граф. — Кажется, я не соглашался».

«Кажется... не соглашался», но в конце концов все же согласился. Хотя согласиться на этот раз—значило воспользоваться правом, ни в какой мере ему не принадлежащим, и правом не на что-нибудь, а на то, чтобы попытаться спасти свою жизнь ценою жизни другого. Ибо если бы Сильвио убил теперь графа, это, как уже сказано, соответствовало бы дуэльному кодексу, условным законам чести; наоборот, если бы граф теперь, в нарушение всяких правил дуэли, убил Сильвио, это бы являлось именно убийством и не чем иным. Тогда, при первой встрече, имея право на выстрел, граф не согласился стрелять первым, здесь согласился сделать *повторный* выстрел, на который не имел никакого права. И не только согласился сделать, но, когда жребий снова выпал в его пользу, сделал его. Причем явно метил в своего противника, и если не попал в него, а попал в картину, повидимому висевшую сзади над его головой, то не потому, что не хотел попасть, а или по причине трепета, охватившего его с первого же момента, когда он узнал Сильвио («Сильвио! закричал я, и признаюсь, я почувствовал, как волоса стали вдруг на мне дыбом»), или вследствие того, что недостаточно метко стрелял (вспомним, что при первой встрече он тоже прострелил Сильвио только фуражку, хотя именно из этого видно, что метил он ему в голову).

Все это бросает новый свет и на источник храбрости графа при первой встрече его с Сильвио и на характер графа вообще. Тогда он беспечно и даже не без бравады готов был встретить смерть, потому что блестящий представитель аристократической золотой молодежи («...громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились...» — рассказывает о нем Сильвио), он ничем не дорожил в жизни, ни к чему и ни к кому не был по-настоящему в ней привязан. Да и вообще, по свойственной молодым людям беспечности, ему не жаль было расстаться с жизнью. Отсюда столь к нему располагающая

его храбрость не так уж много ему стоила; это была именно «храбрость самая беспечная», а не настоящее мужество.

Действительно, в изменившихся обстоятельствах, когда граф стал и постарше — подходил к тридцати годам — и, только что женившись, был на вершине блаженства со страстно любимой им красавицей женой, он повел себя по-иному. «Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал ее за черешнями!» — этими словами закончил Сильвио свой рассказ о первой половине дуэли.

И предвидение Сильвио (приведенные слова характерно заканчиваются не вопросительным, а восклицательным знаком) полностью оправдалось. Беспечно храбрый граф не выдержал того испытания на подлинное мужество, каким явилась для него вторая встреча с Сильвио. Он по меньшей мере трижды дрогнул, трижды проявил недостойное малодушие: согласился, не имея на то никакого права, начать дуэль «сызнова», согласился снова бросить жребий, кому стрелять первым, наконец, когда жребий снова выпал в его пользу, сделал свой выстрел, явно стремясь убить Сильвио, чтобы не быть им убитым. Недаром, когда граф рассказывал обо всем этом, «лицо его горело как огонь».

И вполне прав был Сильвио, когда на вопрос вбежавшей жены графа, правда ли, что они, как сказал ей муж, шутят, с горькой иронией ответил: «Он всегда шутит, графиня... однажды дал он мне, шутя, пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить».

Действительно, поведение графа удвоило, утроило то право на его жизнь, которое принадлежало Сильвио «по праву дуэли».

Но тут-то, в противоположность малодушию, проявленному графом, обнаружилось подлинное внутреннее великодушие Сильвио, развернулось во всю силу незаурядность его натуры, глубина его характера. Сильвио не захотел физически уничтожить своего

столь ненавистного ему противника, удовлетворился тем, что нанес ему сокрушительное моральное поражение, хотя и не мог отказать себе в наслаждении попытаться еще более унизить его:

«...теперь и мне пришла охота пошутить...» С этим словом он хотел в меня прицелиться.. при ней! Маша бросилась к его ногам. — Встань, Маша, стыдно! закричал я в бешенстве; а вы, сударь, перестанете ли издеваться над бедной женщиной? Будете ли вы стрелять, или нет? — «Не буду, отвечал Сильвио, я доволен: я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести». Тут он было вышел, но остановился в дверях, оглянулся на простреленную мною картину, выстрелил в нее, почти не целясь, и скрылся».

Именно этот-то финальный выстрел и дал название всей повести.

«Вот хороший выстрел», — сказал я, обращаясь к графу. — «Да, отвечал он, выстрел очень замечательный». Вся многозначительность эпитета, употребленного графом, мы оцениваем из его последовавшего затем рассказа.

Выстрел Сильвио был действительно во всех отношениях *замечательным* выстрелом. Сделав этот паразитический по меткости выстрел, «почти не целясь», Сильвио без лишних слов дал понять графу, что подарил ему жизнь, которая была всецело в его руках. Помимо того, всадив пулю на пулю, как бы убив своей пулей пулю графа, Сильвио наглядно, зримо утвердил свое моральное над ним торжество.

По силе характера, твердости воли, сосредоточенности на одной идее, ставшей его страстью, образ Сильвио, несомненно, напоминает героев-мономанов «маленьких трагедий» Пушкина, создававшихся им как раз одновременно с «Выстрелом», все той же болдинской осенью 1830 года. Прощальные слова Сильвио графу: «С меня довольно», — не только текстуально совпадают со знаменитым местом монолога барона Филиппа в «Скупом рыцаре»: «С меня довольно сего сознания», — но и имеют примерно то же значение.

Но между образом Сильвио и образами Скупого рыцаря и Сальери есть и существенное отличие. Ба-

рона Филиппа и Сальери их страсти влекут на стезю злодеяний. Мрачный и угрюмый Сильвио, завидовавший графу почти столь же мучительно, сколь завидовал Моцарту Сальери, таит в глубине своей озлобленной души большую внутреннюю силу и благородство.

В этом убеждает нас вся сцена его второго столкновения с графом. В этом же еще больше утверждают нас те строки, которые Пушкин счел необходимым добавить в самом конце повести к истории главного героя «Выстрела»: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами».

Эта кратчайшая, всего около трех строк, концовка истории Сильвио — едва ли не самый лаконичный из всех эпилогов, какие только можно себе представить — полна глубокого значения. Не будет преувеличением сказать, что по своему значению в общем движении сюжета повести она в какой-то мере соответствует значению картины Полтавской битвы в «Полтаве».

Сколь бы незаурядной и глубокой ни предстала нам натура Сильвио из истории столкновения его с графом, сама по себе вся эта история достаточно незначительна и мелка, почти не выходит за рамки тех популярных «необыкновенных» рассказов, которые имели широкое хождение в офицерской среде того времени. Иное дело — эпилог. Сражение под Скулянами, в котором небольшой, всего около семисот человек, отряд малоопытных в военном деле повстанцев был окружен — прижат со всех сторон к Пруту — регулярной турецкой армией в 15 000 всадников и оказал ей мужественное сопротивление, было одним из самых героических эпизодов греческого восстания 1821 года, произведшим в свое время на Пушкина особенно большое впечатление.

То, что Сильвио нашел применение и исход своим богатым внутренним силам — присоединился к восставшим грекам, которым сочувствовало в то время все передовое человечество, — поднимает его образ

на очень большую высоту, придает его героизму совсем новое качество, из героя армейского анекдота делает его героем освободительной борьбы, героем с большой буквы, героем в настоящем смысле этого слова.

В начале повести рассказчик, заурядный, романтически настроенный офицер, считал Сильвио «героем таинственной какой-то повести», очевидно, в духе столь модных тогда «романов тайн и ужасов» английской писательницы Радклиф. Рассказчик был глубоко разочарован, когда, как ему показалось, Сильвио проявил робость — «не смыл» в крови свою честь, замаранную «разгоряченным вином» офицером. На самом деле история Сильвио оказалась и куда проще, прозаичнее (зависть к более удачливому товарищу) и куда необыкновеннее (своеобразная месть графу).

