

Министерство высшего и среднего специального
образования РСФСР
Калининский государственный университет

ПУШКИН: ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ,
ТЕКСТОЛОГИИ , ВОСПРИЯТИЯ

Сборник научных трудов

Калинин 1989

В статьях сборника рассматриваются проблемы творческого метода, поэтики и художественного мастерства Пушкина, вопросы текстологии. Уделено внимание проблеме восприятия пушкинского творчества: в поле зрения поэтические отклики современников на смерть Пушкина, отголоски пушкинских мотивов в творчестве Толстого и Чехова, влияние пушкинского творчества на становление А.Твардовского.

Сборник предназначен всем интересующимся поэзией и именем Пушкина.

Редакционная коллегия: д-р филол.наук В.С.Баевский, д-р филол.наук И.В.Карташова, д-р филол.наук С.А.Фомичев, д-р филол.наук Ю.М.Никишов (ответств.редактор), канд.филол.наук В.Г.Шомина, канд.филол.наук С.Ю.Николаева (ответств.секретарь)

Рецензенты: кафедра литературы Коломенского педагогического института; кафедра русской литературы Пензенского государственного педагогического института им. В.Г.Белинского

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник посвящается 190-летию со дня рождения Пушкина.

Статьи сборника охватывают проблемы творческого метода Пушкина, вопросы поэтики и художественного мастерства, проблемы текстологии, некоторые аспекты восприятия личности и творчества Пушкина современниками и преемниками. Коллектив авторов представляет вузы Горького, Калинина, Костромы, Краснодара, Москвы, Смоленска.

В статьях сборника поднимаются как общие, так и частные проблемы пушкиноведения. В первом случае авторы опираются на положения теории, но исходят из убеждения, что истина конкретна. Пушкинские творения — богатый материал для обоснования фундаментальных положений литературоведческой теории; они же свидетельствуют, что художественный опыт мастера неповторим и не укладывается в жесткие рамки канонов и стереотипов. Именно своеобразие пушкинских решений в области метода (и романтизма, и реализма) и жанра служит предметом наблюдений в ряде статей.

Другая часть работ сборника включает в научный обиход новые факты, новый угол зрения преимущественно в сфере поэтики, художественного мастерства Пушкина. Даже частные прибавления к сумме наших знаний о поэте заслуживают внимания.

Текстологические работы сборника мотивируют необходимость доверия к особенностям пушкинской орфографии, которая обладает значимым характером; актуальность конкретных предложений возрастает в свете подготовки нового большого академического издания сочинений Пушкина.

В сборнике уделено внимание проблемам восприятия пушкинского творчества. Само разнообразие исследуемого материала подтверждает непреходящую актуальность пушкинского творческого наследия как для ближайших, так и отдаленных преемников.

190-летие со дня рождения Пушкина — праздник нашей культуры и стимул к дальнейшему постижению мира пушкинской поэзии.

А. А. СМЕРНОВ

Московский госуниверситет им. М. В. Ломоносова

РОМАНТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРНОСТЬ В ЛИРИКЕ ПУШКИНА

Задача данной работы — наметить некоторые существенные особенности художественного выражения содержания в романтической лирике Пушкина. В современной научной литературе подобная задача, как правило, специально не рассматривается, хотя о ней часто упоминается в монографиях и курсах лекций. В романтизме сложилось новое понимание принципа лирической характерности. Характер у романтиков — это прежде всего состояние внутреннего мира личности, обладающей автономностью, самостоятельностью. Романтическая типизация — сложный творческий процесс воссоздания характерных для данного литературного направления образов, настроений, переживаний, которые в сфере лирики оказываются наиболее вероятными и возможными для индивидуального мировосприятия. Родовые особенности лирики в романтическом типе творчества обретают наиболее полную реализацию. По сравнению с предшествующими периодами развития лирики романтическая наиболее остро и напряженно осознает и усиливает характерность объекта своего воссоздания. В лирике творчески типизируются такие жизненные переживания, настроения и размышления, которые воссоздают не эмпирическую реальность духовного состояния отдельной личности, а существенные особенности внутреннего мира человека определенной среды и эпохи. Особенности мировосприятия и идеологических позиций поэта могут помогать или препятствовать раскрытию необходимых существенных свойств личности, ослабляться или усиливаться в процессе вымышленной индивидуализации. Благодаря новому соотношению идеала и действительности в романтическом мировосприятии характерность субъективных переживаний в лирике раскрывалась с особенной силой и отчетливостью, возможности внутренней жизни личности воссоздавались с наибольшей индивидуальной определенностью. Важнейшей формой выражения авторского сознания становится обрисовка лирического героя и необычайного поэтического мира, который его окружает. Новую эстетическую значимость приобретает в художественной образности романтиков соотношение конкретного и обобщающего, инсказательного и прямого обозначения. Романтическое воспроизведение жизни связано прежде всего с раскрытием духовных потенций личности, возможностью

диктовать свою волю миру, и лирика оказалась наиболее "податливой" для выявления субъективности поэта, принципиальной свободы его "я". Романтикам удалось восстановить равновесие между чувственной стороной образа, составляющей его силу и живость, и способностью быть фактом сознания, восприятия. Лирическая образность романтиков – это не воспроизведение картин (чем прославилась поэзия XVIII в.), а воссоздание сложного эмоционального комплекса в строго ограниченный отрезок времени. Гегель теоретически последовательно определил своеобразие романтического понимания прекрасного. Идеал романтиков – не абстрактная красота, а прекрасное, обладающее индивидуальной характерностью. Идеи поэта-творца вступают в непосредственный контакт с действительностью, благодаря чему обретают чувственный характер.

Центральной проблемой романтического творчества Пушкина становится проблема взаимоотношения героя и мира. Она заранее предполагает исключительность, неординарность лирического субъекта, сложный и непредсказуемый характер его реакций на окружающую действительность. В 20-е гг. Пушкин активно искал новые формы и средства выявления характерности лирических персонажей.

Классическим образцом универсальной формы воссоздания лирического героя является стихотворение "Пророк". От крайне неопределенного состояния лирического персонажа, лишённого пространственно-временной и внутренней системности и организованности ("на перепутье", томимый "духовной жаждою", "в пустыне мрачной"), с помощью мифологического существа происходит установление связей с миром на глубинном, сущностном уровне взаимоотношений. Связи устанавливаются на уровне зрения – "отверзлись вешие зеницы, Как у испуганной орлицы"; слуха – "и внял я неба содроганье, И горний ангелов полет, И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье"; речи – "вырвал грешный мой язык". Завершает процесс преобразования наиболее радикальный акт, коренным образом изменяющий весь душевный строй героя – "угль, пылающий огнем, Во грудь отверстую водвинул". Таковы необходимые предпосылки для пробуждения активных сил души поэта-пророка, призванного говорить на только ему доступном языке истины и наделенного избраннической функцией – быть особым посредником между людьми и высшими силами жизни. Новые формы взаимоотношения героя и мира лишаются всего обыденного, поверхност-

ного и приобретают последовательно идеальный, ценностный характер. Романтический идеал жизненного поведения поэта-пророка — "Глаголом жги сердца людей", — восходящий в своих истоках к "гласу бога", становится как бы организующим началом лирического персонажа, он и только он придает универсальную ценность и значимость его жизни, которая исчерпывается позитивной устремленностью к великому и высокому подвигу.

"Пророк" является как бы моделью, демонстрирующей основную особенность лирической типизации поэта-романтика, — коренное преобразование лирического "я" по критерию идеала. В реалистической литературе, также утверждающей независимость и суверенность личности каждого человека (хотя и на основе иных систем мировоззрения), идеал и его носитель уже не раздваиваются, что приводит к созданию более полнокровного и, главное, — более детерминированного обстоятельствами характера.¹ Романтизм осваивает лишь строго заданные формы характерности лирического субъекта, который может оказаться в положении демиурга по отношению к внешнему миру, но при условии "присвоения" ему как бы дополнительного мировоззренческого статуса — пророка, гения, поэта, избранника, изгнанника, говорящего языком истины, всегда ориентированного на тот или иной тип идеального поведения. Не менее показательным для романтической характерности стал принцип неопределенности.²

В эпоху классицизма ясность и незамутненность изображения и выражения служила основным критерием истинно поэтического и прекрасного. Принципу ясности восприятия романтики противопоставили прием опосредованного видения, принцип неопределенности. Это обстоятельство с необходимостью вытекало из различия мировоззренческой направленности: общественные идеалы классицистов отличались четкой государственно-правовой ориентацией на позитивные начала дворянской государственности, в то время как общественная задача романтиков заключала в себе всестороннюю критику существующей системы общественных установлений и порочных сторон межличностных связей в цивилизованном обществе. Положительное содержание романтических общественных установлений по необходимости домысливалось в плане прошлого ("золотого века") или будущего ("прекрасной утопии"). На уровне поэтики господствует нарочито неопределенная даль времени и простран-

ва, которая призвана облагородить предмет, оказывающийся столь невыразительным и даже жалким при его прямом, непосредственном разглядывании. С целью преобразования неприглядной действительности романтик открывает особое состояние души, когда все окружающее оказывается увиденным как во сне, грезе, мечтательном состоянии ("как виденье"). В эпоху романтизма поэтизируется очарование неясной и неоднозначной истиной, ускользающе двусмысленной и обманчивой. В стихотворении "Демон" прекрасное получает двойственную характеристику: именно тогда, когда

...возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь,
появляется "злбный гений", вызывающий чувство трепета своими "язвительными речами", улыбкой и "чудным взглядом":

Неистошимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал Э /П, 299/.

Все важнейшие категории романтической поэтики – конфликт личности и общества, ценности романтического идеала, типы поведения лирического героя, взаимоотношения природы и романтического "я" – пронизаны неопределенностью как важнейшим принципом придания характерных черт той или иной ситуации. Идея незавершенности творения мира и связанной с этим необходимости его совершенствования составляет ядро всех романтических утопий и картин будущего и идеализированного прошлого.

Принцип неопределенности можно проследить на весьма показательном отрывке Пушкина:

Там, на берегу, где дремлет лес священный,
Твое я имя повторял;
Там часто я бродил уединенный
И в даль глядел... и милой встречи ждал /Ш, 451/.

На обособленность места происходящих событий указывают все компоненты текста: сочетание "там на берегу" несет в самой словоформе оттенок архаики, отнесенности к "нездешнему" месту; глагол "дремлет" явно несет в себе отпечаток некоего воображаемого изменения ("дремотного", т.е. возникающего во сне или мечте), удаляющего читателя от образа конкретного ле-

са; эпитет "священный" усиливает предыдущие значения путем придания возвышенной и положительной оценки месту происходящего события (а может быть, и некоего душевного состояния). Заключительная строка стихотворения — "и в даль глядел" — призвана подчеркнуть принципиальную незавершенность события, совершающегося под знаком постоянного, вневременного. Это общее впечатление подкрепляется с помощью глаголов прошедшего времени ("повторял", "бродил"; "глядел", "ждал"), которые передают повторяемость, непрерывное возобновление изображенного события. Длительное однообразие ожидания лишает его сколько-нибудь ясной и однозначной перспективы. Результирующее намерение лирического героя — "и милой встречи ждал" — предполагает тем не менее однократный завершающий момент в бесконечном потоке времени. Но одновременно герой обращен и в прошлое: ведь силою воспоминаний восстанавливаются общие контуры "священного" леса, дорогого сердцу героя места, пробуждавшего высокую мечту. Признаки настоящего времени в тексте напротив отсутствуют, не обретая ни смысловой, ни общеграмматической определенности, они "нейтрализуются", что не позволяет до конца определить цель и объект лирической устремленности героя.

Не только композиционно-стилистическое своеобразие отрывка, фрагмента ведет к поэтике неопределенности. Любые события, прерванные во времени, не несут желаним, надеждам и чувствам героя искомой определенности:

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты...
В глуши во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои. /П, 406/.

В послании "Я помню чудное мгновенье" нарушается предметно-событийная логическая последовательность, в свое время впервые замеченная Б.В. Томашевским⁴:

Душе настало пробужденье;
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты /П, 406/.

Ни прошедшие годы, ни появление лирического "ты" логически не связаны с неожиданно наступившим пробуждением чувств героя, которое не имеет ни ясно мотивированного источника, ни непосредственно предшествующей причины. Отсутствие в этом стихотворении объяснения смены одного душевного состояния другим несомненно связано с демонстрацией роман-

тического постулата спонтанности вдохновения, не соприкасающегося с реальным временным потоком. Мысль о вдохновении как состоянии некоего противостоящего времени явления, имеющего исключительно внутренние источники, которые в прямом усмотрении не могут быть ни выявлены, ни обозначены, — еще одна форма проявления принципа неопределенности, свойственного лирической характерности у романтиков.

В этой связи требует упоминания глубокая мысль академика А.И.Белецкого о том, что "любовная тематика в данном стихотворении ("Я помню чудное мгновенье".—А.С.) явно подчинена другой, философско-психологической тематике, и основной его темой является тема о разных состояниях внутреннего мира поэта (подчеркнуто мною.—А.С.) в соотношениях этого мира с действительностью¹⁵.

Сфера поэтического воссоздания особенностей творческого процесса в сфере искусства наиболее "удобна" для последовательного проведения принципа неопределенности. В стихотворении "Недоконченная картина" таков образ красоты, возникающий в сознании художника, и неожиданный и необъяснимый надрыв, приводящий к душевной опустошенности:

Чья мысль восторгом угадала,
Постигла тайну красоты?
Чья кисть, о небо, означала
Сии небесные черты?

Ты гений!..Но любви страданья
Его сразили. Взор немой
Вперил он на свое созданье
И гаснет пламенной душой /П, 98/.

Ликующее состояние поэта в момент постижения смысла жизни, определяющее тональность и построение "Вакхической песни", не имеет очерченных границ, останавливается на констатации положительных ценностей жизни. Губительный для подлинных чувств бег времени особенно выразительно передается Пушкиным в элегиях 1830 г. "Что в имени тебе моем?", "Поэту", "Безумных лет угасшее веселье", "Заклинание" и особенно "Прощание":

В последний раз твой образ милый
Дерзая мысленно ласкать,
Будить мечту сердечной силой
И с негой робкой и унылой
Твою любовь вспоминать.

Бегут меняясь наши лета,
Меняя все, меняя нас,
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас /Ш, 233; подчерк-
нуто здесь и да-
лее мной.—А.С./.

Все случайное и внешнее исчезает, в лирическом "я" остается лишь истинное и глубокое, т.е. то, что организует и направляет все индивидуальные манифестации лирической памяти, особой памяти поэта. Женский образ, независимо от его реального бытования (прототипа), в большинстве стихотворений Пушкина становится формой воплощений (или замещения) идеала духовной красоты. Нередко наблюдается его замена живописным изображением, обладающим всей полновесностью оригинала.

В петербургский, предромантический период в стихотворении "Возрождение" состояние поэта уподобляется истории "жизни картины":

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.
Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой /П, 111/.

Все случайное, наносное, не связанное с деятельно творческим началом души, ветшает и глеет, разрушительный характер действия времени направлен на то, что инородно по отношению к подлинному искусству. Несмотря на профанирование варваром творческого порыва, наступает время восстановления положительно-

го начала. Образ двойственного характера и картины (создание гения и вмешательство варвара), и времени (то разрушающего, то восстанавливающего подлинное) непосредственно иллюстрирует принцип неопределенности, свойственный романтической характерности. Хрупкость и непрочность произведений искусства оказывается мнимой, герой никогда не утрачивает очарования в соприкосновении с ними. Прекрасное, благородное, возвышенное дает человеку силы противостоять неблагоприятным обстоятельствам внешнего мира. Время и движение осознаются не как движение к новому, а как развитие от прошлого к будущему. Смена старого новым не приводит к мысли о бренности, обреченности. Пушкин не абсолютизирует факт уничтожения, поэтому движение не приобретает регрессивного характера.

"Помехи времени" оказываются несущественными для романтика, поскольку он стремится к пребыванию в особой сфере душевных изменений (область воспоминания, мечты, созерцания). В этой сфере прошлое и будущее становятся чуть ли не синонимами, равновеликими по силе творческой продуктивности. Стремление к идеалу неотделимо от воспоминаний. Чрезвычайно большое значение в поэзии Пушкина приобретает память, благодаря которой герой может заново пробежать предшествующие этапы своего жизненного пути, сохранить в сознании как мельчайшие его подробности, так и общую судьбу, постоянно обращаться к своему прошлому.