Но дальше всего Сильвио отходит от романтических героев в стиле Радклиф в концовке повести, героической гибели в сражении под Скулянами, — кстати, явный литературный прообраз будущей гибели тургеневского Рудина на парижских баррикадах во время революции 1848 года.

Реальная живая жизнь оказывается — и это один из основных художественных тезисов почти всех «Повестей Белкина» — необыкновеннее, романтичнее «таинственных» литературных выдумок.

Я сказал вначале, что композиция «Выстрела» определена его сюжетом: поединок, дуэль, и притом дуэль необычная. Действительно, через всю повесть проходит двойственное членение: *два* героя, *две* части (кстати, ни одна из остальных четырех «Повестей Белкина» на части не разделена); *два* параллельных рассказа противников друг о друге и о *двух* половинах дуэли (см. еще упоминания о «*двух* билетах» при бросании жребия, о «*двух* пулях, всажённых одна на другую»). Это двойственное членение дало возможность построить обе части повести столь симметрично по отношению друг к другу, как ни в каком ином пушкинском произведении. В то же время эта симметрия построения не только удовлетворяет эстетическому чувству соразмерности, сообщает повести замечатель-

ную архитектурную стройность, но способствует, как мы могли в этом убедиться, и разворачиванию сюжета, и, в особенности, глубокому раскрытию характера героев.

* * *

В такой же мере соответствует сюжету, гармонически с ним соотнесена не менее своеобразная и, я бы добавил, в высшей степени грациозная композиция другой, значительнейшей из повестей Белкина — повести «Станционный смотритель».

В рукописях Пушкина сохранился следующий первоначальный план «Станционного смотрителя»:

рассуждение о смотрителях — вообще люди несчастные и добрые. Приятель мой смотритель вдов. Дочь.—Тракт сей уничтожен. Недавно поехал я по нем — дочери не нашел. История дочери.— Любовь к ней писаря.— Писарь за нею в Петербург, видит ее на гуляньи. Возвратясь находит отца мертвым [Дочь приезжает]. Могилы за околицей. Еду прочь. Писарь умер — ямщик мне рассказывает — о дочери (VIII, 661).

Как видим, сама повесть значительно отличается от ее первоначального плана. В плане ничего прямо не сказано о похищении дочери и не упоминается об ее похитителе. Но, очевидно, именно это имеет в виду пункт плана «История дочери», ибо иначе было бы непонятно, каким образом она оказалась в Петербурге. А раз было похищение, должен был быть и похититель. Так что это отличие мнимое. Но зато в плане фигурирует еще один — и тоже основной — персонаж: любящий дочь смотрителя писарь. Именно он, а не отец, как в повести, едет искать любимую девушку в Петербург, встречается ее на гулянье, но вернуть ее домой ему не удается. Дальше по плану за смертью отца следует и смерть писаря, также, очевидно, умирающего с горя по дочери смотрителя.

При таком развитии сюжета получается не одна, а две параллельные фабульные линии — отца и писаря (причем линия писаря, судя по плану, едва ли даже не преобладает), жизни которых оказались одинаково разбиты по одной и той же причине. Тем самым внимание читателей отвлекалось от драмы станционного

смотрителя, который как это видно из начала плана, намечался все же в качестве основного героя.

И вот в процессе работы над повестью Пушкин проводит то, что можно назвать сгущением, концентрацией сюжета.

Влюбленный писарь вовсе устраняется. В центр, в фокус ставится одна и вместе с тем двойная — и личная, и социальная (причем и то и другое тесно связано) — драма станционного смотрителя: драма отца и драма бедного, забитого маленького человека, мелкого чиновника. Это определяет и название повести, главным *действующим* лицом которой становится именно станционный смотритель. Это *он* теперь едет за дочерью в Петербург; *у него* происходит в высшей степени драматическое столкновение с гусаром-похитителем; *он* спивается с горя и умирает.

Получается столь характерное для писательской манеры Пушкина сжатие повествовательного материала и обратно пропорциональное усиление впечатляющего действия повести.

В соответствии с изменением содержания происходит существенная перестройка и «формы плана» — первоначально намеченной композиции повести.

Сперва по плану предполагались всего лишь два приезда рассказчика на почтовую станцию. В первый приезд он знакомится со смотрителем и его дочерью. Во второй приезд, когда почтовый тракт уничтожен, рассказчик уже не находит ни дочери смотрителя, ни его самого и узнает о происшедшей драме — похищении дочери, смерти отца, смерти писаря. Финал истории дочери — повидимому, тот же, что и в повести (приезд ее богатой барыней на могилу отца «за околицей»), — рассказчик слышит от ямщика.

В повести рассказчик приезжает на станцию не два, а *три* раза. Это словно бы находится в обратном отношении к концентрации сюжета и действительно несколько усложняет первоначальную композицию, но зато сообщает ей удивительную стройность и выразительность.

В первый приезд рассказчик знакомится на почтовой станции со смотрителем и его дочерью. Смотри-

тель — вдовец, но он не чаёт души в дочери, которая в свою очередь окружает его лаской, теплом, семейным уютом.

Во второй приезд — через несколько лет — рассказчик находит на станции только одного зрителя.

Для наглядности сопоставлю описание первого и второго приездов.

О первом своем приезде рассказчик вспоминает так:

В 1816 году, в мае месяце, случилось мне проезжать через ***скую губернию, по тракту, ныне уничтоженному...

День был жаркий. В трех верстах от станции *** стало накрапывать, и через минуту проливной дождь вымочил меня до последней нитки. По приезде на станцию, первая забота была поскорее переодеться, вторая спросить себя чаю. «Эй, Дуня!» закричал зритель, *«поставь самовар, да сходи за сливками»*. При сих словах вышла из-за перегородки девочка лет четырнадцати и побежала в сени. Красота ее меня поразила. «Это твоя дочка?» спросил я зрителя. — «Дочка-с» отвечал он с видом довольного самолюбия; «да такая разумная, такая проворная, вся в покойницу мать». Тут он принял *«переписывать мою подорожную, а я занялся рассмотрением картинок, украшавших его смиренную, но опрятную обитель. Они изображали историю блудного сына: в первой почтенный старик в колпаке и шафроке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами. В другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец представлено возвращение его к отцу; добрый старик в том же колпаке и шафроке выбегает к нему на встречу: блудный сын стоит на коленях; в перспективе повар убивает упитанного тельца, и старший брат вопрошает слуг о причине таковой радости. Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи. Все это донныне сохранилось в моей памяти, так же как и горшки с бальзамином и кровать с пестрой занавескою, и прочие предметы, меня в то время окружавшие. Вижу, как теперь, самого хозяина, человека лет пятидесяти, свежего и бодрого, и его длинный зеленый сертук с тремя медалями на полинялых лентах»*.

Не успел я расплатиться со старым моим ямщиком, как Дуня возвратилась с самоваром... Я предложил отцу ее *«стакан пуншу»*; Дуне подал я чашку чаю, и мы втроем начали беседовать, как будто век были знакомы.

Лошади были давно готовы, а мне все не хотелось расстаться с зрителем и его дочкой. Наконец я с ними простился; отец

пожелал мне доброго пути, а дочь проводила до телеги. *В сенях* я остановился и просил у ней позволение ее поцаловать; Дуня согласилась...

А вот описание второй встречи:

Прошло несколько лет, и обстоятельства привели меня на тот самый тракт, в те самые места. Я вспомнил дочь старого смотрителя и обрадовался при мысли, что увижу ее снова...

Лошади стали у почтового домика. Вошел в комнату, я тотчас узнал *картинки, изображающие историю блудного сына; стол и кровать стояли на прежних местах; но на окнах уже не было цветов*, и все кругом показывало ветхость и небрежение. Смотритель спал *под тулупом*; мой приезд разбудил его; он привстал... Это был точно Самсон Вырин; но *как он постарел!* Покамест собирался он переписать мою *подорожную*, я смотрел на его седину, на глубокие морщины *давно небритого* лица, на сгорбленную спину — и не мог *надивиться, как три или четыре года могли превратить* бодрого мужчину в хилого старика. «Узнал ли ты меня?» спросил я его; «мы с тобою старые знакомые». — «Может статься», отвечал он угрюмо; «здесь дорога большая; много проезжих у меня перебивало». — «Здорова ли твоя Дуня?» продолжал я. Старик нахмурился. «А бог ее знает», отвечал он. — «Так видно она замужем?» сказал я. Старик притворился, будто бы не слышал моего вопроса, и *продолжал пошентом читать мою подорожную*. Я прекратил свои вопросы и велел поставить чайник. Любопытство начинало меня беспокоить, и я надеялся, что *пунш разрешит* язык моего старого знакомца.

Я не ошибся: старик *не отказался от предлагаемого стакана*. Я заметил, что ром прояснил его угрюмость. На втором стакане сделался он разговорчив; вспомнил или показал вид, будто бы вспомнил меня, и я узнал от него повесть, которая в то время сильно меня заняла и тронула.

И дальше следует рассказ смотрителя об увозе Дуни гусаром и о бесплодности попытки смотрителя вернуть ее к себе домой.

Внешне описание второго приезда в основных своих подробностях почти полностью воспроизводит описание первого приезда: та же обстановка на станции — *картинки, изображающие блудного сына, стол и кровать, стоящие на прежних местах; смотритель переписывает подорожную рассказчика; затем происходит чаепитие; рассказчик предлагает ему стакан пуншу*.

Но нет дочери смотрителя, Дуни, и вот словно бы все то же самое оказывается совсем не тем. Знакомая обстановка, но все в ней выказывает «ветхость и небрежение»: нет ни горшков с цветами, ни пестрой за-

навески — следов заботливой дочерней руки. Смотритель, еще несколько лет тому назад — «бодрый мужчина», теперь — «хилый старик». Уже одно то, что он «спал под тулупом», показывает, как он запущен и как опустился. Дряхлость зрителя подчеркивается и еще одной деталью — тем, как он переписывает подорожную. В первый раз: «Тут *принялся* он *переписывать* мою подорожную». И то, как это сказано, вполне соответствует общему впечатлению свежести и бодрости, которое произвел зритель на рассказчика. Во второй раз: «*Покаместь собирался* он *переписать* мою подорожную... *продолжал пошептом* читать мою подорожную», — то есть по-стариковски медлил; с трудом на этот раз разбирает написанное; чтобы помочь себе произносил написанные слова вслух — старческим «пошептом» (слово, особенно в данном контексте выразительное).

В третий приезд рассказчик, оказавшийся поблизости от прежней почтовой станции и решивший специально «посетить знакомую сторону», не находит не только Дуни, но и зрителя. Сама станция, «над которой он начальствовал, уже уничтожена». «Почтовый домик» все тот же, но в нем уже совсем другие обитатели:

В *сени* (где некогда поцаловала меня бедная Дуня) вышла *толстая баба* и на вопросы мои отвечала, что старый зритель с год как помер, что в доме его поселился пивовар, а что она жена пивоварова... «От чего ж он умер?» спросил я пивоварову жену. — «Спился, батюшка», отвечала она.

Так драматическая история постепенного угасания одной разбитой жизни композиционно передается путем постепенного и последовательного, от приезда к приезду, уменьшения числа персонажей: в первый приезд — зритель и Дуня, во второй — один зритель, в третий — никого, и лишь могила зрителя «за околицей». Именно потому-то — для передачи этой градации угасания — и понадобилось Пушкину, вместо предполагавшихся по первоначальному плану *двух* приездов рассказчика, дать *три* приезда.

Обрамлены начало и конец повести о зрителе и его дочери — первый и третий приезды рассказчика —

и выразительной сменой пейзажей, гармонически соответствующих развертыванию сюжета в качестве своего рода лирического аккомпанемента. Как мы видели, в первый раз рассказчик приезжает на станцию живительным *весенним днем*. По дороге его застигает бурный майский ливень. Тем с большей силой охватывает его тепло и уют в «смиренной, но опрятной обители» зрителя.

Третий и последний приезд рассказчика происходит *осенью, на закате*: «Это случилось *осенью*. *Серенькие тучи* покрывали небо; *холодный ветер* дул с *пожатых полей*, унося красные и желтые *листья со встречных деревьев*». Этот осенний пейзаж создает особую музыкальную атмосферу, полностью соответствующую содержанию третьего приезда: умирание природы — сообщение о смерти зрителя.

Еще сильнее эта музыкальная атмосфера нагнетается описанием кладбища, на котором находится могила зрителя: «Мы пришли на кладбище, *голое* место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными *ни единым деревцем*. Отроду не видел я *такого печального* кладбища».

Описанием горькой доли — тяжелой жизни «сословия станционных зрителей» в условиях феодально-крепостнической действительности начинается повесть; описанием самого печального из всех когда-либо виденных рассказчиком мест — места последнего успокоения его знакомого зрителя — она гармонически завершается.

В то же время этот бесконечно унылый, безнадежно печальный колорит повести получает чисто пушкинское оптимистическое разрешение.

У гробового входа играет младая жизнь. Могилу зрителя посещает со своими маленькими детьми его Дуня, судьба которой сложилась совсем не так, как это угрожающе предвещала серия поучительных картинок о блудном сыне, не зря висевших в жилище станционного зрителя, определявших собой в духе веками сложившейся патриархально-церковной морали весь его духовный кругозор, его представления об отношениях между родителями и детьми: «Прекрасная бары-

ня... ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською; и, как ей сказали, что старый смотритель умер, так она заплакала и сказала детям: «Сидите смирно, а я схожу на кладбище...»

Причем особенно художественно выразительно и тонко то, что рассказ об этом посещении вложен в уста «рыжего и кривого» мальчишки, дружившего с покойным смотрителем («Бывало... идет из кабака, а мы-то за ним: «Дедушка, дедушка! орешков!» — а он нас орешками и наделяет. Все бывало с нами возится») и со всей наивностью и бесхитростностью поведавшего о приезде на его могилу неизвестной «прекрасной барыни»:

«Вот могила старого смотрителя», сказал мне мальчик, вспрыгнув на грудку песку, в которую врыт был черный крест с медным образом.

«И барыня приходила сюда?» спросил я.

«Приходила», отвечал Ванька; «я смотрел на нее издали. Она легла здесь и лежала долго. А там барыня пошла в село и призвала попа, дала ему денег и поехала, а мне дала пятак серебром — славная барыня!»

8. «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

«Повести Белкина», о кратчайшем объеме которых было уже упомянуто, представляют собой своего рода повествовательные миниатюры. Тем тоньше и филиграннее художественная, в том числе и композиционная, их отделка, не уступающая в этом последнем отношении, как мы могли убедиться на анализе «Выстрела» и «Станционного смотрителя», композиционной стройности «маленьких трагедий».

Значительно сложнее, но в своем роде не менее замечательна композиция последнего завершеного произведения Пушкина — исторического романа «Капитанская дочка».

Как и «Евгений Онегин», «Капитанская дочка» — «многолетний труд» Пушкина-прозаика, работа над которым продолжалась около четырех лет и потребовала как многочисленных специально исторических изучений, так и длительного художественного вынашивания. Об этом свидетельствуют целых пять дошедших до нас планов романа, существенно отличающихся от окончательного текста и во многом отличающихся друг от друга. Правда, это различие (как ни для какого другого произведения Пушкина) предварительных планов, и в особенности отличие от них окончательного текста, объясняется весьма трудными поисками наиболее цензурно приемлемого варианта для воплощения очень острой политической темы — о переходе дворянина на

сторону крестьянского восстания. Но наряду с этим планы отражают и специфически художественные искания Пушкина, вызванные все тем же стремлением к предельному художественному лаконизму, к наивозможному сжатию фабулы, числа действующих лиц и т. п.