Воспоминание способно развернуть и воссоздать целостно поэтическую картину. Во фрагментах 1823 г. обращает на себя внимание следующий текст:

Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений,
О ты, певцу дубрав давно знакомый гений,
Воспоминание, рисуй передо мной
Волшебные места, где я живу душой,

Леса, где я любил, где чувство развивалось,
Где с первой юностью младенчество слилось
И где, взлелеянный природой и мечтой,
Я знал поэзию, веселость и покой... (II, 285).

Хотя текст озаглавлен "Царское село", он вполне мог бы получить и любое другое название, так как поэтический мир — это мир, созданный исключительно силой воспоминания. В набросках 1822г., озаглавленных "Таврида", наслаждение поэзией мыслится как путешествие в прошлое лирического героя:

Мечты поэзии прелестной,
Благословенные мечты!
Люблю ваш сумрак неизвестный
И ваши тайные цветы.

Ты вновь со мною, наслажденье;
В душе утихло мрачных дум
Однообразное волненье!
Воскресли чувства, ясен ум.

Холмы Тавриды, край прелестный,
Я снова посещаю вас,
Глго жадно воздух сладострастья,
Как будто слышу близкий глас
Давно затерянного счастья /П, 256/.

Таким образом, лирическое "я" Пушкина-романтика оформляется в своей неопределенности, раздвоенности между внутренним, суверенным и внешним, случайным содержанием. Глубинная сущность поэтического начала "души" оказывается лишенной пространственно-временной содержательности. Душа по прошествии определенного времени как бы очищается и возрождается к изначальной полноте своего бытия:

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней /II, 111/.

Пушкинский лирический герой, отрекшийся от суетности и развращенности современного ему светского общества, не обнаруживает зла в природе, "натуре" человека. В душевных привязанностях любящих сердец, в интимном общении с другим человеком лирический герой может найти счастье, красоту и гармонию. Гуманистический пафос пушкинской любовной лирики непосредственно вытекает из индивидуальной судьбы, особенностей душевной жизни. Возлюбленная становится скорее предметом воспоминаний, нежели объектом сиюминутного общения, зрительно воспринимаемого. В целом ряде известнейших стихотворений герой связан с женщиной, которую любит не непосредственно, а посредством памяти. Главное содержание заключено в чувст-

ве героя, во внутренних психологических жестах, движениях, поступках, а не в том, кого и как он любит. Любовное чувство героя сохраняется неизменным благодаря своей "духовной" содержательности. В элегии "Для берегов отчизны дальней" герой остается верен своему чувству и после смерти возлюбленной, в сознании сохраняется и ее образ, и время, проведенное с нею. Объект чувств находится во власти сил смерти, и любовное чувство охватывает печаль и мысль о бренности человеческих созданий, но чувство героя сохраняет изначальную мажорную заданность:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой... /Ш, 257/.

Наряду с центростремительными тенденциями в романтической лирике Пушкина уверенно и сильно заявляют о себе и центробежные. Так, в стихотворениях "Погасло дневное светило", "К морю" сознание лирического героя вырывается далеко за пределы видимого пространства, вбирая в себя необозримые просторы земли и неба. Автор враждебен всему бытовому, замкнутому, камерной повседневности, он стремится охватить бесконечные дали, расширить свое видение до вселенских масштабов, возвыситься и восторжествовать над бездной мироздания, олицетворенной в образе океана. Подобные намерения лирического героя придают его исканиям отвагу, бескомпромиссность, поддерживают его позицию гордого вызова, дерзкого бунтарства. Герой преисполнен беспокойными и томительными стремлениями к новым формам жизни, не удовлетворен настоящим, что вызывает сумрачно трагическую оценку господствующих в мире общественных отношений и установлений. Этим стихотворениям чужд поверхностный оптимизм эпикурейской лирики лицейского периода, отличавшийся легкомысленностью, фривольностью и связанной с ориентацией на гедонизм Парни. Романтический герой отказывается видеть мир сквозь дымку розовых иллюзий, не склонен к самообману и самообольщению, который настойчиво культивировали представители "легкой поэзии". Романтический герой сквозь все препятствия прорывается к кричащим противоречиям действительности, ее дисгармония отражается в его страдании, отчаянии, печали. Неумная активность души поэта наталкивается на враждебность судьбы. Жестокой и мрачной действительности в стихотворении "К морю" противопоставлен мир чуткой души, мир глубоких и активных сторон сознания.

Но добродетель, истинная слава оказываются гонимыми, избранники человечества – Байрон и Наполеон – становятся изгнанниками, несчастными, жертвами злобных обстоятельств, возвышенное и благородное терпит поражение под ударами немилосердной судьбы. Бесконечность, необозримый простор океана подавляют человека, вынуждают его ощутить свое ничтожество, физическую слабость. Но таково первое впечатление.

Когда же человек становится свидетелем разгула морской стихии, то только вначале его охватывает ужас, позднее он неожиданно ощущает в себе нечто сходное по силе и энергии. Воля человека торжествует над чувством страха. Человек оказывается беспокойным искателем все новых и новых истин, вечным странником, находящимся в поисках наиболее гуманной сферы жизнедеятельности.

Таким образом, пейзаж в романтической лирике Пушкина стал предметом глубоких идейных размышлений. Обобщающие формы типизации “чувства природы”, впервые в русской литературе открытые В.А.Жуковским, окончательно утверждаются в поэзии Пушкина. Образы и виды природы не становятся у него самоудовлетворяющимися, он увлекается и интересуется ими по мере их мирозерцательной значимости, той идейной заданности, которую они приобретают в сознании поэта. Секрет романтического пейзажа прежде всего заключен в его идеологической наполненности, насыщенности авторской тенденцией⁶. Мир пушкинской пейзажной лирики почти лишен целостных описаний ландшафта: лесов, полей, деревьев, обелисков, разрушенных дворцов и монументов. Отсутствует и образ города, помещенный в экзотическую или историко-культурную среду. Красота материально чувственного мира не получает всей полноты признания. Мир внешних реалий не господствует над изображением героя, а служит фоном или дополнительным аксессуаром. Он не превышает обычных человеческих масштабов, уместается в поле зрения лирического героя. В целом Пушкин остается представителем прежде всего психологического течения в русском романтизме, если иметь в виду пейзажную лирику.

Обращение лирического героя к материальному миру усиливает сознание своей свободы и независимости. В “Вакхической песне” стихия солнца пробуждает в его душе восторженное чувство, которое не безразлично радостям независимого бытия. Но

это не означает достижения гармонии и согласия между героем и окружающим миром. Счастье оказывается коротким мигом, пробуждающим в душе радостный гимн. Реальная жизнь во всей ее совокупности отнюдь не вызывает чувства блаженства. Если в стихотворениях "Погасло дневное светило...", "Редеет облаков летучая гряда..." герою явно недостаточно того, что он видит, и он стремится к новому и неизведанному, тому, что расширит возможности приложения его активности, то в ряде стихотворений 1823 г. он не выдерживает напора своей внутренней энергии, чувствует несоизмеримость душевных и физических сил. Эта тема пресыщения намечается в самом начале романтического периода в стихотворении "Я пережил свои желанья...", где, стремясь мысленно охватить свой жизненный путь, лирический герой томится исчерпанностью ощущений, потому что слишком много знал, чувствовал, пережил. В стихотворении "Три ключа" герой размышляет о размеренном, сокращенном и даже урезанном существовании, он хочет ограничить свои заботы и волнения тем днем и часом, которым живет. Безрадостный итог пробуждения от иллюзий будит мысли о небытии, вечном забвении:

Последний ключ — холодный ключ забвенья,

Он слаще всех жар сердца утолит /Ш, 57/.

Тема скоротечности жизни доминирует в аллегории "Телега жизни". Характерность романтического мироощущения и миропонимания питается не безгранично оптимистическим расширением возможностей индивида, но пониманием их реальной ограниченности.

Итак, уже в петербургский, предромантический период творчества Пушкин вплотную подошел к осознанию и претворению в поэтическом творчестве романтической характерности, он освободился от воздействия эпикурейской легкой поэзии, вступил в противостояние традициям сенсуалистской поэзии, поэзии скоропреходящих настроений, поверхностных ощущений, ограниченной притязаниями чувственной непосредственности восприятия. В романтической лирике он обращается к глубинным устремлениям души, к устойчивым стремлениям и помыслам, овладевает всей полнотой спектра психических переживаний человека. Душевная жизнь хватывает и прошлое, и настоящее, и будущее. Сознание лирического героя непрестанно ширится, не останавливается на мимолетных впечатлениях и своей вновь обретенной активностью начинает противостоять постоянной смене событий и вызванных ими переживаний и впечатлений. Резко возросшая активность лирического субъекта составляет главнейшую особенность романтической характерности изображения, определившую новые, более сложные

и разнообразные формы выражения лирических эмоций.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии: Становление реализма в русской лирике. М., 1975.

2 Принцип неопределенности в отечественном литературоведении применительно к "Евгению Онегину" впервые стал исследовать И.А.Гурвич (см.: Гурвич И.А. Явление неопределенности в романе Пушкина "Евгений Онегин" // Проблемы литературоведения и преподавания литературы. Ташкент, 1977. Т. 196). Среди зарубежных литературоведов на эту особенность указывал исследователь Д. Клайтон (см.: Clayton J.D. "Ice and flame": Alexander Pushkin's Eugene Onegin. Toronto, 1985).

3 Здесь и далее (с указанием тома и страниц) тексты Пушкина цитируются по Большому академическому изданию: (см.: Пушкина А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937-1949).

4 Томашевский Б.В. Пушкин: Материалы к монографии. Л., 1961. Кн. 2.

5 Беленкий А.И. Из наблюдений над стихотворными текстами Пушкина // Филол. сб. Киевск. гос. ун-та им. Т.Г. Шевченко. Киев, 1953. №5. С.93.

6 См.: Хорват К. Романтические воззрения на природу // Европейский романтизм. М., 1973.

Ю.М. НИКИШОВ

Калининский госуниверситет

**"ГЕРОЙ - ОБСТОЯТЕЛЬСТВА" КАК ПРОБЛЕМА РЕАЛИЗМА
В РОМАНЕ ПУШКИНА "ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН"**

Согласно наиболее утвердившемуся мнению, реализм от других литературных направлений отличается следующими признаками: социально-психологический детерминизм характеров; высокая степень полноты и определенности художественного изображения, что приводит к реализации принципа "саморазвития" героев; историзм. В рамках статьи, примечательно к "Евгению Онегину", мы рассмотрим первое из этих слагаемых.

С принципом социально-психологического детерминизма вполне согласуется знаменитая энгельсовская формула реализма:

"На мой взгляд, реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах"¹. Атрибутивную важность этого принципа подчеркивает исследователь: "Для реалистической концепции человека исходным и решающим является принцип детерминизма: человек был понят как порождение социальной среды и национальной истории. Романтическое искусство, питаемое философской концепцией волюнтаризма, понимало человека иначе: для романтиков глубочайшие предпосылки стремлений и переживаний личности были абсолютно независимы от законов объективного мира"².

Вне сомнения, проблема типичного героя и типичных обстоятельств — ключевая, кардинальная в реалистическом искусстве. Сентименталисты в трактовке среды механистичны, герои у них как будто несут клеймо своей среды: "природосообразный" человек добродетелен, а "цивилизованный" порочен. Романтиков не привлекает процесс становления личности, они берут ее как данность, оставляя во многом загадкой, а для резкого выявления героя любят ставить его в обстоятельства исключительные, даже экзотические. Реализм — искусство аналитическое. Нетрудно предположить, что в художественных исследованиях реалистов обнаруживается существенная роль среды не только в формировании личности героя, но и в установлении его "судьбы".

Значение и сущность бытового материала в пушкинском романе глубоко определил Г.А. Гуковский: "...Бытовой материал в "Евгении Онегине" одновременно и понижен и повышен в своем значении по сравнению с предшествовавшей ему литературной традицией... Быт дан у Пушкина не в порядке моральных назиданий, а в порядке объяснения людей, как база формирования их характеров, их идейного содержания, то есть как закономерная и общая основа индивидуальности"³. Данная исходная позиция сформировалась в

науке давно и устойчиво. Ее общие основы сохраняют свое значение и в наше время. Тем не менее наметились две тенденции, против которых необходимо возражать: когда теоретические посылки формулируются с излишней жесткостью и категоричностью и когда в общем верные положения недостаточно гибко и тактично накладываются на конкретный художественный материал.

Зависимость человека-героя от окружающей среды Г.А. Гуковский устанавливает с явной механистичностью. Исследователь подходит к пушкинскому роману с внеположной к нему логической схемой: "...одни и те же причины в одинаковых условиях рожают одинаковые следствия; одна и та же среда воспитывает сходные — при

всех индивидуальных различиях — психологические явления, характеры”⁴. Исключениям из правила, которые не может не видеть автор, убедительного объяснения не находится: “И Пушкин и Грибоедов выросли в этой среде, но сумели преодолеть ее воздействие и противостоять ей. Они оперлись при этом на другую, более широкую “среду”, на среду, которую они понимали как национально-народную почву своего личного бытия”⁵. Но если понятие светского общества как среды вполне определенное и конкретное, то “национально-народная почва” личного бытия — понятие весьма расплывчатое. Онегина Г.А.Гуковский рассматривает как характерное порождение светской среды.

Фетишизация среды у Г.А.Гуковского — непреодоленный рецидив грубого социологизма раннего советского литературоведения. Приведем совсем курьезный случай, когда “на среду” списывается сугубо индивидуальный поступок героя: “Не Онегин, а та среда, в окружении которой ему приходилось жить, виновата в том, что он отвечает холодной, хотя и исполненной самой глубокой внутренней честностью, отповедью полюбившей его девушке”⁶.

Рассматривая развитие пушкинского реализма в 30-е гг., Г.П.Макогоненко сделал вывод: “В 1830-е годы Пушкин обогатил реализм новым фундаментальным открытием — диалектической взаимосвязью обстоятельств и человека: среда, утверждал он, не всемогуща, человек может противостоять ей...”⁷ Нет возражений: под таким углом зрения может быть рассмотрено у г л у б л е н и е реализма в произведениях Пушкина 30-х гг. Однако не следует относить к 30-м гг. р о ж д е н и е данного принципа: реализму оно присуще изначально, наблюдать его можно уже в первой главе “Онегина”⁸.

Содержательно первая глава делится на две почти равные по объему части. Первая воспроизводит обыкновенный светский образ жизни героя: детально прорисованная фигура Онегина здесь — не более как способ индивидуализировать именно распостраненный стереотип поведения⁹. Но Онегин как личность (и герой пушкинского романа) начинает не с успехов в “науке страсти нежной”, а с авторского вопроса: “Но был ли счастлив мой Евгений..?” (У1, 20)¹⁰, с момента, когда герой понял, что обыкновенная светская жизнь, которую он начал блистательно, — не для него. Это не очень активная форма протеста, но это недвусмысленно конфликтные отношения героя со средой.

Г.А.Гуковский полагал, что "Онегин", как типическое явление, не противоречит своей узкой "светской" среде, а несет в себе ее воздействие, выражает ее. Он типичен как порождение среды, а не как борец против нее"¹¹. Онегин, конечно, не борец против "света". Но он уже в конце первой главы "отступник бурных наслаждений" (У1, 22). Это — разрыв героя со своей средой, разрыв устойчивый и основательный. В деревне Онегин остается чуждым "мирной семье" соседства. В столицу он возвращается "безмолвный и туманный" (У1, 168); вариант беловой рукописи — "Как нечто лишнее стоит" (У1, 623). Явно вопреки пушкинскому тексту идет утверждение, что Онегин "не противоречит своей узкой "светской" среде". Напротив, он ведет себя подобно романтическому герою — бунтует!