Постоянное стремление к устранению всего лишнего, ненужных подробностей, необязательных деталей наглядно обнаруживается и при изучении последующей работы Пушкина над текстом «Капитанской дочки».

Например, описывается степной «умет» — постоянный двор, куда вожатый привез Гринева и Савельича во время бурана. Умет содержал «яицкий казак... мужик лет шестидесяти, еще свежий и бодрый». В первоначальных вариантах читаем: «Хозяин встретил нас у ворот, держа фонарь под полою, и ввел меня в горницу, где горела лучина (в другом варианте: «*хозяйка* засветила лучину»), и где на столе *стоял горшок со щами*»; «*ввел меня в горницу довольно чистую — лучина освещала ее. На столе стоял горшок щей. На стене висела винтовка и высокая казацкая шапка*». Из окончательного текста Пушкин устраняет и «хозяйку», и «горшок щей». Остается только один хозяин и предметы, имеющие прямое отношение к боевому казачьему быту: «Хозяин встретил нас у ворот, держа фонарь под полою, и ввел меня в горницу, тесную, но довольно чистую; лучина освещала ее. *На стене висела винтовка и высокая казацкая шапка*».

Чехов сказал однажды одному начинающему писателю: «...не надо ничего лишнего. Все, что не имеет прямого отношения к рассказу, все надо беспощадно выбрасывать. Если вы говорите в первой главе, что на стене висит ружье, во второй или третьей главе оно должно непременно выстрелить. А если не будет стрелять, не должно и висеть»¹. Здесь Чехов не только полностью следует пушкинской традиции, но можно думать, что и самый пример, им взятый, подсказан ему только что приведенным описанием в «Капитанской дочке».

¹ С. Шукин. «Из воспоминаний о Чехове». «Русская мысль», 1911, кн. 10, стр. 44.

Винтовка, висящая на стене хозяина умета, указана Пушкиным не зря: из последующих глав мы видим, как застреляли вскоре винтовки яицких казаков! Равным образом «высокая шапка» является в дальнейшем постоянной приметой самого Пугачева (в главе седьмой: «На нем был красивый казацкий кафтан, обшитый галунами. *Высокая соболя шапка* с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза»; в главе одиннадцатой: «Пугачев сидел в красном кафтане, в *высокой шапке...*»).

Таким образом, винтовка на стене и высокая шапка не просто живописные бытовые детали, они — своего рода интродукция к основному историческому содержанию романа — к «пугачевщине».

Наоборот, «горшок щей», имеющийся в черновом варианте, является как раз таким «ружьем», которое «не стреляет». Щей в дальнейшем ходе данного эпизода никто не ест, а как еще одна бытовая деталь это только рассеивало бы внимание, отвлекало от главного и потому единственно нужного — от винтовки и высокой шапки.

И во всей «Капитанской дочке» нет ни одного «нестреляющего ружья» — ни одного ненужного штриха, ни одной лишней детали.

В романе довольно много персонажей, но среди них почти нет случайных, так сказать, «проходных» лиц (появился и исчез). Все они обычно связаны между собой в общий и тугой композиционный узел.

Гусарский ротмистр Зурин, который в начале романа (первая глава) учит молодого Гринева «привыкать к службе» и, пользуясь его совершенной неопытностью, жестоко обыгрывает его на бильярде, снова появляется в конце романа (предпоследняя глава), чтобы помочь Гриневу в трудную для него минуту.

Еще более важную, прямо-таки решающую роль в судьбе Гринева играет случайно встретившийся ему в Оренбургской степи во время бурана вожатый, оказавшийся впоследствии не кем иным, как самим Пугачевым. В первоначальных планах этот эпизод излагался иначе. По одному из планов герой, который назывался здесь не Гринева, а Башарин (документально засвидетельствованная фамилия одного офицера, перешедшего

на сторону Пугачева) встречает во время бурана не Пугачева, а «изувеченного» башкирца:

Башарин дорогою во время бурана спасает башкирца (le mutilé). Башкирец спасает его по взятии крепости. — Пугачев щадит его, сказав башкирцу — *Ты своею головою отвечаешь за него.* — Башкирец убит — etc (VIII, 929).

В другом плане (герой зовется здесь Шванвич — офицер, который тоже перешел к Пугачеву; имя Гринев Пушкин, кстати, также взял из исторических источников о восстании Пугачева) читаем:

Мятель — кабак — разбойник вожатый — Шванвич старый... Молодой Шванвич встречает разбойника вожатого — вступает к Пугачеву.

Повидимому, здесь разбойник-вожатый и Пугачев также не одно и то же лицо; чем-то располагает к себе вожатого, видимо, не сам герой, а Шванвич-отец; в благодарность же за это разбойник-вожатый спасает сына.

Таким образом, по обоим планам между героем и Пугачевым оказывалось еще одно лицо (по второму из приведенных мною планов, повидимому, даже два). В окончательном тексте Пушкин устраняет это, сразу же сталкивая героя лицом к лицу с самим Пугачевым, что сжимает круг действующих лиц и дает возможность полнее и глубже развернуть характер вождя крестьянского восстания.

Что касается весьма характерной в историческом отношении (с точки зрения состава участников восстания Пугачева) фигуры изувеченного башкирца, она тоже не пропала. В главе «Пугачевщина» (в окончательном тексте романа) рассказывается, что «схвачен был башкирец с возмутительными листьями». Затем следует допрос башкирца с применением пытки, причем оказывается, что за участие в восстании 1741 года у него не только были отрезаны царскими усмирителями нос и уши, но и вырезан язык. Не удивительно, что в следующей же главе («Приступ») именно этот самый башкирец вешает допрашивавшего его накануне коменданта Белогорской крепости, капитана Миронова:

Несколько казаков подхватили старого капитана и потащили к виселице. На ее перекладине очутился верхом изувеченный баш-

кирец, которого допрашивали мы накануне. Он держал в руке веревку, и через минуту увидел я бедного Ивана Кузмича вздернутого на воздух.

Не менее характерна в романе и другая фигура — казачьего урядника Максимыча, который во главе своих казаков переходит на сторону Пугачева и, подобно изувеченному башкирцу, активно содействует гибели капитана Миронова: «Который комендант?» — спросил самозванец. Наш урядник выступил из толпы и указал на Ивана Кузмича». Но — в целях художественной экономии — Пушкин не только заставляет казачьего урядника выполнить в романе определенную историческую функцию — явиться наглядной иллюстрацией кровной связи между Пугачевым и яицким казачеством, а и крепко вплетает его в романическую фабулу «Капитанской дочери», дважды сталкивая непосредственно с Гриневым. В первый раз урядник догоняет Гринева, помилованного Пугачевым и отправлявшегося вместе с Савельичем пешком в Оренбург, и вручает ему по приказанию Пугачева лошадь и овчинный тулуп. Во второй раз, очевидно, не только по просьбе единственной крепостной Мироновых, Палаша, которая заставляла урядника «плясать по своей дудке», а и в благодарность за то, что Гринев не потребовал с него посланной Пугачевым «полтины денег» (повторение, хотя и в ослабленном виде, мотива со знаменитым «зайчьим тулупчиком»), урядник доставляет ему в Оренбург письмо от Маши Мироновой.

Туго затянутый фабульный узел дает возможность крепко сладить и общую композицию романа — расположение его отдельных частей по отношению ко всему целому, к основному идейному замыслу.

Первые две главы, почти равновеликие по объему (в первой шесть с небольшим страниц, во второй несколько менее семи; см. VIII, 279—285 и 286—293), до приезда в Белогорскую крепость, представляют собой экспозицию: ставят друг подле друга оба главных лица, история отношений которых и составляет основную внутреннюю тему романа: молодого дворянина Гринева и вождя крестьянского восстания Пугачева. Это композиционное расположение подчеркнуто названиями глав:

«Сержант гвардии», «Вожатый». А в том сне, который видит Гринев сразу же после встречи с неведомым вожатым и в котором сам он усматривает «нечто пророческое», как бы предсказывается «странная» история их будущих взаимоотношений и тем самым образно выражена уже указанная основная внутренняя тема романа.

Совершенно очевидно, что если бы вместо вожатого — самого Пугачева — Гринев встретил в степи, как это предполагалось первоначальными планами, «изувеченного башкирца» или кого-то из приверженцев Пугачева, такая стройная и четкая композиция не могла бы иметь места.

Следующие семь глав (III—IX) повествуют о приезде Гринева в Белогорскую крепость и о жизни его там. Первые три из этих семи глав (III—V) представляют собой как бы непосредственное продолжение самой первой главы романа — первой части экспозиции. Пугачева здесь нет, и все эти главы не выходят за рамки семейной истории Гринева, перипетий его романа. В них дается подробное описание семейства Мироновых, рассказывается о возникновении чувства Гринева к Маше Мироновой, столкновении его из-за нее со Швабриным, объяснении в любви между раненым Гриневым и Машей. Однако после резкого письма Гринева-отца, категорически отказавшего в согласии на брак сына с капитанской дочкой, роман их заходит в тупик, ибо Маша столь же решительно отказывается выйти замуж за Гринева «без благословения» его родителей.

Я впал в мрачную задумчивость, которую питали одиночество и бездействие. Любовь моя разгоралась в уединении и час от часу становилась мне тягостнее. Я потерял охоту к чтению и словесности. Дух мой упал. Я боялся или сойти с ума или удариться в распутство. Неожиданные происшествия, имевшие важное влияние на всю мою жизнь, дали вдруг моей душе сильное и благое потрясение.

Так заканчивает последнюю из этих трех глав Гринев.

О «неожиданных происшествиях», которые принесли с собой ряд суровейших испытаний и для самого Гринева и для Маши Мироновой, но вместе с тем сообщили душе Гринева «сильное и благое потрясение» и вывели

его роман с Машей из тупика, повествуется в следующей (четвертой из семи, шестой с начала романа) главе «Пугачевщина», в которой дается совсем краткая историческая справка о политическом положении в Оренбургском крае в годы, непосредственно предшествовавшие восстанию под предводительством Пугачева, рассказывается о начале восстания и о приближении войск Пугачева к Белогорской крепости.

Центральное положение этой главы в составе семи глав, связанных с жизнью Гринева в Белогорской крепости, и относительно большой ее объем (три главы до нее составляют около восемнадцати страниц текста; три после нее — около семнадцати страниц; см. VIII, стр. 294—312 и 321—337; объем самой этой главы — восемь страниц; VIII/1, стр. 313—320) полностью соответствуют ее значению в разворачивании сюжета. Глава «Пугачевщина» является как бы водоразделом, членящим семь «белогорских» глав на две почти равные половины, отделяющим первые три, чисто «семейные», главы от других трех глав, в которых романические отношения Гринева и Маши вовлекаются в вихрь исторических событий и политических потрясений, разграничивающим белогорскую идиллию, нарушенную на короткое время лишь поединком между Гриневым и Швабриным, от белогорской трагедии.

Соответственно меняется и самый темп рассказа. В первых трех белогорских главах описывается то, что происходило в течение почти целого года (с начала зимы 1772 года до октября 1773 года); в трех последних — то, что произошло на протяжении всего около суток.

Подобно тому как три первые белогорские главы связаны с первой частью экспозиции, три последние непосредственно связаны и как бы продолжают вторую ее часть (вторую главу). Снова рядом с Гриневым оказывается Пугачев, причем прямым связующим звеном между этими главами и второй главой является уже упомянутый «пророческий» сон, который видит во время бурана Гринева.

Гринева во сне возвращается домой и узнает, что отец его при смерти. Однако, став на колени у его по-

стели, чтобы получить последнее отцовское благословение, Гринев вдруг видит, что перед ним совсем не отец:

Вместо отца моего, вижу в постеле лежит *мужик с черной бородой*, весело на меня поглядывая. Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей: — Что это значит? Это не батюшка. И с какой мне стати просить благословения у мужика? — «Все равно, Петруша», — отвечала мне матушка — «это твой *посаженный отец; поцалуй у него ручку*, и пусть он тебя благословит...» Я не соглашался. Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины, и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... *Страшный мужик ласково меня кликал*; говоря: «*Не бойсь*, подойди под мое благословение...» Ужас и недоумение овладели мною...

Яркая символика сна («топор», которым размахивает «мужик», «мертвые тела», «красные лужи») подчеркнута прообразует реальные события, свидетелем которых является Гринев после взятия Пугачевым Белогорской крепости. А слова «*Страшный мужик ласково меня кликал*» точно определяют отношения, складывающиеся в дальнейшем между Пугачевым и Гриневым, так же как и отношение Пугачева к Маше после того, как он узнал, что она — сирота и невеста Гринева: «Потом обратился он к Марьи Ивановне и сказал ей *ласково*: «Выходи, красная девица; дарю тебе волю. Я государь». То же слово «ласково» находим и в эпиграфе, который Пушкин предпосылает главе «Мятежная слобода», непосредственно связывая его с Пугачевым:

В ту пору лев был сыт, хоть с роду он свиреп.
«Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?»
Спросил он *ласково*.

Эта тесная связь между сном и последующей явью усиливается и прямыми текстуальными переключками. Казаки-«губители», которые тащат Гринева к виселице, повторяют: «*Не бось, не бось*». Помилowanego Пугачевым Гринева приводят к нему и ставят перед ним «*на колени*».

Пугачев протянул мне жилистую свою руку. «*Цалуй руку, цалуй руку!*» — говорили около меня... «Батюшка, Петр Андреич!» — шептал Савельич, стоя за мною и толкая меня.— «Не

упрямься! что тебе стоит? плюнь да поцалуй у злод... (тьфу!) поцалуй у него ручку».

Нетрудно установить и другие параллели. Слова Гринева в рассказе о сне: «вижу в постеле лежит мужик с черной бороδοю, весело на меня поглядывая», — перекликаются с последующим описанием облика Пугачева. О его черной бороде неоднократно упоминается, начиная с той же второй главы: «Где же вожатый?» — спрашивает Гринев у Савельича после приезда на постоянный двор. «Здесь, ваше благородие», — отвечал мне голос сверху. Я взглянул на полати и увидел черную бороду и два сверкающих глаза». Через несколько строк снова: «В черной бороде его показывалась проседь». В восьмой главе: «Пугачев на первом месте сидел, облокотясь на стол и подпирая черную бороду своим широким кулаком». То же и о веселости Пугачева: «Пугачев смотрел на меня пристально, изредка прищуривая левый глаз с удивительным выражением плутовства и насмешливости. Наконец он засмеялся и с такою непритворной веселостию, что и я, глядя на него, стал смеяться, сам не зная чему» (восьмая глава). «Пугачев весело со мною поздоровался» (одиннадцатая глава).

Прием «пророческого» сна применяется Пушкиным неоднократно (вспомним сон Татьяны в «Евгении Онегине», сон Григория в «Борисе Годунове»). В «Капитанской дочке» Пушкин дает этому психологическую, то есть, по сути дела, реалистическую мотивировку, вкладывая в уста Гринева следующее «извинение» перед читателями: «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни. Читатель извинит меня: ибо вероятно знает по опыту, как сродно человеку предаваться суеверию, несмотря на всевозможное презрение к предрассудкам».

Однако в данном случае мотив «пророческого» сна интересует нас не сам по себе, а по тому, с каким мастерством использовал его Пушкин в чисто художественных целях. Плотно скрепив мотивом «пророческого» сна отдельные звенья романа в единое и стройное композиционное целое, Пушкин получил возможность со-

вершенно симметрично расположить первые его девять глав по двум руслам (первая глава: семейство Гриневых — и первые три белогорские главы: семейство Мироновых; вторая глава: буран, сон — и последние три белогорские главы: события, связанные с пугачевским восстанием), поставив, как уже сказано, водоразделом между ними центральную — четвертую — белогорскую главу: «Пугачевщина».