Таким образом, кажущийся несомненным тезис о том, что в реалистическом произведении герой формируется под воздействием среды, требует, по крайней мере, серьезной корректировки. Элементарное предположение, что неторопливое художественное изображение быта в первой главе "Евгения Онегина" дано с определенной целью объяснить героя условиями его воспитания, далеко не в полном объеме подтверждается. По законам формальной логики, герой, с удовольствием усваивающий урок жизни, с полной благоклонностью принятый светом ("Свет решил, Что он умен и очень мил" — У1, 7), должен был бы и завершить жизненный путь, как предначертанно: "М.М. прекрасный человек" (У1, 169).

Формальная логика не срабатывает. Герой (как позже — героиня) "удирает штуку". Сформированный по образу и подобию среды, он поднимает против нее бунт.

В пушкиноведении много общих мест, которые примелькались и в силу одного этого выглядят несомненными. Парадоксы романа не замечаются. В целом Е.А.Маймин, конечно, прав, утверждая, что в "Евгении Онегине" герой предстает "уже не только как загадка, но и как разгадка определенного, исторически значимого социального типа"¹². Но в первой главе разочарованность Онегина хотя и становится предметом развернутого непосредственного рассмотрения, но демонстративно не объяснена. Обратим внимание на блестящий стилистический парадокс.

Недуг, которого п р и ч и н у
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра
Им овладела пленному... (У1, 21).

Слово "причина", вынесенное в рифму, запоминается, создавая иллюзию, что поэт объяснил состояние героя. На самом деле перед нами тавтологический уход от объяснения именно причины: недуг Онегина – хандра, но причина недуга – та же самая хандра! У читателя впечатление, что поэт объяснил причину недуга, а поэт лишь ставит задачу ("причину Давно бы отыскать пора"), но сам ее не решает. Поэт фиксирует болезнь героя; возбудителей болезни должен определить тот, кто сможет это сделать.

Мы сами пробуем объяснить Онегина условиями его воспитания и бытия: это действительно объясняет в нем многое, кроме важнейшего – причины его хандры.

Причина этой хандры Пушкиным все-таки объясняется, только не в тексте первой главы. Отдельное издание главы предварялось авторским предисловием. В нем отмечалось: "Станут осуждать и антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на Кавказского Пленника..." (У1, 638). Авторское указание широко подхвачено пушкиноведением, преемственные связи "Евгения Онегина" с первой южной поэмой отмечались многократно¹³, однако далеко не все резервы такого сопоставления исчерпаны.

К Онегину вполне применимо суждение о Пленнике, в котором, свидетельствовал поэт, он "хотел изобразить это равнодушие к жизни и ее наслаждениям, эту п р е ж д е в р е м е н н у ю старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века" (XIII, 52).

Общая черта героев поэмы и романа – их молодость, ибо молод (в первой главе!) и Онегин¹⁴. Мотивировка разочарованности Онегина в жизни отнюдь не менее туманна, чем и разочарованности Пленника. Пресыщенность наступает внезапно, по существу в те же осмнадцать лет, когда Онегин оказался "на свободе". Нельзя без иронии воспринимать указание, что поэт и его герой "мечтой" уносятся "к началу жизни молодой" (У1, 24), поскольку оба молодые. Парадокс еще и в том, что жизнь Онегина от самого рождения перед нами как на ладони: в этой жизни нет отрадной полосы, куда можно было бы погружаться воспоминаниями.

Впрочем, в первой главе уже можно видеть важный для повествовательной ткани романа прием, который уместно назвать приемом опережающей психологической мотивировки. На пересыщенности Онегина в первой главе мельком и с большой долей декларативности все-таки указано: "Измены утомять успели; Друзья и дружба

надоели...” (У1,24). В первой главе эта деталь курьезна, но она пригодится поэту, когда в четвертой главе он даст реальную мотивировку пресыщенности героя, удлинив до восьми лет период его светской предыстории.

Но в исходном моменте Онегин представляет собой тот же самый типаж, что и Пленник: человек с “преждевременной старостью души”, охваченный немотивированной романтической разочарованностью в жизни. Получается, что влиянию среды на героя следует отдать должное, но влияние это недопустимо фетишизировать.

Нельзя не учитывать, что “Евгений Онегин”, первое реалистическое произведение Пушкина, начинает создаваться исключительно рано, в зените романтического периода творчества поэта, в окружении романтических поэм (“Цыганы” пишутся параллельно с третьей главой “Онегина”). Как реалистическое произведение “Евгений Онегин” может быть определен однозначно. Тем не менее начальные главы романа — это во многом интуитивный прорыв в реалистическое будущее, и они несут на себе явственное романтическое влияние. Особенно это относится к фигуре героя. Его немотивированная пресыщенность — откровенно романтическая черта. Впрочем, в целом Онегина вряд ли можно воспринимать героем романтического плана: он очень разный. Онегин, погруженный вместе с поэтом в мечтания о начале жизни молодой, и Онегин, прагматически сухо анализирующий свои деревенские впечатления, мало похож сам на себя. Все-таки есть основание понимать данный факт не столько как противоречие художественного изображения, сколько как еще не вполне органично явленное многообразие души, что тоже можно рассматривать как важный аванс именно реалистического изображения героя. Чем далее, тем более в сознании Онегина происходит перевес реалистического мировосприятия над романтическим, хотя облик Онегина-романтика не сразу покидает творческое воображение поэта: в беловой рукописи второй главы, применительно к Онегину, разрабатывался мотив присмиревших, но готовых проснуться страстей; этот мотив был передан Алеко; к 15 Онегину романтический порыв примеряется — и отбрасывается.

Однако потому “Евгений Онегин” — реалистическое произведение от самых своих истоков, что структуру его определяет не сходство, а различие с романтическими поэмами. Герой романа, подобно романтическим героям, что было уже отмечено, бунтует. Характер конфликта Онегина со средой и своей внезапностью, и малой проясненностью одинаков с ситуацией “Кавказского пленника”, а поэма и “Цыган”. Решается конфликт всякий раз заново. Не столько

характер Пленника, сколько суть его бунта неотчетлива; слабо мотивировано его влечение к возвращению в покинутый им мир. Алеко последователен в бунте против ненавистного ему цивилизованного мира (другое дело, что "на природе" возникает новый, не менее мучительный конфликт). Онегин, бунтуя, никуда не бежит, становясь затворником своей модной кельи. Иначе говоря, романтический конфликт ищет внешнего выражения, реалистический — носит внутренний характер. Но самоизоляция Онегина, "отступника света", не менее значительна, чем бегство романтических героев "на природу". Кстати, и Онегин попадает "на природу" (а позже и на экзотический юг), но он отчужден в новой среде, что подчеркивает глубину его конфликта с обществом: "...Пушкин преодолевает самые корни романтического решения этой коллизии. Осознание противоречий героя, того, что убежав от общества, он не может убежать от самого себя, вернуло творческую мысль поэта к "берегам Невы"¹⁶.

Между романом и южными поэмами не столь явно различие в содержании конфликта, но оно безусловно ощутимо в характере разрешения конфликта. Не столь явно различие в психологическом облике героев, но оно демонстративно резко в способах их художественного изображения. У романтических героев предыстории нет; разочарованность Пленника выведена за рамки сюжетного повествования, дана в форме предельно сжатой и обобщенной ретроспекции. Рассказ об Онегине охватывает всю жизнь героя, буквально от его рождения.

Новаторство Пушкина, в полную меру явленное уже в первой главе, начиналось с принципиально иного, чем в романтических поэмах, воспроизведения формирующей героя среды. В "Кавказском пленнике" — типичное для романтического произведения условно-обобщенное, самое общее обозначение среды, сформировавшей героя. В "Онегине" — неожиданная, дразняще-конкретная предметность, сближе исторических деталей. С точки зрения романтической поэмы они не нужны, избыточны; они знаменательны как симптом перехода Пушкина на новые позиции — позиции "поэта действительности".

Различие между "Кавказским пленником" и "Евгением Онегиным" можно провести не только на уровне метода, но и на уровне жанра. Совершенно замечательно, что первым, очень быстро эту разницу почувствовал сам Пушкин (см. черновик его письма Гнедичу 29 апреля 1822 г.): "Обронив однажды, что "характер главного лица" в "Кавказском пленнике" "приличен более роману, нежели

поэме", Пушкин будто обещал уже, что попробует такой роман написать. Этим романом и был "Евгений Онегин"¹⁷. Неторопливое романное повествование с обилием подробностей само, без специальных авторских уточнений, объясняет нестандартный характер.

В своем фундаментальном труде, посвященном истории романтической поэмы, В.М.Жирмунский особо отмечал ее композиционные основы: "В композиционном отношении романтическая поэма сохраняет традиционные особенности жанра, освященные примером Байрона и Пушкина, - вершинность, отрывочность, недосказанность"¹⁸ "Онегин" строится иначе.

Большой интерес представляет широко цитируемая В.М.Жирмунским рецензия Вяземского (1827) на "Цыган", где пылко пропагандируется поэзный композиционный стиль в прямом противопоставлении его стилю героической эпопеи классицизма. Приведем фрагмент этой рецензии: "Как в были, так и в сказке мы уже не приемлем младенца из купели и не провожаем его до поздней старости и наконец до гроба, со дня на день исправляя с ним рачительно ежедневные завтраки, обеды, полдники и ужины. Мы верим на слово автору, что герой его и героиня едят и пьют, как и мы грешные, и требуем от него, чтобы он нам выказывал их только в решительные минуты, а в прочем не хотим вмешиваться в домашние дела..."¹⁹

На фоне рассуждений друга Пушкина (уже знакомого с началом "Онегина"!) особенно колоритно проступает повествовательный стиль романа в стихах. Пушкин не повел своего героя до старости или даже до женитьбы, но он заставил читателя приять младенца из купели и присутствовать при ежедневных завтраках, обедах и прочих пиروваниях. Делалось это во многом демонстративно. Можно отметить забавную эволюцию поэта. В "Руслане и Людмиле" (поэме очень сложного жанрового образования) Пушкин заявил: "Я не Омер..." (1У,54), а в сцене именин поэт уподобляет свою манеру гомеровской:

И к стате я замечу в скобках,
Что речь веду в моих строфах
Я столь же часто с пиррах,
О разных кушаньях и пробках,
Как ты, божественный Омир,
Ты, тридцать веков кумир! (У1, 113-114)²⁰.

Разумеется, Пушкин не возрождает жанр классицистского эпоса: он создает роман, "эпос нового времени". Но возвращения к предшествовавшему художественному опыту бывают причудливыми и неожиданными; даже анализируя индивидуальный стиль Пушкина в новейшем жанре "байронической" поэмы, В.М.Жирмунский замечает, что поэтика Пушкина органически связана "с поэтической традицией русского классицизма XVIII и начала XIX в."²¹.

Роману Пушкина понадобились подробности бытия, опущенные романтической поэмой. Одновременно хлынувший на страницы романа поток жизни углубляет, уточняет позицию "поэта действительности".

Видимо, есть необходимость уяснить, что в герое относится к чертам его индивидуальности, самобытности, а что в него привнесено, в нем воспитано, сформировано средой. Не можем разделить мнения Б.С.Непомнящего: "...Онегин, а точнее "онегинское", как образ жизни и мирозерцание, — это то, от чего автору хотелось бы избавиться"²². Нет, "онегинское" — это персональное, это то, что в герое самобытно, что позволяет ему подняться над уровнем света, а то, что привнесено в него средой, это и есть "светское", не онегинское, и герой имеет силу духа — не от всего, но от многого — избавиться; именно этим он и интересен поэту.

Проблема героя и обстоятельств в "Евгении Онегине" принципиально не может быть верно понятой, если берется в статике: это проблема подчеркнута динамичная. Отношения главных героев со средой не односторонни и не механистичны, они постоянно развиваются, уточняются в самом романе от первой главы и до конца, как они постоянно уточняются у людей в жизни.

Как в судьбе Онегина, так и в судьбе Татьяны полезно выделять предыстории, которые позволяют судить о том, что в исходных моментах биографии главные герои романа в стихах — чрезвычайно разные люди. Онегин в детстве, лишенный родительского внимания, был доверен "убогим" воспитателям и учителям, не пришедшим ему серьезных интересов и нравственных убеждений. Впрочем, и в раннюю пору он разборчив в уроках жизни, отнюдь не всеяден. Пример отца служить "отлично — благородно" не оказал на сына решительно никакого влияния. Зато Онегин рано понял привилегии, которые были даны сословию, к которому он принадлежал. При ежегодные бала, которые давал его отец, "измлада" дразнили его воображение и, вероятно, составляли главную его пищу. Он с нетерпением ждал своей свободы — свободы от родительской опеки. Мельком брошенное автором словечко "И н а к о н е ц уви-

дел свет" (У1, 6) с великолепной психологической тонкостью передает нетерпение Онегина и уже сулит жизнь, полную "бурных заблуждений И необузданных страстей" (У1, 76).

Хотелось бы обратить внимание на одно важное признание героя в монологе перед Татьяной: "Нашед мой прежний идеал..." (У1, 78). Нет оснований сомневаться в искренности этой реплики, и тем насущнее задать вопрос: когда в жизнь Онегина впервые вошел этот идеал – тогда ли, когда герой лишь объявился "на свободе", или тогда, когда он разочаровался в "науке страсти нежной" и ему захотелось истинно человеческих отношений? В тексте прямого ответа на этот вопрос нет, приходится прибегнуть к косвенным мотивировкам. По логике вещей, об идеале мог бы мечтать юноша. Применительно к онегинской судьбе общее уподобление менее вероятно: против него авторское свидетельство: "К а к р а н о мог он лицемерить..." (У1, 9). Онегин изображен человеком "необузданных страстей". Лишенный серьезных интересов, он предается любовным утехам, достигаемым игрой, не брезгуя утехами, покупаемыми за деньги ("И вы, красотки молодые..." – У1, 22). Поэтому более вероятно, что идеальный образ возник в сознании возмужавшего Онегина, удостоверившегося в мизерности духовной ценности любовной игры. Отметим, что светское общество не представило Онегину возможности найти его идеал.

Из сказанного вытекает, что Онегин – человек позднего духовного развития. Он легко усваивает "уроки" общества потому, что он – способный ученик, и потому, что эти "уроки" ему нравятся. Но вот наступает отрезвление. Т о л ь к о в э т о т м о м е н т рождается Онегин как герой пушкинского романа: Пушкин представляет его читателю как своего доброго приятеля, но "подружился" поэт с героем именно во время духовного кризиса.

Итак, на первом отрезке самостоятельной жизни Онегин начинает с приятия установлений общества, а общество принимает его с полной любезностью. Спустя известное время герой перерастает средний уровень общества, тянется к идеалу, не находя его, наконец, добровольно покидает свет, "условий света свергнув бремя..." (У1, 23). Не будем спешить с утверждением, что Онегин теперь не просто "на свободе", а обретает действительную свободу (это требует проверки), но можно говорить о наступлении поры, когда обстоятельства перестают довлеть над характером, а жизненную энергию определяют внутренние здоровые силы личности. Процесс развития не завершен, многое, в том числе и смутная тос-

ка по идеалу, протекает еще интуитивно. В Онегине нет основательности, согласно которой внутренняя жизнь искала бы упорядоченности, строгой осмысленности. В нем много какой-то внутренней тепливости, какой-то подспудной надежды, что все образуется само собой, нечто вроде расчета на осмеянный Пушкиным русский "авось" — "шиболет народный". Онегин пассивен перед напором занимающих, словно "предузнав издалека Кончину дяди старика" (У1, 26), он охотно поселяется в деревне, которую не искал; в этом смысле Онегин весьма зависим от обстоятельств — даже в момент наибольшей внешней независимости от них. Пассивность природы Онегина подтачивает его сопротивляемость обстоятельствам.

Истоки жизненного пути Татьяны контрастны онегинским. Татьяна выросла в условиях максимальной свободы. С самых малых лет, повинувшись только голосу сердца, она ищет уединения, чуждается подруг, не играет в куклы. Очень рано просыпается ее воображение, питаемое вначале страшными рассказами "зимой в темноте ночей" (У1, 43), а потом — французскими романами. К ней рано приходит ощущение идеала, который сформирован, разумеется, сентиментальными книжками, но в полном ладу с влечением собственной чистой души.