Так же стройно сочленены между собой в композиционном отношении, как белогорские главы, четыре непосредственно следующие за ними главы (десятая глава — «Осада города», одиннадцатая глава — «Мятежная слобода», двенадцатая глава — «Сирота» и тринадцатая глава — «Арест»), которые имеют особенно важное значение для раскрытия основной внутренней темы романа — отношений между положительным героем-дворянином и вождем крестьянского восстания.

Если в экспозиции Пугачев оказывает серьезную услугу Гриневу во время бурана, если в белогорских главах он из благодарности за «стакан вина и зайчий тулуп», которыми вознаградил его Гринев, дарует ему жизнь, то в этих четырех главах он является своего рода земным провидением Гринева, устраивает его семейное счастье, то есть в сущности играет по отношению к нему ту роль, которую Петр I играет по отношению к своему крестнику Ганнибалу в пушкинском «Арапе Петра Великого».

Эта благодетельная роль вождя крестьянского восстания выступает особенно выпукло, поскольку от представителей противоположного — правительственного — лагеря Гринев никакой поддержки не получает.

Узнав из письма Маши о требовании Швабрина не позже трех дней выйти за него замуж под угрозой — в противном случае выдать ее Пугачеву в качестве дочери капитана Миронова, Гринев бросается к немцу-генералу, коменданту Оренбурга. «Ваше превосходительство, — сказал я ему, — *прибегаю к вам, как к отцу родному*; ради бога, не откажите мне в моей просьбе: дело идет о счастье всей моей жизни». В ответ на это генерал предлагает ему «взять терпение» и простодушно утешает его тем, что Маше лучше «быть

покаместь женою Швабрина: он теперь может оказать ей протекцию; а когда его расстреляем, тогда, бог даст, сыщутся ей и женишки».

Именно после этого-то Гринев и решает обратиться за помощью к Пугачеву. Этот важнейший, можно сказать, кульминационный момент в развитии внутренней темы романа первоначально так и излагался. Гринев сам приехал в Бердскую слободу к Пугачеву искать у него суда и защиты. На вопрос Пугачева: «От кого и зачем ты ко мне послан?» — «Я приехал сам от себя», отвечал я; — «*прибегаю к твоему суду. Жалуюсь на одного из твоих людей, и прошу тебя защитить сироту, которую он обижает*» (VIII, 348).

Однако, работая над «Капитанской дочкой» — произведением весьма рискованным в политическом отношении, Пушкину приходилось, как уже сказано, все время думать о цензуре. И вот по соображениям явно цензурного порядка он вынужден был несколько смягчить это место: в окончательном тексте после отказа генерала помочь Гриневу он едет в Белогорскую крепость, по дороге же его схватывают караульные Пугачева и насильно приводят в Бердскую слободу; таким образом в «пристанище Пугачева» он попадает не намеренно, а случайно.

Но это автоцензурное смягчение не нарушило главного. Реакция Пугачева, услышавшего, что обижают сироту, в обоих случаях одна и та же:

Глаза у Пугачева засверкали. «Кто из моих людей смеет обижать сироту?» — закричал он. — «Будь он семи пядень во лбу, а от суда моего не уйдет. Говори: кто виноватый?»

— Швабрин виноватый, — отвечал я. — Он держит в неволе ту девушку, которую ты видел, больную, у попадьи, и насильно хочет на ней жениться.

«Я проучу Швабрина» — сказал грозно Пугачев. — «Он узнает, каково у меня своевольничать и обижать народ. Я его повешу».

Реакция эта не только диаметрально противоположна тому, как принял известие об участии Маши генерал Р., но и яркое свидетельство народности дела Пугачева, поднявшегося на защиту *народа*, который *обижают*. Причем здесь, как и в ряде других мест романа, Пушкин дает характер, душевный облик Пугачева

совершенно таким, каким воспринимал его сам народ, каким он рисовался в народном творчестве — песнях, преданиях.

Контраст двух лагерей — правительства и Пугачева — подчеркивается и композиционно: расположением двух глав — оренбургской («Осада города») и бердской («Мятежная слобода») — непосредственно друг подле друга. Мало того, этот контраст проводится, но только в обратном порядке, и расположением двух следующих глав — «Сирота» и «Арест».

В главе «Осада города» генерал отказывает Гриневу в помощи; в главе «Мятежная слобода» Пугачев ее обещает. Наоборот: в главе «Мятежная слобода» Пугачев сдерживает свое обещание, едет вместе с Гриневым в Белогорскую крепость, освобождает Машу из-под власти Швабрина и даже предлагает Гриневу (опять в соответствии с его «пророческим» сном) быть его «посаженым отцом»; в следующей главе («Арест») представители правительственного лагеря сперва, в начале главы, грубо схватывают Гринева и Машу (все обошлось благополучно лишь потому, что правительственным отрядом начальствует старый знакомец Гринева — гусар Зурин), а затем, в конце главы, не виновного ни в чем Гринева арестуют и под конвоем, как преступника, отправляют в страшную «следственную комиссию, учрежденную по делу Пугачева»: «Меня посадили в тележку. Со мною сели два гусара с саблями наголо, и я поехал по большой дороге».

Из всего только что сказанного видно, что данные главы, будучи тесно связаны с предыдущим и последующим, в то же время представляют собой некое единое, симметрично организованное композиционное целое.

После главы «Арест» следует еще одна — и последняя, заканчивающая весь роман, — глава: «Суд».

И, как это почти всегда у Пушкина, начало «Капитанской дочки» гармонически перекликается с концом.

В начале романа птенец вылетает из своего дворянского гнезда; в конце романа, после ряда волнующих событий и происшествий, выпавших на его долю, он снова в него возвращается. И такая композиция так же

закономерна, создает такую же типическую обстановку для произведения, оформленного в качестве семейных дворянских мемуаров, как композиция «Пиковой дамы» — повести об игроке, начинающейся и заканчивающейся за картами.

Между первой и последней главами Пушкин протягивает нити соответствий и даже прямых совпадений. В середине последней главы мы — снова в симбирском поместье Гриневых. Перед нами опять те же старики Гриневы — властный и суровый отец, безропотная, любящая мать; та же обстановка; повторяются и те же характерные детали (чтение отцом Придворного Календаря, упоминание о влиятельном петербургском родственнике, князе Б.). Но подле стариков Гриневых новое лицо — полюбившаяся им невеста сына — Марья Ивановна Миронова, и нет самого сына, Петруши, осужденного за участие «в замыслах бунтовщиков» и приговоренного к ссылке «в отдаленный край Сибири на вечное поселение». И вот все, словно бы и то же самое, предстает совсем по-иному. Поместная идиллия первой главы, перекликающаяся с первыми тремя белогорскими главами, оборачивается, как в трех последних белогорских главах, трагедией.

Это нагляднее всего можно видеть на сопоставлении двух подчеркнуто параллельных мест из первой и последней глав.

В первой главе:

Однажды осенью матушка варила в гостиной медовое варенье, а я, облизываясь, смотрел на кипучие пенки. Батюшка у окна читал Придворный Календарь, ежегодно им получаемый. Эта книга имела всегда сильное на него влияние: никогда не перечитывал он ее без особенного участия, и чтение это производило в нем всегда удивительное волнение желчи...

...Наконец батюшка швырнул календарь на диван и погрузился в задумчивость, не предвещавшую ничего доброго.

Вдруг он обратился к матушке: «Авдотья Васильевна, а сколько лет Петруше?»

— Да вот пошел семнадцатый годок,— отвечала матушка.— Петруша родился в тот самый год, как окривела тетушка Настасья Гарасимовна, и когда еще...

«Добро» — прервал батюшка,— «пора его в службу. Полно ему бегать по девичьим, да лазить на голубятни».

Мысль о скорой разлуке со мною так поразила матушку, что она уронила ложку в кастрюльку, и слезы потекли по ее лицу.

В последней главе:

Однажды вечером батюшка сидел на диване, переворачивая листы Придворного Календаря; но мысли его были далеко, и чтение не производило над ним обыкновенного своего действия. Он насвистывал старинный марш. Матушка молча вязала шерстяную фуфайку, и слезы изредка капали на ее работу. Вдруг Марья Ивановна, тут же сидевшая за работой, объявила, что необходимость ее заставляет ехать в Петербург, и что она просит дать ей способ отправиться. Матушка очень огорчилась. «Зачем тебе в Петербург?» — сказала она. — «Неужто, Марья Ивановна, хочешь и ты нас покинуть?» Марья Ивановна отвечала, что вся будущая судьба ее зависит от этого путешествия, что она едет искать покровительства и помощи у сильных людей, как дочь человека, пострадавшего за свою верность.

Отец мой потупил голову: всякое слово, напоминающее мнимое преступление сына, было ему тягостно и казалось колким упреком. «Поезжай, матушка!» — сказал он ей со вздохом. — «Мы твоему счастью помехи сделать не хотим. Дай бог тебе в женихи доброго человека, не ошельмованного изменника». Он встал и вышел из комнаты.

Марья Ивановна, оставшись наедине с матушкой отчасти объяснила ей свои предположения. Матушка *со слезами* обняла ее и молила бога о благополучном конце замышленного дела.

Близость только что приведенных мест подчеркивается одинаковостью их словесного оформления — та же лексика, даже такие же синтаксические обороты — единоначатие («*Однажды осенью матушка... — «Однажды вечером батюшка...»; «Вдруг он обратился к матушке...» — «Вдруг Марья Ивановна... объявила»*). В то же время именно благодаря этому внешнему параллелизму (вспомним аналогичный случай — первые два приезда на почтовую станцию рассказчика в «Станционном смотрителе») резче проступают существенные изменения, которые произошли в семье Гриневых.

В последней главе, как и в первой, батюшка — с Придворным Календарем в руках. Но в первой главе он внимательно читает его: «Эта книга имела *всегда* сильное не него влияние: *никогда* не перечитывал он ее без особенного участия, и чтение это производило в нем *всегда* удивительное волнение желчи...» В последней главе он рассеянно переворачивает листы: «...но мысли его были далеко, и чтение *не производило над ним обыкновенного своего действия*».

В первой главе — «матушка варила в гостиной медовое варенье»; в последней — в той же гостиной «матушка молча вязала шерстяную фуфайку, и слезы изредко капали на ее работу». Совершенно очевидно, что каждая из этих деталей органически связана со всем остальным, полностью соответствует данной ситуации и потому ложится нужной краской в общий колорит каждой из сцен. Варить варенье матушка должна была именно в первой, в основном идиллической главе; наоборот, так естественно, что в последней главе она вяжет «шерстяную фуфайку» (сперва Пушкин написал было «вязала чулок», но поправил: «фуфайку»), конечно, для сосланного теперь в Сибирь Петруши, который в первой главе, «облизываясь, смотрел на кипучие пенки».

Дальше ход действия в обеих параллельных сценах разворачивается совершенно симметрично: приведенная мною выдержка из первой главы заканчивается решением об отъезде Петруши не в Петербург, а в Белогорскую крепость; выдержка из последней главы заканчивается решением Марьи Ивановны приехавшей из Белогорской крепости, ехать в Петербург. И в том и в другом случае упоминается о слезах матушки. Но «слезы» эти тоже разные. В первом случае матушка плачет горькими слезами при мысли о разлуке с сыном; во втором случае — радостными слезами, слезами надежды на то, что Марье Ивановне удастся ее замысел — добиться оправдания Петруши.

Симметрия в разворачивании сюжета и действия романа проводится и далее, до самого конца.

Гринев смело явился к вождю крестьянского восстания Пугачеву (я уже говорил, что в окончательном тексте это несколько смягчено), в его резиденцию — «мятежную слободу» — для спасения своей невесты и достиг этого. Маша едет к императрице в ее резиденцию — Царское Село — для спасения своего жениха и также добивается этого, в свою очередь спасает своего спасителя.

И, как всегда у Пушкина, это отнюдь не только внешний композиционный прием. «В наше время под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую

в вымышленном повествовании», — замечал Пушкин (XI, 92)¹. Посредством параллельного развертывания сюжета «Капитанской дочки» Пушкин получает возможность непосредственно сопоставить между собой двух главных антагонистов — вождя крестьянского восстания и дворянскую императрицу, на столкновении которых основана историческая канва романа, и наряду с этим наиболее полно раскрыть характеры двух главных же персонажей «вымышленного повествования».

Особенно наглядно сопоставление Пугачева и Екатерины II в параллельном описании их «резиденций».

О своем приезде к Пугачеву Гринев рассказывает:

Нас привели прямо к избе, стоявшей на углу перекрестка. У ворот стояло несколько винных бочек и две пушки. «Вот и дворец» — сказал один из мужиков: — «сейчас об вас доложим»...

Я вошел в избу, или во дворец, как называли ее мужики. Она освещена была двумя сальными свечами, а стены оклеяны были золотом бумагою; впрочем, лавки, стол, рукомоЙник на веревочке, полотенце на гвозде, ухват в углу и широкой шесток, уставленный горшками, — все было как в обыкновенной избе. Пугачев сидел под образами, в красном кафтане, в высокой шапке, и важно подбочась. Около него стояло несколько из главных его товарищей, с видом притворного подбострастия.

В последней главе о приезде Марьи Ивановны во дворец Екатерины читаем:

Чрез несколько минут карета остановилась у дворца. Марья Ивановна с трепетом пошла по лестнице. Двери перед нею отворились настежь. Она прошла длинный ряд пустых, великолепных комнат; камер-лакей указывал дорогу. Наконец, подошед к запертым дверям, он объявил, что сейчас об ней доложит, и оставил ее одну...

Через минуту двери отворились, и она вошла в уборную государыни.

Императрица сидела за своим туалетом. Несколько придворных окружали ее и почтительно пропустили Марью Ивановну.

Нет никаких сомнений, что в изображении императрицы Пушкин должен был чувствовать себя особенно стесненным политическими и цензурными условиями. Его резко отрицательное отношение к «Тартюфу в юпке и в короне», как называл он Екатерину II (XI, 17), засвидетельствовано многочисленными суждениями и

¹ В академическом издании здесь опечатка: «на вымышленном».

высказываниями. Между тем так показать Екатерину в произведении, предназначенном для печати, он, понятно, не мог. Пушкин нашел двойной выход из этих затруднений. Во-первых, образ Екатерины дается восприятием дворянина восемнадцатого века Гринева, который, при всем своем сочувствии к Пугачеву как к человеку, остается верным подданным императрицы. Во-вторых, в своем описании Екатерины Пушкин опирается на определенный художественный документ. Как известно, изображение «дамы» с «белой собачкой», которую встретила в царскосельском саду Маша Миронова, в точности воспроизводит знаменитый портрет Екатерины II Боровиковского:

Она была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке. Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую.

Вместе с тем Пушкин необыкновенно тонко — без всякого нажима и в то же время в высшей степени выразительно — показывает, как эта привычная «тартюфская» маска мгновенно спадает с лица Екатерины, когда она узнает, что Маша просит за Гринева.

Дама первая перервала молчание.

«Вы верно не здешние?» — сказала она.

— Точно так-с: я вчера только приехала из провинции.

«Вы приехали с вашими родными?»

— Никак нет-с. Я приехала одна.

«Одна! Но вы так еще молоды».

— У меня нет ни отца, ни матери.

«Вы здесь конечно по каким-нибудь делам?»

— Точно так-с. Я приехала подать просьбу государыне.

«Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду?»