Именно в своих истоках Татьяна максимально независима от внешних обстоятельств, растет так, как подсказывает ей ее натура, причем само собой оказывается, что в душе Татьяны нет эгоизма и очень много отзывчивости и самоотверженности. Быт Лариных в достаточной степени примитивен, но тонкость и деликатность Татьяна заимствует из книг, а в доме черпает чрезвычайно необходимую человеку долику взаимной приязни: ее отец умирает, "Оплаканный своим соседом, Д е т ь м и и верною женой Чистосердечней, чем иной" (У1, 47).

Означает ли сказанное, что Татьяна совершенно свободна от обстоятельств? Нет, разумеется, и понимает это она сама. Татьяна предвкусывает неизбежность одиночества, если бы она продолжала жить по книжным законам, поскольку все окружающие живут иначе: так возникает, притом добровольно, внутренняя установка смириться со временем "души неопытной волненья".

Судьба упасла Татьяну от достаточно мучительной роли разграничения — в процессе практического знакомства — идеального и неидеального в избраннике: испытание неидеальным выдерживает не всякая любовь. В Онегине очень много от идеального книжного героя во вкусе Татьяны, но далеко не все; поэт оговаривает специально: "Но наш герой, кто б ни был он, Уж верно

был не Грандисон" (У1, 55). "Неграндисоновское" в Онегине, конечно же, чувствительно задевало бы Татьяну, и все про все знающий Онегин это хорошо понимает:

Что может быть на свете хуже
Семьи, где бедная жена
Грустит о недостойном муже
И днем и вечером одна;
Где скучный муж, ей цену зная
(Судьбу однако ж проклиная),
Всегда нахмурен, молчалив,
Сердит и холодно-ревнив! (У1, 79).

Онегин проницательно угадывает опасность, где неопытный глаз ее не различает. Проверка идеалом – трудное испытание. "Недостойный муж" может обладать многими добродетелями, но они теряют значение, поскольку в целом человек недотягивает до идеала. Напротив, выражение "цену зная" удостоверяет высокую идеальность человека, с которым, однако, неидеальному человеку по своему трудно.

Татьяне на долю выпало другое. Она в достаточной степени рано ощутила несовместимость идеала и практической жизни. Появление Онегина внесло смятение в ее жизнь, поманило надеждой жить по идеалу, но герой не поддержал ее надежду. Татьяна вернулась к исходному раздвоению идеала и реальности и ушла в практический мир, не обольщаясь на его счет; идеал она сохранила в качестве "заветного клада и слез и счастья" (У1, 159).

Если Татьяна идет от книжного идеала к "живой жизни", то Онегин, пресыщенный прозой жизни, мечтает об идеале; главным образом героев разделяет содержание их поисков, но имеет свое значение и побочное обстоятельство – счастьем героев помешало отсутствие синхронности поисков.

Проблема героя и обстоятельств существует не только на стадии формирования личности героя. Давление обстоятельств человек испытывает на протяжении всей своей жизни.

Онегин испытывает наибольшее духовное раскрепощение в период "вольности и покоя" своей деревенской жизни²³. Но период этот непродолжителен; конец душевному покою Онегина положила ссора и дуэль с Ленским.

Обычно Онегину (и ему одному) ставится в вину, что он спасовал перед "общественным мнением". Мысль бесспорная, только очень уж легко тут впасть в примитивизм, а следовательно, ис-

казить содержание пушкинского романа. Простой вопрос: много ли мы знаем литературных героев, отказавшихся от дуэли? На память приходит пушкинский же Сильвио из "Повестей Белкина". И следует подчеркнуть два момента: во-первых, глубину унижения, сопряженного с отказом от дуэли, во-вторых, наличие у Сильвио сверхидеи, которая и помогла ему пройти сквозь унижения. У Онегина такой сверхидеи не было. Надо признать, что мысль Онегина - по привычке - просто ленива, герою (исключая этап увлечения "наукой страсти нежной") не свойственна быстрота реакции. Дуэль отнюдь не была фатально неизбежной. Сам Онегин отдает себе отчет в том, что "мог бы чувства обнаружить, А не щетиниться, как зверь", что "должен был обезоружить Младое сердце" (У1, 121-122). И Ленский не исключал отказа Онегина от дуэли: "Он все боялся, чтоб проказник Не отшутился как-нибудь, Уловку выдумав и грудь Отворотив от пистолета" (У1, 122). Даже когда дуэлянты сошлись за мельницей, альтернатива еще была: "Не засмеяться ль им, пока Не обагрилась их рука, Не разойтись ли полюбовно?.." (У1, 129). Именно потому, что Онегин мог бы не убивать Ленского, но убил, Пушкин и назовет его "убийцей"²⁴. И все-таки отказ от дуэли (под любым благовидным предлогом) давал повод для пересудов, для "шопота" и "хохотни глупцов". Вроде бы и здесь под рукой оправдание: "быть должно презренье Ценой его забавных слов..." (У1, 122). Но как трудно им воспользоваться! Можно ли хотя бы на минуту себе представить, чтобы гордый Онегин, дороживший своей независимостью, мог позволить, чтобы над ним хохстали Зарецкие, Скотинины, Буяновы - все сборище, которое он сам презирал. Дать такой удобный повод, чтобы они его презирали? Вопрос заключает ответ.

Конечно, Онегин мог бы уехать из деревни: то же самое путешествие совершилось бы по другой причине. Но что случилось бы с "вольностью и покоем"? Муки оскорбленной души вряд ли легче мук совести. Пересуды пересудам рознь. Переводя крестьян на оброк, Онегин пересудов не боялся, хотя они и были. Здесь другое: затронуты коренные вопросы дворянской чести. Отказ Онегина от дуэли, умозрительно легкий, оказывается практически неисполнимым. И мы должны понять позицию героя, т.е. руководствоваться принципом историзма.

Путешествие Онегина в пушкиноведении на удивление единодушно, за немногими исключениями, трактуется как этап, чрезвычайно плодотворный для духовной эволюции героя. На преуве-

личении роли путешествия в жизни Онегина сложилась концепция "возрождения", наиболее отчетливо представленная в книге Г.А.Гуковского и, с добавлением новых положений, в книге Г.П.Макогоненко. Г.А.Гуковский полагает: "...намечается два ряда впечатлений от Руси, откладывающихся в сознании Онегина (?): ужас пошлого и отталкивающего уклада современного общества — верхов, и величие истории народа, или, иначе: негодование по отношению к существующему и увлечение возвышенными идеалами народной героики и мятежными порывами"²⁵. Еще резче высказывается Г.П.Макогоненко: "Чем больше видит Онегин, тем сильнее страдает его душа, постоянно оскорбляемая (!) зрелищем нищеты, бесправия крепостнической России, тем определеннее становятся его политические интересы"²⁶. Немудрено, что Г.А.Гуковский делает совершенно категорический вывод относительно предполагаемой судьбы Онегина: "Пройдет еще полгода, и Онегин придет на Сенатскую площадь"²⁷. Г.П.Макогоненко счел необходимым смягчить итоговый вывод, ограничить "возрождение" Онегина личным духовным обновлением героя: "Сняв проблему политическую (поскольку в ту эпоху совершенно не был ясен путь политической борьбы с самодержавно-крепостническим строем и невозможно было писать о декабристах) и заменив ее проблемой моральной, Пушкин показал нравственное возрождение личности Онегина через любовь"²⁸. Это наблюдение верно применительно к судьбе героя, но недостаточно для оценки финала романа в целом, поскольку не учитывает декабристскую тенденцию пушкинского автопортрета восьмой главы²⁹.

Ошибка в завышении роли путешествия в эволюции Онегина происходит оттого, что состояние героя определяется умозрительно, выводится из объективных картин, которые даны взглядом автора (но не героя!), тогда как лейтмотив состояния Онегина на всем протяжении сохранных от первоначальной восьмой главы строф поэтом проводится неуклобно и однозначно: "Куда бы ни отправлялся герой в своей легкой венской коляске... — всюду он везет за собой одно настроение, один рефрен: "Чего мне ждать? Тоска! Тоска..."³⁰. "...В самые, казалось бы, острые моменты Онегин остается пассивным наблюдателем-флегматиком"³¹.

Маршрут путешествия Онегина, пролегающий по исторически активным точкам пространства России³². Но в высшей степени знаменательно, что современные картины знаменитых мест подаются с контрастным эмоциональным знаком. Великий Новгород, излюбленный декабристами символ вольнолюбия: утих мятежный коло-

кол. Москва, развенчавшая Наполеона: прения о каше и сплетни. Нижний Новгород, вотчина Минина: меркантильный дух. В разинской Астрахани Онегин пытается углубиться "в воспоминанья прошлых дней", но... атакован комарами. Может быть, самая колоритная деталь: Разин жив в песнях бурлаков; но и здесь пафос детали перечеркивается выразительным оксюмороном: про удалого атамана бурлаки поют "унывым голосом".

Таков очередной парадокс. Герой отрешается или пытается отрешиться от спячки ("проснулся раз он патриотом"). Но его порыв не только не подкреплен, но буквально парализуется общественной пассивностью. Онегин надломлен изнутри, психологически, но обстоятельства, в которые он попадает, не исцеляют, но усугубляют его душевный дискомфорт.

Обратим внимание: на календаре героев еще преддекабрьское время, но Пушкин дорисовывает Онегина уже в конце 20-х гг. Общественная жизнь начала 20-х гг. включала разные тенденции; задним числом Пушкин резко расставляет акценты, показывая общественное равнодушие как косность, противостоящую энтузиазму горстки благородных людей, вознамерившихся преобразовать Россию.

Сказанное объясняет, почему в Онегине, герое преддекабрьской эпохи, можно видеть предтечу типа "лишних людей", рожденных эпохой николаевской реакции. Именно путешествие, вопреки распространенному мнению, гасит его наметившийся общественный порыв. (Впрочем, герой живет в идеологически неоднозначное, в отличие от 30-х гг., время, поэтому и размышления о перспективах его судьбы варианты). Настаиваем: трагедия "лишних людей" не только психологическая (хотя и опирающаяся на определенные психологические предпосылки), но прежде всего общественно-идеологическая. Особенно главой "Странствие" Пушкин подчеркивает это и в своем романе. Н.Н.Скатов, напоминая суждение Герцена о том, что Онегин как тип "лишнего человека" появился после 14 декабря, считает возможным видеть предпосылки явления в предшествующем периоде. По мысли исследователя, Пушкин был исторически точен, "когда в своем романе истоки онегинства вместе с биографией героя отнес к послепетровскому времени"³³. Анализом фрагментов "Странствия" мы и показали реальное и конкретное воплощение в романе именно такой пушкинской позиции.

Период путешествия в судьбе героя знаменателен тем, что Онегин до глубины души пронят ощущением утраты человеческих связей, его томит "постылая свобода", ему необходимо тепло

человеческого общения. Вот почему Онегин оказывается в свете, который покинул, казалось, навсегда. Не так ли поступает и Татьяна, еще в пору своих идеально-романтических мечтаний интуицией угадывающая необходимость смирить "души неопытной волненья"? Тем не менее, вступая на общий путь, она сохраняет свое лицо. Творчески усваивая онегинский урок "вольности и покоя", она оплачивает компромисс, обеспечивающий ей возможность по-антеевски черпать целительную силу из "заветного клада и слез и счастья", трудной ценой безупречного поведения. Но она не смогла уберечь в тайне свой клад.

Судьбы Онегина и Татьяны, сходные поисками вольности и покоя как замены счастью, в конечном счете, каждая по-своему, служат индивидуально-конкретным подтверждением того общего закона, который афористически сформулирован В. И. Лениным: "Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя". Тем не менее самый этот факт должно истолковать, как минимум, в двух значениях.

Первое. Пушкинские герои – незаурядные личности. Они сохранили "душу живу", не затерялись в толпе, "обыкновенный удел" – не для них. Их путь тернист, но мера значительности героев определяется как раз силой сопротивляемости неблагоприятным обстоятельствам, силой мужества и упорства.

Второе. Самый факт влияния общества на человека нельзя считать негативным. Человеческая культура – явление многовековое. Даже простая передаточная функция каждого поколения заслуживает уважения. Еще важнее, что на каждом отрезке развития общество не бывает однородным, в нем борются прогрессивные и реакционные тенденции, и человек волен выбирать между ними.

Выход Пушкина на позиции историзма, перерастание детерминизма психологического в детерминизм социальный проблему героя и обстоятельства применительно к образу Онегина позволяет вывести на уровень определения связи духовных поисков героя с главным прогрессивным движением эпохи.

Исключительно сложный, динамичный путь духовных исканий Онегина сопротивляется применению формулы. Кстати, это обстоятельство и объясняет, почему сущность героя вызывает столь длительные споры, почему для обозначения типологической сути Онегина использовалось много формул. Но герой дан в постоянном движении, в изменении, а применяемые формулы фиксируют только отдельные фазы этого развития. Онегин – действительно

"лишний человек", когда он неприкаянно мается, испытывая по-лосу горьких разочарований; происходит это дважды – в первое петербургское затворничество и в период трехлетнего путешествия. Что особенно важно, судьба "лишнего человека" довлеет над Онегиным, когда мы размышляем над перспективой жизненной судьбы героя. В результате именно данная ситуация выглядит доминирующей, подчиняющей себе все остальное. Вот почему неудивительно, что концепция образа Онегина как типа "лишнего человека" получила широкое распространение и выглядит наиболее убедительной. Но и она не охватывает всех фактов, не объясняет умиротворенное состояние Онегина в деревне. Выясняется также, что в деревенский период "вольности и покоя" духовные искания героя объективно отчетливо пересекаются с идеологической программой декабристов. Эту линию развития героя опять-таки поддерживает, подкрепляет гипотетическое соображение о возможности декабристского финала судьбы Онегина. Да, поиски героя поднимаются до декабристского (или мягче, зато увереннее говоря, олодекабристского) содержания, что противоречит концепции "лишнего человека". Наконец, Онегин переживает и состояние "возрождения", только не во время путешествия, а после него – в любви к Татьяне; правда, это состояние исчерпано текстом, и нет гарантий, что оно закрепится, перерастая в возрожденные общественной активности, в декабристский путь. Гипотетическая судьба героя включает как этот вариант "возрождения", так и более вероятный – обобщающий – вариант судьбы "лишнего человека."

Да, судьба героя диалектически подвижна, ее трудно заключить в раму одного понятия. Впрочем, использование одной, единой формулы применительно к Онегину возможно. Ее дал сам поэт, завершая роман: "ты, мой спутник странный...".

Пушкин рискнул в "Евгении Онегине" явиться перед публикой со своим собственным "я"; ему не понадобились посредники, чтобы выразить свои мысли, чтобы высказать суждения о современной ему эпохе. Он обошелся без маскарада с переодеванием для этих целей в костюм вымышленного условного героя. И все-таки есть какие-то мысли, переживания, сомнения, которые выставлять на публику "невозможность физическая", хотя в них нет какого-либо криминала, – "посторонний прочел бы равнодушно" (XIII, 244). Вымышленным героям, Онегину в особенности, и отданы некоторые стороны авторского мировосприятия, их

поэт не мог или не хотел выразить от своего лица.

В этом смысле Онегину "не повезло". В предшествовавшей Пушкину классицистской трагедии и в современной ему романтической поэме родство автора и героя было обычным: герой представлял рупором авторских идей, даже, можно сказать, воплощал идеальное в самом авторе и в этом смысле был выше автора. Авторское отношение к Онегину включает рецидив романтического преклонения перед героем ("Сперва Онегина язык Меня смущал..."), но в мягкой, переходящей форме ("...но я привык К его язвительному спору..." - У1, 24). В существе же своем это отношения равных, с оттенком превосходства автора над героем. Об этом писали уже в XIX в.: Пушкин "вложил в Онегина часть самого себя и ввел в его облик некоторые черты своего характера, но он не благоговеет перед изображением, а напротив, от-34 носится к нему совершенно свободно, а подчас и саркастически". Превосходство автора над героем продиктовано тем, что автор пытается понять, осмыслить (по принципу "со стороны виднее") судьбу героя, далеко не ясную "изнутри", но более всего тем, что автор отдает герою не свое лучшее (или даже лишь то, о чем мечталось), а нечто такое, о чем стеснительно говорить вслух, для публики. В первой главе это упоение молодостью, "хмелем светской суеты". Вслед за тем это скептицизм, широкий по диапазону - от бытовой морали до политической позиции.