— Никак нет-с. Я приехала просить милости, а не правосудия.

«Позвольте спросить, кто вы таковы?»

— Я дочь капитана Миронова.

«Капитана Миронова! того самого, что был комендантом в одной из оренбургских крепостей?»

— Точно так-с.

Дама, казалось, была тронута. «Извините меня» — сказала она голосом еще более ласковым, — «если я вмешиваюсь в ваши дела; но я бываю при дворе; изъясните мне, в чем состоит ваша просьба, и, может быть, мне удастся вам помочь».

Марья Ивановна встала и почтительно ее благодарила. Все в

неизвестной даме невольно привлекало сердце и внушало доверенность. Марья Ивановна вынула из кармана сложенную бумагу и подала ее незнакомой своей покровительнице, которая стала читать ее про себя.

Сначала она читала с видом внимательным и благосклонным; но вдруг лицо ее переменялось,— и Марья Ивановна, следовавшая глазами за всеми ее движениями, *испугалась строгому выражению* этого лица, за минуту столь приятному и спокойному.

«Вы просите за Гринева?» — сказала дама *с холодным* видом.— «Императрица не может его простить. Он пристал к самозванцу не из невежества и легковерия, но как безнравственный и вредный негодяй».

— Ах, неправда! — вскрикнула Марья Ивановна.

«Как неправда!» — возразила дама, вся *вспыхнув*.

От «прелести неизъяснимой» облика незнакомки, как видим, не остается и следа. Перед нами не приветливо улыбающаяся «дама», а разгневанная, властная императрица, от которой бесполезно ждать снисхождения и пощады.

Тем ярче по сравнению с этим проступает глубокая человечность в отношении к Гриневу и его невесте Пугачева. Именно на этом-то отношении Пушкин получает возможность и как художник, и в обход цензурных рогаток развернуть — в духе народных песен и сказаний о Пугачеве — замечательный, с ярко выраженными национально-русскими чертами, характер вождя крестьянского восстания, показать, наряду с его суровой беспощадностью по отношению к угнетателям народа и их защитникам, вольный дух, «орлиную» удаль и широту его натуры, глубоко заложенное в нем чувство справедливости, щедрость душевную, благодарность за оказанное ему добро.

С другой стороны, лучшие черты характера Гринева также особенно рельефно проступают на отношениях его с Пугачевым, которого он покоряет своей отзывчивостью и добротой (все тот же эпизод с «зайчим тулупом»), честностью, смелостью, прямоотой, искренностью.

Наконец, в параллельном эпизоде — встреча Маши с императрицей — по-настоящему раскрывается нам и характер капитанской дочери, простой русской девушки (о капитане Миронове сказано, что он вышел «в офицеры из солдатских детей»), в сущности без всякого образования, нашедшей, однако, в себе в необходимую

минуту достаточно «ума и сердца», твердости духа и непреклонной решительности, чтобы добиться оправдания своего ни в чем неповинного жениха.

Замечательный образ вождя крестьянского восстания и пафос конечного торжества простых хороших людей — именно эти черты и сообщают историческому роману Пушкина присущую ему глубокую внутреннюю демократичность. Наиболее полному и яркому выражению этих черт служат все художественные средства и приемы, применяемые здесь Пушкиным, среди которых одно из важнейших мест принадлежит продуманной и стройной, сложной и в то же время в высшей степени простой, композиции романа, строящейся автором не только в замечательном соответствии, но и в тесном взаимодействии с разворачиванием сюжета, движением фабулы, развитием характеров, определяемой всеми этими задачами и вместе с тем помогающей их наиболее полному художественному разрешению.

* * *

Насколько мог тщательно и подробно, я рассмотрел композицию большинства крупных произведений Пушкина. Это позволяет, как мне кажется, составить достаточно полное и ясное представление о том, каким изумительным мастером — великим архитектором искусства слова — является родоначальник новой русской литературы.

Мастерство это тем выше, что строго и точно расчисленная и вместе с тем подлинно вдохновенная «геометрия» пушкинских композиций остается совершенно незаметной и скрытой от глаз читателя и может быть обнаружена только в результате специального анализа. Но именно наличие этой «геометрии» и сообщает то бесконечно удовлетворяющее эстетическое ощущение необычайной целостности и стройности, законченности и полноты, внешней и внутренней гармонии, которые испытываешь, читая художественные творения Пушкина.

О значении композиционного мастерства — особого «чувства композиции», когда композиция не только занимает «мысли, ощущения», но и «охватывает все су-

щество писателя», настойчиво твердил великолепный мастер советского художественного слова — Алексей Толстой¹.

В опубликованной в «Правде» незадолго перед Вторым Всесоюзным съездом Союза советских писателей статье «О литературном труде» народный поэт Белоруссии Якуб Колас справедливо указывает на то, что у многих писателей, наших современников, «далеко не всегда видно умение отобрать самое нужное, наиболее полно и глубоко воплощающее основную мысль. Часто в романе или повести полюбившееся читателю лицо исчезает бесследно, без всякой мотивировки, заинтересовавший читателя эпизод повисает в воздухе, не сослужив своей службы, заслоняется другими, не менее интересными, но и не более нужными. Даже в лучших из прозаических произведений отчетливо видны следы спешки. Они проявляются прежде всего в длиннотах, чрезмерной детализации второстепенных явлений... диалог иногда идет вхолостую, не продвигая вперед действия, не раскрывая характера и события» («Правда, 1954, № 256/13189).

Все отмеченные здесь Якубом Коласом недостатки проистекают в основном именно из-за отсутствия «чувства композиции».

«Это чувство композиции, — добавляет Алексей Толстой, — приобретается, этому нужно учиться».

Приобрести чувство композиции, научиться ему можно, глубоко вдумываясь, внимательно и любовно вникая в единственный в своем роде творческий опыт владевшего в абсолютной степени — как, может быть, никто из писателей — этим чувством Пушкина.

¹ Стенограмма беседы А. Н. Толстого «Мой творческий опыт рабочему автору», 15 апреля 1934 г. ИМЛИ им. А. М. Горького, Архив А. Н. Толстого, № 914.



СО Д Е Р Ж А Н И Е

| | |
|---------------------|---|
| От автора | 3 |
|---------------------|---|

I. ВДОХНОВЕННЫЙ ТРУД

| | |
|---|----|
| 1. За передовое искусство слова | 7 |
| 2. Гений-труженик | 19 |
| 3. Краткость, ясность, простота | 29 |
| 4. Планы | 73 |

II. ПУШКИН — МАСТЕР КОМПОЗИЦИИ

| | |
|---|-----|
| 1. Роль композиции | 101 |
| 2. «Цыганы» | 105 |
| 3. «Борис Годунов» | 116 |
| 4. «Маленькие трагедии» | 143 |
| 5. «Евгений Онегин» | 178 |
| 6. «Полтава» и «Медный Всадник» | 199 |
| 7. «Повести Белкина» («Выстрел», «Станционный смотритель») | 223 |
| 8. «Капитанская дочка» | 247 |

Благой Дмитрий Дмитриевич
МАСТЕРСТВО ПУШКИНА

*

Редактор **А. В. Западов**
Художник **Е. А. Ганнушкин**
Худож. редактор **Е. И. Балашева**
Техн. редактор **С. Г. Симонов**
Корректоры **А. М. Мартынов**
и **Г. А. Орлова**

Сдано в набор 9/VIII 1955 г. Под-
писано к печати 15/XI 1955 г.
А 05354. 84x108¹/₃₂. Печ. л. 16³/₄.
(13,74). Уч.-изд. л. 12,57. Тираж
75 000 экз. Заказ № 637.
Цена 6 руб. 50 коп.

Издательство «Советский писатель»
Москва, К-104, Б. Гнезниковский пер., 10.

Набрано в типографии издательства
«Литературной газеты»

Отпечатано с матриц в типографии «Изве-
стий». Москва, Пушкинская пл., 5.

Заказ № 2441.