Реалистический герой обладает, несомненно, большим разнообразием функций, чем герой романтический. В Онегине никак нельзя видеть второе "я" Пушкина. Герой постоянно отделен от автора, он узнаваем современниками, которые удостоверили подлинность и даже распространенность данного типа. Но герой сумел принять на себя часть авторского мировосприятия - и сделал это, как "добрый приятель" Пушкина, истинно по-дружески, по-рыцарски, взяв на свои плечи такую именно часть, которую поэту оказалось затруднительно выставить на публику от своего имени.

Поэт расцелся с другом благородно: он поставил имя героя в последней строке романа, а само прощание "с Онегиным моим" уподобил самому главному прощанию - с праздником Жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.37. С.35.

2 Маркович В.М. "Герой нашего времени" и становление реализма в русском романе // Русская литература. 1967. № 4. С.47.

- 3 Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С.54. Подчеркнуто здесь и далее авторами, наши выделения даются разрядкой.
- 4 Там же. С.168-169.
- 5 Там же. С.175.
- 6 Сергиевский И. Пушкин в поисках героя // Литературный критик. 1937. № 1. С.107.
- 7 Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1833-1836). Л., 1982. С.113.
- 8 "Еще в "Евгении Онегине" Пушкин обнаружил ту сложность отношений человека и среды, человека и воспитывающих его обстоятельств, которая далеко расходилась с механистическими представлениями мыслителей прошлого" (Тойбин И.М. Пушкин: Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1976. С.52). Механистическими представлениями, поясняет исследователь, нельзя объяснить, каким образом такие разные Татьяна и Ольга выросли в одной семье. См. об этом также: Удодов Б.Т. Концепция личности в романе А.С.Пушкина "Евгений Онегин" // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж, 1979. С.49-50.
- 9 См. об этом: Семенко И. Эволюция Онегина: К спорам о пушкинском романе // Русская литература. 1960. № 2.
- 10 Произведения Пушкина цитируются по Большому академическому изданию (см: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937-1949). Ссылки даются в тексте, римской цифрой обозначается том, арабской - страница.
- 11 Гуковский Г.А. Указ, соч. С.175.
- 12 Маймин Е.А. О русском романтизме. М., 1975. С.78.
- 13 См.: Благой Д.Д. Реализм Пушкина в соотношении с другими литературными направлениями и художественными методами // Реализм и его соотношение с другими творческими методами. М., 1962. С. 121; Корольин В.И. Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов XIX века. Пушкин // История романтизма в русской литературе (1790-1825). М., 1979. С. 221; Лакиши В. "Слутник странный": Александр Раевский в судьбе Пушкина и роман "Евгений Онегин" // Лакиши В. Биография книги: Статьи, исследования, эссе. М. 1979. С.106 и др. Связь "Евгения Онегина" с южной поэмой отмечают зарубежные исследователи Б.Гальстер (Польша), А.Палфи (Венгрия) (см.: Новые зарубежные исследования творчества А.С.Пушкина: Сборник обзоров. М., 1986. С.45, 56).

- 14 См.: Никишов Ю.М. Художественное время в "Евгении Онегине" А.С.Пушкина // Филологические науки. 1984. № 5.
- 15 "Инерцию романтических приемов в обрисовке характера главного героя" С.А.Фомичев отмечает и в некоторых черновых вариантах исповеди Онегина (см.: Фомичев С.А. У истоков замысла романа в стихах "Евгений Онегин" // Болдинские чтения. Горький, 1982. С.11).
- 16 Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). 2-е изд., испр. и доп. М., 1977. С.134.
- 17 Лакшин В. Указ. соч. С.106(см. также: Тынянов Ю.Н. О композиции "Евгения Онегина" // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.68; Городецкий Б. Пушкин - романтик или реалист? // Культура и жизнь. 1967. № 3. С.37).
- 18 Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С.309.
- 19 Там же. С.35.
- 20 Подробнее о переходах от одного обращения к Гомеру к другому, контрастному, см.: Ходасевич Вл. Поэтическое хозяйство Пушкина. М., 1924. С.46-47.
- 21 Жирмунский В.М. Указ. соч. С.199.
- 22 Непомнящий В. "Начало большого стихотворения": "Евгений Онегин" в творческой биографии Пушкина. Опыт анализа первой главы // Вопросы литературы. 1982. № 6. С.149.
- 23 Подробнее об этом см.: Никишов Ю.М. Концепция героя в романе Пушкина "Евгений Онегин": Учебное пособие. Калинин, 1982.
- 24 Указано Л.Г.Фризманом.
- 25 Гуковский Г.А. Указ. соч. С.252.
- 26 Макогоненко Г. "Евгений Онегин" А.С.Пушкина. 2-е изд., испр. и доп. М., 1971. С.179.
- 27 Гуковский Г.А. Указ. соч. С.275.
- 28 Макогоненко Г. Указ. соч. С.181.
- 29 См. об этом: Никишов Ю.М. О финале "Евгения Онегина" // А.С.Пушкин: Проблемы творчества. Калинин. 1987.
- 30 Лакшин В. Движение "свободного романа": Заметки о романе "Евгений Онегин" // Литературное обозрение. 1979. № 6. С.22.
- 31 Кулешов В. Жизнь и творчество А.С.Пушкина. М., 1987. С.190.

32 См. об этом: Тамарченко Д.Е. Из истории русского классического романа: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.; Л., 1961. С.49; Удодов Б.Т. Указ. соч. С.38.

33 Скатов Н. Русский гений. М., 1987. С.71.

34 Анненков П. Александр Сергеевич Пушкин в александровскую эпоху. Спб., 1874. С.235 (см. также: Соллертинский Е.Е. Лирические отступления и их место в романе А.С.Пушкина "Евгений Онегин" // Вопросы жанра и стиля. Вологда, 1967. С.82 (Учен. зап./ Вологод. пед. ин-т; Т.31).

В.С.БАЕВСКИЙ

Смоленский госпединститут имени К.Маркса

ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В РИФМАХ "ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА"

Имя собственное в художественном тексте всегда несет определенную коннотацию. Пушкин это остро чувствовал. Всем памятно подробное обсуждение имени героини романа, с которым "неразлучно воспоминанье старины иль девичьей". Черновые рукописи отражают колебание поэта в самом выборе имени для старшей сестры. Стилистическая ориентированность имени Ольги близка к стилистической ориентированности имени Татьяны.

Знаменателен следующий эпизод. В главе пятой изображены разные способы гадания. Девушка должна спросить имя первого встречного: так будут звать ее жениха. Татьяна спрашивает - и получает ответ: "Агафон" (У1, 101)¹. Пушкин рассчитывал на то, что читатель улыбнется: не могла дворянка выйти замуж за носителя простонародного имени. В 13-м примечании Пушкин специально обратил на это внимание: "Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например, Агафон, Филат, Федора, Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами" (У1, 192).

Не случайно именно пушкинисты в трудах, затрагивающих широкий круг филологических проблем, обращают внимание на указанную особенность поэтической ономастики: "Сила лексической окраски имен очень велика; ими дается как бы лексическая тональность произведения"². Стоит отметить, что охарактеризованные научные представления в наши дни стали предметом поэтических медитаций:

Пойдем же! Чем больше названий,
Тем стих достоверней звучит,
На нем от решеток и зданий
Тень так безупречно лежит.

С тыняновской точной подсказкой
Пойдем же вдоль стен и колонн,
С лексической яркой окраской
От собственных этих имен .

Заслуживает внимания имя собственное в рифмах "Евгения Онегина": в ряде случаев для сохранения полнозвучия рифмы необходим осмысленный выбор чтения.

Под небом Шиллера и Гете

В строфе IX главы второй своего романа в стихах Пушкин сообщает о Ленском:

Он с лирой странствовал на свете;
Под небом Шиллера и Гете
Их поэтическим огнем
Душа воспламенилась в нем... (У1, 35).

Как следует произносить здесь фамилию Гете?

В.В.Набоков называет рифму "свете - Гете" ужасной ("This dreadful rhyme")⁴. На фоне преимущественно точной пушкинской рифмы первое впечатление действительно таково. Набоков выражает сожаление, что эта ужасная рифма была вскоре, в 1827г., повторена Жуковским:

В далеком полуночном свете
Твоею музкою я жил,
И для меня мой г е н и й ⁵ Г е т е

Животворитель жизни был!

В сентябре этого года Жуковский три дня провел в Веймаре в беседах с Гете и подарил ему стихотворение, содержащее это четверостишие. Выделение в нем слов "гений Гете" восходит к Жуковскому. А.Тургенев писал брату: "Жуковский жалеет, что меня не было с ним у Гете. Он был необыкновенно любезен и как отец с ним, Жуковскому хотелось, чтобы я разделил эти минуты с ним, ибо он говорит, что Гете и Шиллер образовали его..."⁶ Все это показывает, с каким пиететом Жуковский относился к немецкому поэту. Трудно поверить, что его имя он заключил в случайную, несовершенную рифму, выделив его при этом разрядкой.

Можно было бы подумать, что в данном случае имеет место "рифма для глаза", но и это маловероятно. Несколькоми годами позже Пушкин с упреком писал о французской версификационной практике: "Как можно вечно рифмовать для глаза, а не для слуха?" (X1, 200). Сам он, кроме обсуждаемого слу-

чая, еще 22 раза поставил в рифме слово "свете" и всегда находил точное фонетическое соответствие: "кабинете", "пармете", "Лете", "совете" и т.п. .

Заметим, что Баратынский, посвятивший стихотворение памяти Гете, не ввел его имени в стихотворный текст. Нет имени Гете и в стихах Тютчева, для которого немецкий поэт был столь значим. Мандельштам трижды упоминает Гете в своих стихах, но ни разу в рифме. Не ввели имени Гете в посвященные ему стихотворения Кюхельбекер, Веневитинов, Трилунный (Д.Ю.Струйский), не поставил в рифму в "Ганше Кюхельгартене" Гоголь (его написание - "Гетте"). За этими избеганиями и умолчаниями ощущается какая-то трудность. Вероятно, поэтов смущало, что немецкий звук [ø:], содержащийся в слове [g'ø:te] не присущ русскому языку.

Первым, насколько нам известно, задумался над произнесением имени Гете в пушкинском тексте Е.Ф.Будде. Он исходил из того, что в первой половине XIX в. ясно различалось произношение иностранных слов в высшем обществе и "в слоях с семинарским образованием". В высшем обществе иностранные языки усваивали органично, "в слоях с семинарским образованием" - через школу. В высшем обществе, пишет он, произносили Goethe, другие - "как гнѐте по гласным звукам"⁸.

По всей видимости, Будде был прав, потому что академик Л.В.Шерба протестовал (уже безотносительно к пушкинскому тексту) против того произнесения имени Гете, которое Будде охарактеризовал как семинарское: "Существующая тенденция передавать ö через русское ё основана, конечно, на зрительной аналогии двух точек. Никак нельзя утверждать, что произношение Гѐте=g'ot'е лучше, чем Гетѐ = g'ete Первое является просто чудешем, тогда как второе в конце концов может быть сочтено за немецкий диалектизм". Шерба считает, что на письме немецкое ö никогда не следует заменять русским ё; в начале слова и после т, д, н, с, з, р его следует заменять русским э, во всех остальных случаях - русским е. В немецком языке умлаут (частичная ассимиляция гласного корня гласному окончанию) представлен неравномерно: "Он распространялся с севера на юг и в южнонемецких диалектах встретил в целом ряде случаев сопротивление"¹⁰. Это и имел в виду Шерба, когда утверждал, что [g'ete] (транскрипция Л.В.Шербы) может быть принято за диалектизм.

В поэме "Облако в штанах" (1915) Маяковский поместил

имя Гете в рифме, предусматривающей традиционное чтение, как у Пушкина и Жуковского:

Что мне до Фауста,
феерией ракет
скользящего с Мефистофелем в небесном паркете!
Я знаю —
гвоздь у меня в сапоге
кошмарней, чем фантазия у Гете!¹¹

Все сказанное позволяет утверждать, что Пушкин в "Евгении Онегине" предполагал произнесение [ˈgɛtɛ] (русскими буквами — г'етэ), как считал правильным Шерба.

К нашему времени победило произношение с палатализованным г, ударным о и велярным т: [ˈgɔtɛ]. Уже в монографии академика Веселовского о Жуковском имя Гете всегда пишется через ё, так же и в современных энциклопедических словарях. Наконец, такое произношение и написание отразилось в поэзии. Стихотворение Б.Чичибабина "Куда мне бежать от бурлацких замашек?.." завершается следующим четверостишием:

Я выменял память о дате и годе
на звон в поднебесной листве.
Не дяди и тети, а Данте и Гёте¹²
со мной в непробудном родстве.

Слуга Гильо

Следует внимательно отнестись и к наименованию третьестепенного персонажа — слуги Онегина. Откуда пришло в роман его имя? Какие ассоциации оно вызывало у Пушкина и первых читателей романа — его современников?

А.Е.Тархов соотносит имя Гильо с гильотиной (и фамилией ее изобретателя)¹³. Никаких аргументов в поддержку своего предположения он не выдвигает, нам же оно кажется необоснованным. Содержательнее комментарий В.В.Набокова. Он указывает, что это имя часто встречается во французских комедиях, дважды появляется у Лафонтена — в баснях "Волк, прикинувшийся пастухом" и "Пастух и его стадо", а Пушкин это крестьянское имя превращает в фамилию, и она соотносится с фамилией танцмейстера Гильоме из "Горя от ума"¹⁴. Сведения о Лафонтене и комедиях почерпнуты, по-видимому, из французского энциклопедического словаря, где сверх того указано, что Guillot — это уменьшительное имя от Guillaume и что со времени Лафонтена оно устойчиво воспринимается как имя пастуха. В переносном же значении обозначает человека, который старается казаться-

ся не тем, кем является в действительности ¹⁵.

Приняв все это во внимание, продолжим наше маленькое исследование. "Ванюшу Лафонтена" ("Городок", 1815) Пушкин превосходно знал в детские и лицейские годы. В полном собрании сочинений Лафонтена, изданном в 1817 г., имеется примечание к басне "Волк, прикинувшийся пастухом": "Наполеон украсил буквой Н, инициалом своего имени, все помещения Тюильри, даже часовню. Один принц, увидев эту повсюду повторяющуюся букву, метко и остроумно процитировал:

Он надпись поместить на шляпе был бы рад:

"Вот я, пастух Гильо, хранитель этих стад".

Трудно использовать это двусишие более удачно"¹⁶. В басне Лафонтена речь идет о том, что волк прикинулся пастухом, но когда он подал голос, проснулся пастух Гильо, его собака, все кругом, и волку стало худо. Можно отметить, что Лафонтен заимствовал фабулу басни у венецианского художника и поэта ХУ1в. Ж.М.Вердизотти, автора книги "Сто нравственных басен" (1570). В России эта фабула была воспроизведена А.Е.Измайловым в басне "Волчья хитрость" (указано С.А.Фомичевым). Отдельные ее мотивы отразились, возможно, в басне Крылова "Волк на псарне". Французские роялисты видели в Наполеоне выскочку, узурпатора высшей власти, который был низвергнут и получил по заслугам, и применяли к нему аллегорию Лафонтена (сходный смысл имеет аллегория в басне Крылова "Волк на псарне").

В главе шестой "Евгения Онегина" слуга Гильо по воле своего хозяина становится секундантом на дуэли. Это простолюдин, неожиданно попавший в положение дворянина. При этом он проявляет робость:

...за ближний пень

Становится Гильо смущенный (У1, 129).

Приходится предположить, что, избирая имя слуге Онегина и конструируя его поведение, Пушкин учитывал особенности этого образа в басне Лафонтена и крылатое двусишие, вошедшее в комментарии и словари.

Можно указать с высокой степенью вероятности ту именно комедию, которая стала источником заимствования имени и облика Гильо. По нашему предположению, это "Шарло, или Графиня де Живри" Вольтера – блестящая салонная комедия в трех актах, написанная Вольтером для своего фернейского домашне-

го театра и поставленная 8 сентября 1767 г. Пьеса в стихах, с квипрокво; в конце ее, как *deus ex machina*, появляется король Генрих 1У. Действие происходит в замке графини де Живри в Шампани, Гильо играет второстепенную, но все же заметную роль и часто выполняет функцию вестника. В перечне действующих лиц он определен как "сын крестьянина". Когда он впервые появляется на сцене, управляющий замком представляет его присутствующим (и зрителям) следующими словами:

...et Guillot, est le fils d'un fermier,
Homme de bien¹⁷.

Как это перевести? "Гильо, крестьянский сын". А дальше?

В главе шестой романа в стихах Онегин представляет своего секунданта Зарешкому:

Хоть человек он неизвестный,
Но уж конечно малый честный.

В той же строфе далее Пушкин пишет:

Зарешкий наш и честный малый
Вступили в важный договор...(У1, 128).

Слова "честный малый" Пушкин выделил курсивом. Это и есть точный перевод выражения *homme de bien*.

"Французские классики были первыми литературными впечатлениями Пушкина, и следы этих первых впечатлений чувствуются на протяжении всей его творческой жизни. Не является преувеличением сообщение, что в Лицей Пушкин поступил уже основательно знакомый с классической французской литературой"¹⁸. Центральное место среди французских литературных интересов Пушкина было отведено гигантской фигуре Вольтера¹⁹. Маловероятно, чтобы Пушкин при этом не знал комедий своего любимца. Однако, насколько нам известно, до сих пор знакомство Пушкина с комедиями Вольтера засвидетельствовано не было. Если наше предположение, что слова "честный малый" - это скрытая цитата из "Шарло, или Графини де Живри", справедливо, то перед нами первое свидетельство такого рода. Напомним, что в библиотеке Пушкина имелось три собрания сочинений Лафонтена и полное собрание сочинений Вольтера, изданное в 1817-1820гг.²⁰

Фамилию слуги Пушкин называет трижды: два раза пишет ее русскими буквами, один раз - французскими. Написанная по-французски, она стоит в конце стиха и вместе с окончани-

ем другого стиха образует макароническую рифму:

Вот он: мой друг, *monsieur Guillot*.
Я не предвижу возражений
На представление мое.... (У1, 128).

Написанная по-русски, эта фамилия один раз тоже стоит в рифме:

Он поскорей звонит. Вбегает
К нему слуга француз Гильо,
Халат и туфи предлагает
И подает ему белье (У1, 127).

Присмотревшись внимательно, мы замечаем, что в речи Онегина произнесенное по-французски и в авторской речи написанное по-русски это имя собственное предполагает нетождественное звучание. Фамилия слуги во французском написании рифмуется со словом "моё", что подразумевает произношение "Гийо", фамилия слуги в русском написании "Гильо" рифмуется с "белье". Пушкинская рифма по преимуществу точна, и это расхождение не случайно.

В XVll-XVlll вв. литературное "академическое" произношение требовало произнесения подобных слов с мягким л. Так, например, *fille* произносилось [fil]. В парижской народной речи XVll-XVlll вв. в подобных случаях мягкое л (*l mouillé*) не произносилось, и слово *fille*, например, звучало [fi]. После революции 1789-1793 гг. в течение нескольких лет повсеместно утвердилось в устной форме литературного языка народное произношение. Такие слова, как *fil*, стали произносить [fi] все, кроме строгих пуристов. Этот сдвиг произошел столь легко и быстро потому, что мягкое л в произношении близко к йоту: л - сонанта переднеязычная боковая, йот - сонанта среднеязычная срединная.

Пушкин даже в Лицее, среди товарищей, с детства знавших французский язык, выделялся степенью владения этим языком, за что и заслужил у них кличку "Француз"; они шутили, что Пушкин говорит не по-французски, а по-парижски. В своем романе в стихах он с величайшим языковым чутьем запечатлел переход от старого, аристократического французского произношения к новому. Этот переход тонко отразила фамилия слуги Евгения Онегина. В авторской речи она передается русскими буквами в согласии со старым произношением. Такая передача

поддерживалась орфографией: при известных колебаниях группу *ill* предпочитали передавать через сочетание русских букв, включающее *л*. Так, французское *postillon* в первой половине XIX в. передавалось "постильон" (Н.Станкевич, И.Мятлев), "почтигон" (Н.Греч), "почталгон" (Д.Давыдов, Н.Полевой)²²; Пушкин регулярно писал "почталион"²³. В соответствии с этим имя собственное *Guillot* Пушкин передавал через "Гильо". Но в уста Онегина он вложил новое, живое произношение, ставшее нормой незадолго до времени действия и написания романа. Онегин произносит ("Гийо"), на что указывает рифмующее слово "мог".

Теперь слуга, промелькнувший перед нами в трагической сцене дуэли, становится нам ближе и понятнее²⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937-1949 (римской цифрой обозначается том, арабской - страница).
- 2 Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С.140.
- 3 Кушнер А.С. Канва. Л., 1981. С.119 (стихотворение "Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки...").
- 4 Eugene Onegin. A Novel in Verse by A.Pushkin / Transl. from Russian, with a Commentary by V.Nabokov. New York, 1964. Vol. 2. P.235.
- 5 Жуковский В.А. Полное собрание сочинений: В 12 т. Спб., 1902. Т. 3. С. 71.
- 6 Веселовский А.Н. В.А.Жуковский. Поэзия чувства и "сердечного воображения". Спб., 1904. С.347.
- 7 Pushkin's Rhymes: A Dictionary / By J.Th.Shaw. Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1974. P.487.
- 8 Будде Е.Ф. Опыт грамматики языка А.С.Пушкина. Спб., 1901. Вып. 1. С. 4, 9.
- 9 Шерба Л.В. Транскрипция иностранных слов и собственных имен и фамилий // Тр. комиссии по русскому языку / АН СССР. Л., 1931. Т.1. С.194.
- 10 Жирмунский В.М. История немецкого языка. 5-е изд. М., 1965. С.162.
- 11 Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т.1. С.183.

12 Новый мир. 1987. № 10. С.121. Приношу глубокую благодарность Н.А.Жирмунской, прочитавшей эту статью в рукописи и сделавшей ряд ценных замечаний.

13 Тархов А.Е. Судьба Евгения Онегина: Комментарий // Пушкин А.С. Евгений Онегин. М., 1980. С. 260.

14 Eugene Onegin. A Novel in Verse by A. Pushkin. Vol.3. P.38-39.

15 Nouveau Larousse illustré. Paris, s.a. T.2. P.686; T.4. P.988.

16 Oeuvres complètes de J. de La Fontaine. Paris, 1817. P.249.

Приводим французский текст двустишья из Лафонтена:
Il auroit volontiers écrit sur son chapeau:
"C'est moi qui suis Guillot, berger de ce troupeau".

17 Oeuvres complètes de Voltaire. Kehl. De l'imprimerie de la société littéraire-typographique, 1784. T.8. P.233.

18 Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 66, 123-126.

19 Заборов П.Р. Русская литература и Вольтер. Л., 1978. С. 174-179.

20 Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С.Пушкина: Библиографическое описание. Спб., 1910. С. 265 (№ 1060-1062), 361 (№ 1491).

21 Сергиевский М.В. История французского языка. 2-е изд. М., 1947. С. 212.

22 Булаховский Л.А. Русский литературный язык первой половины XIX века. М., 1954. С. 33.

23 Словарь языка Пушкина. М., 1959. Т.3. С.622.

24 Настоящая работа была доложена на конференции "Евгений Онегин". Итоги и проблемы научного комментария" в Государственном музее им. А.С.Пушкина в Москве 2 декабря 1987 г. Приношу глубокую благодарность И.А. Энгельгардту, вопросы и замечания которого учтены в данной статье.

Д.И.БЕЛКИН

Горьковский институт иностранных языков им. Н.А.Добролюбова
ПОЭТИКА АВТОРСКИХ ПРИМЕЧАНИЙ В ЦИКЛЕ "ПОДРАЖАНИЯ
КОРАНУ"

Пушкинскому ориентальному циклу "Подражания Корану" посвящено много исследований как дореволюционных, так и советских литературоведов. Однако, восхищаясь "Подражаниями Корану", этим, по образному выражению Белинского, "блестящим алмазом в поэтическом венце Пушкина", исследователи, как правило, почти не уделяли внимания тем немногим прозаическим примечаниям, которые сопровождают девять стихотворений, начиная с их первой публикации в 1826 г.

Роль прозаических примечаний в "Подражаниях Корану" важно выяснить по меньшей мере по двум причинам. Во-первых, пушкинский цикл завершал собой переход от простого распространения в России сведений и материалов о поэзии арабского Востока к ее воспроизведению средствами родного языка. Во-вторых, проявляемое советской филологией, особенно в последние годы, внимание к диалогической структуре повествования, хотя и опирается в своих наблюдениях и выводах на произведения Пушкина¹ и его современников, русских и зарубежных², во стихотворный цикл "Подражания Корану" продолжает оставаться в стороне³.

Рассмотрение функций авторских примечаний в "Подражаниях Корану" поможет, по нашему убеждению, глубже постичь некоторые особенности пушкинской поэтики середины 20-х гг. и новаторский характер его художественной концепции Востока.

"Подражания Корану" – это не только девять стихотворений, но и пять кратких примечаний в прозе. Их связь сложна, поскольку объединяет внешне несоединимое – стихи и прозу.

Н.Н.Страхов назвал эти примечания "шутливыми". Проницательный истолкователь многих пушкинских строк, он находит в примечаниях лишь "подтверждение того", что русский поэт "превосходно видел" в Коране поэтические достоинства и "в то же время почти готов был народировать" этот памятник⁴. Известна звуковая и сюжетная близость "Подражаний Корану" к шутливым стихам из письма поэта Ф.Ф.Вигелю⁵. И хотя и там, и тут стихи даны в сопровождении прозаического текста, авторская позиция, авторское отношение к написанному в обоих случаях различно.

Если и допустить, что в примечаниях к "Подражаниям Корану"

ну" заключена пародия, как считал Н.Н.Страхов, то она, по нашему мнению, носит чисто внешний характер. Пушкин умно и тонко пародирует здесь не Коран, а традиции "восточных" повестей и эпохи классицизма и своего времени, в которых "темные места" сопровождались многочисленными комментариями авторов¹⁰. В ориентальном цикле Пушкина нет образов или строк, требующих особых пояснений. Вместе с тем функции прозаических примечаний гораздо значительнее, чем это представляется поначалу.

Постараемся разобраться. Уже в первом примечании читатель, казалось, обнаруживает авторскую позицию: "Нечестивые, — пишет Магомет (глава Награды), — думают, что Коран есть собрание новой лжи и старых басен". Мнение сих нечестивых (выделено Пушкиным. — Д.Б.), конечно, справедливо; но, несмотря на сие, многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом. Здесь предлагается несколько вольных подражаний..."(П/1/, 358). Заметим, что цитированное примечание относится не к какой-либо строке, отдельному слову или стихотворению, а к заглавию, т.е. ко всему циклу.

Пять примечаний в прозе несут большую идейную нагрузку. Так, первое выявляет историческую дистанцию между лицом, от имени которого произносятся клятвы, и автором "вольных подражаний". В первое примечание включены считающиеся подлинными слова легендарного пророка об отношении к Корану "нечестивых", а также — реплика об этом мнении (несомненно ироническая и несомненно добрая) русского стихотворца как человека 20-х гг. XIX в., охотно относящего себя к "нечестивым". Реплика в прозе содержит и объяснение читателю цели предпринятого труда: предложить "несколько вольных подражаний".

Признание в прозе, что в знаменитом первоисточнике "многие нравственные истины" изложены "сильным и поэтическим образом", носит характер программы. Избран в начале 20-х гг. Коран как наиболее концентрированное выражение мусульманского Востока объектом поэтического воспроизведения, Пушкин обратил основное внимание не на экзотику, которую именовал "ребячеством" и которая так волновала воображение романтиков, а на специфические особенности мусульманского видения мира,

яркие формы его выражения в знаменитом памятнике арабской культуры. Однако между "подражаниями" и "примечаниями", между стихами и прозой, составляющими структуру единого произведения, возникает диалог. Его ведет – и это будет прослежено – с приверженцем Корана не поэт, творец "подражаний", а читатель, личность европейски просвещенная, которому – в отличие от поэта – еще предстоит признать, что в знаменитом памятнике Востока "многие нравственные истины" переданы "сильным и поэтическим образом" (П. 358).

В пяти прозаических примечаниях отчетливо различим голос автора "вольных подражаний". Он и в нейтральной информации, что "в подлиннике (т.е. Коране. – Д.Б.) Алла везде говорит от своего имени, а о Магомете упоминается только во втором или третьем лице" (П/1/, 358). Конечно, при желании и здесь можно увидеть намек на личную незначительность легендарного пророка, о котором если и упоминают, то только во втором или третьем лице. Намек этот весьма возможен, поскольку примечания составлял человек, иронически относившийся к религиозной стороне всех "священных книг".

Итак, в рамках одного произведения был воссоздан диалог, который обусловили два исторически не совпадающих мировосприятия. Внешне это несовпадение представлено, как отмечалось, объединением стихов и нескольких строк прозы под одним заглавием. По существу же, Пушкин создавал "Подражания Корану" как идейное многоголосие, как соприкосновение в середине 20-х гг. XIX в. двух культур, отделенных друг от друга большим временным отрезком. Уже первое примечание, как сказано выше, обнажало идейную остроту диалога и его своеобразие. Речь персонажей не была обращена друг к другу. Именно подобное построение цикла подтверждало причастность каждого из девяти подражаний к миру мусульманской поэзии.

Напомню, что национальную индивидуальность и своеобразие знаменитого памятника арабского Востока Пушкин передавал для русского читателя на разных уровнях. Так, к примеру, мир ислама в "Подражания Корану" входит на уровне лексики, т.е. поэт включил в стихи слова арабского происхождения, как-то: Коран, Магомет, Алла, Мекка. Сюжет, заимствованный из Корана, создает основу 1У подражания –

о состязании царя Нимврода с богом. Темы, взятые из Корана, сделались источниками I, П, У1 и УШ подражаний. Наконец, читатель встречается в цикле с более высоким уровнем постижения чужой культуры – импровизацией. Примером тому является IX подражание: "И путник усталый на бога роптал" (П, 354).

Диалогические отношения в ориентальном цикле Пушкина возникают между картинами восприятия мира Магометом и краткими, но очень содержательными репликами об этом восприятии европейски просвещенной личности. Идейная направленность примечаний – в их несогласии с древней моралью Корана, однако сам спор Пушкин выносит за пределы девяти стихотворений. По-настоящему он развертывается в момент знакомства читателя с примечаниями, с прозой, содержащей исторически иную точку зрения на тот же предмет или явление. Читатель, сначала свидетель диалога, оказывается затем его активным участником. Правда, здесь нельзя не согласиться с наблюдением Ю.М.Лотмана, что обыкновенное читательское восприятие не учитывает прозаического окружения, воспринимая в качестве "текста" лишь стихотворную часть: "Однако сам автор, видимо, рассчитывал на соотношение в читательском сознании этих двух частей публикуемого им текста". Диалогизм, обусловленный не столько формальным признаком – противоположностью стихов прозе, сколько несопадением мирозерцания участников диалога, оттеняет объективность "Подражаний".

Контрастное сопоставление двух мировоззрений в рамках одного произведения говорило об утверждении историзма в стихах Пушкина о Востоке. Примечания помогали читателю увидеть и постичь во многом одностороннюю эмоциональность каждого из стихотворений, близкое соответствие их характеру чувственности древнего араба.

Пушкин воссоздавал мироощущение мусульманина, т.е. чужую для себя культуру, опираясь на образцы восточной словесности. В девяти стихотворениях цикла "все явления, каждая деталь проникнута могучей энергией оценки, энергией притягивания или отрицания".

Многоголосье в "Подражаниях Корану" воссоздается очень ненавязчиво. Диалог, как указывалось, вынесен за пределы девяти стихотворений. Убедительности диалога содействует

и такая особенность примечаний: их информация не совпадает со стиховой. Она иная не только по форме (стихи и проза), но и по содержанию. Любопытно, что текст четырех из пяти примечаний заимствован тоже из Корана, как и содержание стихов. Текст этот лишь частично дополнен репликами лица, связанного с исторически иным временем.

Сказанное нетрудно обнаружить на примере примечаний к П и У "подражанию".

А. вы, о гости Магомета,	Не любит он велегневных
Стекаясь к вечери его,	И слов нескромных и пустых:
Брегитесь суетами света	Почтите мир его смиреньем,
Смутить пророка моего.	И целомудренным склоненьем
В паренье дум благочестивых,	Его невольниц молодых (П/1/, 353).

В примечании Пушкин использует строки Корана: "Мой пророк, прибавляет Алла, вам этого не скажет, ибо он весьма учтив и скромен; но я не имею нужды с вами чиниться" и проч." (П/1/, 358).

Черновой вариант П подражания ("О, жены чистые пророка...") содержит набросок в стихах: "Пророк мой вам того не скажет, (он вежлив, скромен)" (П/2/, 886). Однако Пушкин перенес прозаический эквивалент в примечание. На факт переноса обратил внимание Б.В. Томашевский. Он предположил, что Пушкин отказался от стихотворной обработки этих строк. Не отвергая предположения Б.В. Томашевского, придерживаемся мнения, что перенос цитированной фразы в примечание удачно подчеркивал дух Корана в большем по размеру стихотворении. Текст этот передавал ироническое отношение автора "Подражаний", человека иной эпохи, к смыслу стихотворения, его содержанию. На этом, кстати, настаивал еще в начале нынешнего века Н.О. Лернер. Он писал, что во П "Подражании" Пушкин тонко иронизировал над Магометом как законодателем семейного быта. Образ пророка, оберегающего своих "чистых жен", здесь явно снижен:

Храните верные сердца
Для нег законных и стыдливых,
Да взор лукавый нечестивых
Не узрит вашего лица (П/1/, 352).

Настроение автора "Подражаний", его улыбка, вызванная требованиями пророка к женам быть "верными", передается и читателю, но весьма своеобразно — не столько текстом стихотворения, сколько прозаической репликой примечания: "Ревность араба так и дышит в сих заповедях" (П/1/, 358).

В одном из последних по времени исследований о творчес-

кой эволюции поэзии Пушкина про стихотворение "О, жены чистые пророка..." говорится, что "тонкую насмешку над Магометом" внесли "европейские авторы": она "не работает в образной системе стихотворения Пушкина", поэт якобы "не замечает" двусмысленности поведения Магомета¹¹. По отношению ко П "подражанию" с этими наблюдениями трудно согласиться. Свой вывод автор строит на содержании 33 суры Корана ("Сонмы"¹²), аяты которой в переводе М.И.Веревкина были использованы русским поэтом при создании стихотворения "О, жены чистые пророка...". Действительно, в этой главе Корана нет иронии, но вспомним содержание П "подражания". Вначале пророк сравнивает своих "чистых" жен, обязанных хранить "верные сердца для нег законных и стыдливых", с "безбрачной девой". Затем образ "чистых" жен стремительно снижается. В этом же стихотворении Магомет строго запрещает им показываться даже гостям-единоверцам, причем он именует своих жен "невольницами молодыми". Наконец, ирония по отношению к пророку усиливается в сознании читателя репликой из примечаний о "ревности араба". Отрыв стихотворения от принадлежащего ему прозаического примечания неизбежно ведет к искажению восприятия каждого, можно сказать, из "вольных подражаний".

Русский поэт раскрывал перед читателем мусульманский мир, его поэзию, опираясь на одно из самых значительных произведений. Шутливые реплики Пушкина о труде "во славу Корана" (XIII, 119) прикрывали его серьезное стремление включить в национальную литературу переводы и переложения ориентальных авторов. При всем том в "Подражаниях Корану" нет художественной идеализации далекого прошлого. Наличие авторских примечаний исключает подобное отношение. Пушкин сохранил и передал в "Подражаниях" как этическую, так и эстетическую дистанцию между эпохой Магомета и своим временем. Мало того, поэзия и проза в его ориентальном цикле весьма ошутимо противопоставлены друг другу как эстетические категории, причем будничное, низкое представлено примечаниями¹³.

Диалог с далеким прошлым чужеземного народа в "Подражаниях Корану" привлекает своей многотемностью. Рассмотрим, к примеру, однострочное примечание к первому четверо-

стихию У "подражания":

Земля недвижна; неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой (П/1/, 354).

Читателю предлагается неожиданный вывод: "Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!" (П/1/, 358). За мнением о "плохой физике" легко угадывается европейски образованный человек, что не мешает ему с уважением относиться к памятнику иноземной культуры. Вместе с тем сам текст примечания, его информационное сообщение внешне не связано с содержанием цитированного четверостишия. Перед нами диалог, где голоса вступивших, можно сказать, в исторический спор обращены вовсе не друг к другу.

Стремясь к объективности содержания девяти "подражаний", их полной адекватности Корану, Пушкин удалил из стихов авторское, субъективное, однако он не уподоблялся "тому бедному мулле, который изрезал и съел Коран, думая исполниться духа Магометова" (Х1, 52). Пушкин воссоздавал мироощущение мусульманина, его идеалы, опираясь на образцы восточной литературы. Диалог, повторы, возникает из соотнесения русским поэтом чужого текста, составившего объективную основу "Подражаний Корану"¹⁴, и мыслей, высказанных европейски просвещенной личностью в процессе знакомства ее с Кораном. Однако эти мысли, изложенные прозой, в случае отделения их от стихотворений цикла тут же утрачивают идейную глубину и эстетическую привлекательность.

Итак, девять стихотворений и пять примечаний к ним в прозе составляют, несмотря на внешнее различие, неделимое целое. Поэтика пушкинских "Подражаний Корану" не ограничивается диалогом. Подключение к циклу читательского восприятия способно создать подлинное многоголосие. Пушкинское искусство, как в бинокль, приблизило далекую эпоху, позволив многое разглядеть в ней. Образно говоря, поэт видел "любую частицу прошлого и современности с высот, достигнутых человечеством"¹⁵. Тенденция изображения в стихах не вообще Востока, а отдельных его регионов средствами национальной словесности, успешно продемонстрированная в "Подражаниях Корану", говорила о значительных потенциальных возможностях отечественной литературы, выявленных Пушкиным.

Пушкинские примечания к циклу "Подражания Корану" полемичны. Но вряд ли правомерно эту их особенность истолковывать так расширительно, как предлагает М.Л.Нольман. Он пишет, что "без особого риска можно заключить, что "Подражания Корану" Пушкина были в какой-то мере полемическим ответом на "Западно-восточный диван" Гете". Развивая эту мысль, исследователь отмечает: "Возникает вопрос, не отозвались ли и пространные гетевские примечания к "Дивану" в кратких пушкинских "Примечаниях" к "Подражаниям Корану"?"¹⁶ В данном случае более обоснованным представляется мнение В.М.Жирмунского, что "ни одна черта" в поэтическом облике Пушкина "не была подсказана влиянием" Гете¹⁷

Выше говорилось, что примечания как обязательную принадлежность "восточных" повестей поэт встречал повсеместно в отечественных журналах. Изображая Восток, Пушкин как художник-реалист полемизировал скорее всего с Томасом Муром, а не с Гете. Если о "Западно-восточном диване" немецкого классика у Пушкина нет ни единого упоминания, то об авторе "Лалла-Рук", "чопорном подражателе безобразному восточному воображенцу" (XIII, 34), замечания встречаются на протяжении, пожалуй, всего творческого пути русского поэта. И если пользоваться эпитетом "пространные", то он опять-таки более подходит к многочисленным примечаниям "Лалла-Рук" Томаса Мура.

Наличие примечаний поэт и его современники воспринимали не только как важную особенность исторических трудов. Далеко не всегда представлялись они Пушкину бесполезными¹⁸. Много места, например, занимали примечания в "Восточных повестях" Байрона. Английский поэт стремился с их помощью дать объяснения субъективным поступкам своих разочарованных героев¹⁹. Пушкин хорошо знал и ориентальные поэмы Байрона, и исторические труды Гиббона и Вольтера, богатые разнообразными примечаниями, однако он предложил свой, новый по существу принцип комментирования прозой стихотворной информации. В ориентальных же произведениях Гете и Мура (к сожалению, в рамках нашей статьи нет возможности 'показать это подробно) авторское комментирование было иным.

Там свой стихотворный текст пояснялся выписками из чужих произведений, т.е. раскрывалась его предыстория, мотивы воз-

никновения и т.п. Авторы не ставили перед собой задачу всесторонней оценки включенного ими ориентального текста²⁰. Предпосылки для диалога не реализовывались, хотя Гете часто давал свое прочтение ориентального источника.

Пушкинские примечания к "Подражаниям Корану" не походили ни на примечания, близкие к научным, из гетевского "Западно-восточного дивана", ни на примечания к романтическим поэмам, в изобилии содержащиеся в "Лалла-Рук" Мура. Правда, Пушкин не сразу подошел к построению примечаний, воссоздающих диалог. Романтическая манера примечаний, как проследил Ю.М.Лотман, присуща была южным поэмам Пушкина. Несомненно, примечания к "Подражаниям Корану" содержали результаты предшествующего опыта. Поэт придавал характеру примечаний большое значение. Когда в первом издании цикла в одно из примечаний, адресованное Ш "подражанию",²¹ вкралась неточность, Пушкин поспешил исключить примечание.

Объективное отражение нравов и культуры арабо-мусульманского Востока оставалось для Пушкина главным в "Подражаниях Корану". Этому замыслу и служили его прозаические примечания. Они усиливали активность читательского восприятия, помогая ему подняться до пушкинского осмысления знаменитого памятника восточной культуры.

Художественная система изображения арабо-мусульманского Востока, продемонстрированная Пушкиным в "Подражаниях Корану", была новой для русской литературы. Она раскрывала перед современниками ориентальный мир, можно сказать, во всей его полноте. Девять стихотворений, разных по своему размеру и количеству строф, сделали для русского читателя доступной поэтическую сторону Корана. Пушкинский цикл вызвал среди современников множество откликов, желание испробовать свои силы в стихотворной передаче текстов Корана. Знакомство с этими произведениями показывает не только влияние Пушкина, но и те художественные препятствия, которые для большинства стихотворцев пушкинской поры показались непреодолимыми.

Первым здесь может быть назван А.Г.Ротчев (1806-1873), издавший в 1828 г. сборник "Подражания Корану", содержащий 12 стихотворений²². Одно из них, "Подражание арабскому", было опубликовано в "Северных цветах на 1827 г.", затем вошло в названный сборник:

Клянусь коня волнистой гривой
И брызгом искр его копыт:
Что голос Бога справедливый
Над миром скоро прогремит,
Клянусь вечернею зарею
И утра блеском золотым:
Он семь небес своей рукою
Одно воздвигнул над другим!
Не он ли яркими огнями
Зажег свой беспредельный свод?

И он же легкими крылами
Парящих птиц хранит полет!
Сверкают гордо небеса:
Над озаренною землею
Не Бога ли блестит краса?
Без веры в Бога – мимо, мимо
Промчится радость бытия!
Пошлет ли Он огонь без дыма
И дым пошлет ли без огня?²³

Несомненно, А.Г.Ротчев учел и использовал образные особенности Корана, характеристика которых содержалась в пушкинских примечаниях к знаменитому циклу: "В других местах Корана Алла клянется копытами кобылиц, плодами смоковницы, свободою Мехки... Сгранный сей риторический оборот встречается в Коране поминутно" (П/1/ 358; подчеркнуто мною. – Д.Б.). Резонно предположить, что Пушкин потому и не использовал клятву "копытами кобылиц", что она встречается "поминутно", а вынес информацию об этом в примечание. Четыре начальных строки из его 1 "подражания", от крывающегося глаголом "клянусь",* вместе с замечанием о странности клятвы задают ориентальный тон всему циклу. Здесь стихи и проза не противостоят, а дополняют друг друга, создают атмосферу национального колорита памятника.

Приведенное же стихотворение А.Г.Ротчева является лучшим в его цикле. Однако нельзя не видеть, что автора более влекут в Коране религиозные мотивы. Ротчевский цикл отличается искренней религиозностью, чего нельзя сказать о пушкинском. Автор "Гавриилиады" относился иронически к религиозной стороне "священных книг" и христиан, и мусульман. Д.Д.Благой верно подметил, что пушкинское примечание о наличии в Коране "многих нравственных истин" звучало, кстати, явным вызовом господству вагшим представлениям официальной религии о совершенной порочности всего учения Магомета²⁴.

Если ознакомиться с другими стихотворениями ротчевского цикла, то нетрудно увидеть еще одно отличие от пушкинских "Подражаний Корану". Так, 1X подражание А.Г.Ротчева, начинающееся четверостишием

* Клянусь четой и нечетой,
Клянусь мечом и правой битвой,
Клянуся утренней звездой,
Клянуся вечернею молитвой (П/1/, 352).

Когда, по власти Богом данной,
На Фараона Моисей
Стал возникать грозой неожиданной,
Узрел он битву двух мужей,

передавало переживание не Магомета, не его поклонников,
а "какой-то ужас" Моисея²⁵.

Х подражание, открывающееся строками
Творец! Народ твой позабыл
Закон, ниспосланный Тобою,
Но Авраам своей рукою
Недвижных идолов разбил,

переносило читателя в библейскую, а не арабо-мусульманскую древность²⁶. Подобные мотивы в ориентальном пикле А.Г.Ротчева относительно часты²⁷. Полагать, что поэт слабо осознавал различие между библейским Востоком и арабо-мусульманским, вряд ли уместно. С другой стороны, из всех упоминаемых в Коране библейских героев древний хебронский патриарх Авраам выделен как отец Исмаила, традиционного родоначальника арабов. Известно, что в последних главах Корана Магомет уделяет заметное внимание борьбе библейского патриарха с идолопоклонством²⁸, проводя параллель с своей пророческой деятельностью.

Таким образом, в ротчевском цикле мотивы, имеющие истоки в Коране, были знакомы и известны поэту по другому памятнику. Эти особенности сборника - религиозность и причастность к библейскому Востоку - рецензенты отмечали еще в прошлом веке: в ротчевских "Подражаниях Корану" видное место занимают "высокие мысли о всемогуществе, благодати и правосудии Бога", стихотворения "заключают в себе сказания о праотцах народа Божия, потерпанные Магометом из Библии и примененные им к своему закону"²⁹. Несомненно, А.Г.Ротчева привлекли в Коране библейские мотивы еще и потому, что они давно уже были поэтически осмыслены русскими стихотворцами. Их мировосприятие оказалось доступнее, чем малознакомые образы Корана.

В том же 1828 г. стихотворец П.Манасеин создает поэму "Ад и рай Магометов". В ней также широко использованы пушкинские художественные открытия, предложенные им формы стихотворной подачи арабо-мусульманского восприятия мира:

Клянусь молний полной тучей, Луной, плывущей в небесах, И вихрем, к небу вьющим прах, И громом, и звездой падуцей: Настанет непреложный суд! И семь небес, как с гор ручей, Падут, сольются в свод единый... Дым пламенный и душный смрад Вселенной изойдут из зева;	Объятья друга кинет дева И брата не познает брат; И мать побежит смятенно И в сиротстве покинет чад. Тогда содрогнется вселенна Раздастся первый трубный глас: Живое все под небесами Падет безжизненно...
--	---

Хотя автор и попытался по-своему изобразить картину страшного суда, но его выбор художественных образов весьма напоминает пушкинский. Если даже допустить, что А. Ротчев и П. Манасени пытались постичь и передать национальную окраску ориентального памятника, то необходимо будет признать, что они не смогли чем-то существенным дополнить пушкинские "Подражания Корану". Даже лучшие образы стихов на мотивы Корана представляли собой повторение пушкинских открытий и увиденных им поэтических образов. Подтверждением сказанному может служить и стихотворение Л. Якубовича, опубликованное в июньском номере московского журнала "Атены" в 1829 г. под названием "Из Ал-Корана, глава XC1":

Клянусь солнцем и луною Клянусь ношью и днем, Клянусь небом и землею, Клянусь ослицей и конем; Клянусь тем, кто нам от века Способность умственную дал Кто создал все — и человека Для наслаждения создал: Что будет тот блажен на веки, Кто правду здесь всегда любил, Хранил закон, молился в Мекке И жизни в битвах не шадил.	Талмуд — колено почитало Лжецом Пророка своего — И где ж Талмуд — колено? Пало... Бог истребил до одного, За то, что злобный нечестивец Кедар Пророку не внимал, За то, что Вышнего любил, Верблюд от рук убийцы пал.
---	---

Стихотворение Л. Якубовича, нуждающееся в примечаниях и пояснениях не только сегодня, но и в момент публикации, было лишено их. Отсутствие примечаний, по замыслу автора, должно было подчеркнуть близость его стихов к арабскому подлиннику. Упоминания о Кедаре, об убийце верблюда содержали элемент недосказанности, милую поэтам-романтикам восточную экзотику. Л. Якубович больше имитировал мусульманский Восток, чем помогал читателю узнать незнакомый ему мир. Характерно, что и другие из цитированных поэтов, вос-

торгавшихся Кораном под впечатлением пушкинских "Подражаний", не воспользовались его опытом корректировки восприятия ориентальных особенностей текста примечаниями.

В науке уже отмечалось, что пушкинские "Подражания Корану" "резко выделялись из цикла восточных стилизаций двадцатых годов"³². Их отличала и свобода эстетической оценки поэзии Корана, и широта взгляда автора, непринужденно излагавшего как воззрения легендарного пророка, так и европейски просвещенной личности, и совершенство художественной формы, сочетавшейся в "Подражаниях" с идейным многоголосием. Повторить победы Пушкина, постичь черты реализма в изображении ориентального мира оказалось не под силу современникам. Своими ориентальными стихами Пушкин вновь убеждал русских читателей и поэтов, что знаменитые памятники духовной жизни каждого народа, даже если они не разделяют догматов христианства, можно и должно рассматривать как произведения самобытной поэтической литературы.

Обращения большого художника одного народа к памятникам национальной культуры другого составляют эпоху не только в рамках отечественной словесности. И здесь нельзя не привести мнение И.С.Брагинского, полагающего, что Пушкин "обращается к Корану, воспринимая его так же, как и Гете, философски-поэтически"³³. Однако эта аналогия должна быть несколько уточнена. Писателей сближает не так незываемый реализм Просвещения, а интерес к Востоку (у Гете выходящий за рамки веймарского классицизма)³⁴.

"Подражания Корану", запечатлевшие искренний интерес Пушкина к поэзии и истории арабского Востока, отличаются удивительно близостью к тексту подлинника. За девятью стихотворениями и пятью примечаниями в прозе, объединенными не столько общим заголовком, сколько внутренней структурой, поэтикой диалога, придающего равноправие каждой из частей цикла, выступал автор, четко осознававший себя личностью XIX в., обладавший историзмом художественного мышления и гениальным эстетическим чутьем.

Воссоздание исторически разных мировосприятий в рамках цикла или отдельного стихотворения составляло одну из главных особенностей поэтики всех следующих произведений Пушкина на ориентальные темы (см., например, "Калмычке",

"Из Гафиза"). Поэт добивался реалистического показа индивидуальных особенностей каждого восточного региона, не отказываясь ни от собственной позиции, ни от идей своего времени. Именно эти художественные открытия формировали пушкинскую концепцию Востока, заслуживающую самостоятельного рассмотрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина: Проблема авторских примечаний к тексту // Пушкин и его современники. Псков, 1970 (Учен. зап. / Ленингр. гос. пед. ин-т. Т. 434).
- 2 Сидорченко Л.В. Комментарии Байрона к "Восточным повестям" // Вестн. Ленингр. гос. ун-та. 1970. Вып. 3, № 14.
- 3 Исключение составляет статья Н.Я. Соловья "Особенности использования мотивов Корана в "Подражаниях Корану" Пушкина (см.: Пушкин в странах зарубежного Востока. М., 1979. С. 125-143).
- 4 Страхов Н.Н. Заметки о Пушкине // Складчина. Спб., 1874. С.48.
- 5 Ходасевич Владислав. Поэтическое хозяйство Пушкина // Беседа. Берлин, 1923. Кн. 2. С.170,171.
- 6 Мильчина В. Поэтика примечаний // Вопросы литературы. 1978. №11. С. 229-247.
- 7 Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 103.
- 8 Мейлах Б. Вопросы литературы и эстетики. Л., 1958. С.229.
- 9 Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1950. Т.2. С. 426.
- 10 См. примечания Н.О.Лернера к 3 т. сочинений Пушкина под ред. С.А.Венгерова (Спб., 1909. С. 541).
- 11 Фомичев С.А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 124.
- 12 Коран. 2-е изд./Пер. с арабского и комментарии И.Ю. Крачковского. М., 1986. С. 343-350.
- 13 Весьма обстоятельно проблема эстетических границ поэзии и прозы рассмотрена на примере творчества В.А.Жуковского и литераторов 20-30-х гг. А.С.Янушкевичем в монографии "Этапы и проблемы творческой эволюции В.А.Жуковского" (Томск, 1985. С. 197 и след.).

14 По подсчету ученого-арабиста К.С.Кашталева пушкинский текст "Подражаний Корану" на 1/4 представляет собой буквальную передачу текста Корана в переводе М.И.Вережинкина (см.: Кашталева К.С. "Подражания Корану" Пушкина и их первоисточник // Записки коллегии востоковедов. Л., 1930. Т.5. С. 256).

Русист из Ирака Сафа Махмуд Альван в диссертации "А.С. Пушкин и арабский Восток", защищенной в Воронежском госуниверситете в 1985 г., на многочисленных примерах и фактах показал, что великий русский поэт хорошо знал Коран "как в целом, так и в деталях", что Пушкин "с его высокой чувствительностью иногда улавливал какой-то намек в Коране, дорисовывал и передавал его сильным и поэтическим образом" (см.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1985. С. 13,14).

15 Нусинов И. Пушкин и мировая литература. М., 1941. С.24.

16 Нольман М.Л. Западно-восточный синтез в произведениях Пушкина и его реалистическая основа // Народы Азии и Африки. М., 1967. № 4. С. 120. В этой работе дан содержательный анализ субъективных истолкований ориентального цикла Пушкина рядом исследователей его творчества; установлена также часть элементов западно-восточного синтеза некоторых лирических стихов поэта.

17 Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 105.

18 Мильчина В. Указ. соч. С. 237.

19 Сидорченко Л.В. Указ. соч. С. 108.

20 Кессель Л.М. Гете и "Западно-восточный диван". М., 1973. С. 47 и след.

21 Подробно об этом см.: Томашевский Б.В. "Подражания Корану" Пушкин: Книга вторая: Материалы к монографии (1824-1837). М.; Л., 1961. С. 36.

22 "Подражания Корану" А.Ротчева. М., 1828 (экземпляр этой книги хранится в Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в г. Ленинграде).

23 Северные цветы на 1827 год. СПб., 1827. С.333-334. Автором этих стихов значителся Тютчев (sic! - Д.Б.). Хотя такая опечатка очень заманчива, однако надо признать, что это не больше, чем опечатка.

- 24 Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813-1826). М.; Л., 1950. С. 385.
- 25 Ротчев А.Г. Указ соч. С. 20.
- 26 Там же. С. 23.
- 27 С.А.Фомичев (вслед за Б.В.Томашевским) проследил, как Пушкин в начале работы над "Подражаниями Корану" также интересовался местами этого памятника, соприкасавшимися с Библией (см.: Фомичев С.А. Указ. соч. С. 119).
- 28 Подробно об этом см.: Фильштинский И.М., Шидфар Б.Я. Очерк арабо-мусульманской культуры (УП-ХП вв.). М., 1971. С. 30 и след.
- 29 Сын отечества. Спб., 1828. Ч. 118. С. 334. В современном литературоведении анализ ротчевского цикла содержится в монографии П.И.Тартаковского "Русская советская поэзия 20-х - начала 30-х годов и художественное наследие народов Востока" (Ташкент, 1977. С. 14).
- 30 Царское Село на 1830 год. Спб., 1829. С. 204-205.
- 31 Атений. М., 1829. Ч. 2. С. 561.
- 33 Брагинский И.С. Проблемы востоковедения: Актуальные вопросы восточного литературоведения. М., 1974. С. 319.
- 34 В работе Вяч. Вс. Иванова "Темы и стили Востока в поэзии Запада" дано сопоставление ориентальной поэзии Пушкина и Гете, но не в плане влияния, а в плане генеральной способности каждого из них "выйти за рамки ограничений места и времени" и "быть как дома вместе со своими читателями" "в разных культурах" "и в каждой эпохе" (см.: Восточные мотивы: Стихотворения и поэмы. М., 1985. С. 462).

Л.А.СТЕПАНОВ

Кубанский госуниверситет

ОПЕРА МОЦАРТА "ДОН ЖУАН" И ТРАГЕДИЯ ПУШКИНА
"КАМЕННЫЙ ГОСТЬ"

Заметки эти не претендуют на исчерпывающую полноту трактовки всех аспектов пушкинской рецепции словесно-музыкальной образной системы оперы Моцарта. Они содержат наблюдения, объединенные определенным аспектом иссле-

дования пушкинской трагедии – как “опыта драматических изучений”. Нельзя сказать, что литературоведы, занимавшиеся анализом и обобщающим осмыслением сложного феномена словесного искусства – пушкинских “маленьких трагедий”, игнорировали определения “драматические очерки”, “драматические изучения”, “опыт драматических изучений”, которыми сам автор стремился прояснить и для себя, и для будущих читателей некие общие творческие принципы всего драматического цикла, особенности собственного художественного мышления, черты драматической поэтики. Однако “итоговое” пушкинское определение “опыт драматических изучений” гораздо чаще констатируется, чем используется как путь и способ анализа текста².

В пушкиноведении очень бегло очерчены связи “Каменного гостя” с моцартовским “Дон Жуаном”. В 30-е гг. Б.В.Томашевский сопоставил эти произведения в обширной статье “Маленькие трагедии” Пушкина и Мольер” и совершенно справедливо заметил: “Следы обращения к опере Моцарта присутствуют в самом тексте пьесы Пушкина”: имена Анны и Лепорелло перенесены из оперы; в обоих произведениях отсутствует ответный визит Дон Жуана статуе; Пушкин “кое-чем воспользовался для Лепорелло. Во-первых, он взял самое обращение: “Преславная, прекрасная статуя”. Кроме того, самое изображение ужаса Лепорелло несколько ближе у Пушкина к опере, чем к Мольеру... Есть некоторое сходство в заключительных сценах... краткость финала (оперы. – Л.С.) подсказывает дальнейшее сокращение, что и сделал Пушкин. Есть аналогии в репликах” финалов. Названными моментами, по заключению ученого, “все сходство и оградичивается. Ясно, что удельный вес версии Мольера больше”³. Не стремясь определять, чей удельный вес больше, остановимся все же более внимательно на вопросе о влиянии оперы Моцарта на пушкинскую пьесу.

Прежде всего, мы имеем дело с целокупным воздействием словесно-музыкального образного мира, театрального впечатления, производимого оперой Моцарта как гениальным явлением синтетического вида искусства. Яркость театрального зрелища, очарование музыки Моцарта Пушкин испытал, вероятно, не раз, посещая спектакли итальянской, немецкой,

французской и русской групп в Петербурге и Москве. Опера "Дон Жуан" была буквально на слуху у театралов, и Пушкин в этом отношении — не исключение, а, скорее, убедительный пример. Целостное воздействие оперы "Дон Жуан" на Пушкина ощутимо и в сюжетике, и в характерологии, и в словесно-образной фактуре, и в стилистических тональностях "Каменного гостя"; оно в значительной мере обусловлено тем, что опера Моцарта находится у истоков нового, романтического понимания легенды и самой фигуры ее героя, предшествуя таким литературным истолкованиям, как философско-эстетическое эссе Гофмана "Дон Жуан" (1813) и одноименная многоплановая поэма Байрона.

Совершенно верно обобщающее суждение Б.М.Гаспарова, "что "моцартиновское начало" (и прежде всего отсылка к "Дон Жуану", которого, судя по всему, Пушкин воспринимал как квинтэссенцию музыки Моцарта) бросает отблеск едва ли не на весь цикл "Маленьких трагедий". И есть основания говорить о "соприкосновениях Пушкина не только с общим характером, но и с внутренней структурой, так сказать, техникой моцартовского творчества", "более конкретно поставить вопрос о проникновении идей, приемов, тем моцартовского творчества в поэзию Пушкина"⁴.

Как и его предшественники, Пушкин, обратившись к сюжету о Дон Жуане, был так или иначе связан "художественной конвенцией" — определяющими чертами типа героя и логикой сюжета. Но и Мольер, и Моцарт (Л.да Понте), и другие, менее заметные авторы, вносили нечто новое, развивая те или иные возможности психологии характера Дон Жуана, так или иначе трансформируя сюжетные положения легенды⁵. Эту линию естественно продолжил и Пушкин, предлагая свою версию характера легендарного героя и драматургического сюжета. Соотнесение с уже известными произведениями автором "Каменного гостя" подразумевалось как неперемное условие восприятия идейной и художественной новизны его собственного творения.

Уже эпиграф, взятый из оперы и прямо называющий свой источник, дает моцартовские ориентиры, служит своеобразным камертоном, настраивающим слух читателя. Б.В.Томашевский

считал, что эпитафия взята Пушкиным "из сцены приглашения статуи" и "записана, несомненно, по памяти, с характерными для такого рода записей ошибками"⁶. Дело сложнее. Пушкинский эпитафия дан по-итальянски: он представляет точную цитату из "Дон Жуана". Однако, на наш взгляд, цитата взята не из одной, а из двух сцен оперы. Первая часть цитирования: "Leporello. O statua gentilissima del gran Commendatore..." — это начальное обращение к статуе в XII сцене второго акта. После этого обращения, за восклицательным знаком Пушкин поставил многоточие. Новые слова Лепорелло даны отдельной строкой и к тому же еще предварены отточием: "...Ah, Padrone!" Затем указан источник — Don Giovanni. Обращение к статуе сильно смущает оперного Лепорелло, он произносит то, что обязал его сказать хозяин, прерываясь, запинаясь и оглядываясь на Дон Жуана, угрожающего ему шпагой. Состояние смущения нарастает (в темпе allegro) до состояния отчаяния — испуга. Лепорелло ведет вынужденную роль посредника, подыгрывая то живому хозяину, то кающемуся живым Командору. Отсюда многократные зачины в обращении к статуе, многократно прерываемые апелляциями к разуму Дон Жуана, инициатора блажной и нелепой затеи ("chè impiccio, chè capriccio" — с. 292). Обращение "O statua gentilissima..." повторяется и также повторяется призыв к хозяину: "Padron!" — "Ah! padron! padron mio!" Но восклицание в пушкинском эпитафии несколько иное — и это не результат "обычной ошибки". Восклицание, вынесенное после многоточия и отточия в отдельную строку, скорее всего, представляет собой самостоятельную реплику того же Лепорелло, но не в XII, а в XVI сцене оперы. Что это за сцена? Лепорелло (за кулисами) встречает Статую, тяжело ступающую к дверям комнаты, где находится Дон Жуан, и в ужасном возбуждении возвращается предупредить сензора с фантастическом пришествии каменного гостя. Дон Жуан еще не может понять, что случилось, не принимая всерьез слова "пьяного" слуги. В этот момент раздается стук: это стучит каменный гость. Вторую часть эпитафии во всех изданиях переводят как обращение: "Ах, хозяин!". Но дело в том, что "ah, padrone!" может обозначать не только "хозяин", но и фразеологизм "воля ваша! делайте как хотите! дело хозяйское". По ситуации он выражает отказ потрясенного Лепорелло от ответственности за подневольное соучастие в хозяйской затее Лепорелло —

релло на протяжении всего действия много раз обращался к "хозяину", но теперь, после прихода Командора, он прямо заявляет о нежелании и невозможности повиноваться Дон Жуану, оставляя господину "возможность" самому выпутываться из ситуации, им же самим созданной. Этот смысл поддерживается всем содержанием высказывания, передающего состояние Лепорелло ("ah! padrone! io g'elo, io manco" - с. 326-327).

Таким образом, эпиграф "Каменного гостя" как бы отмеряет сюжетное время от вызова статуи до ее прихода. Это самое острое драматическое потрясение, это выдвигание из множества ситуаций легендарного сюжета на первый план именно данной коллизии. Поэтому у Пушкина между обращением к статуе и возгласом "Ah, Padrone!" стоит знак, выступающий "графическим эквивалентом текста" (термин Ю.Н. Тынянова) - знак действия, заключенного между двумя частями эпиграфа, знак всей психологически экстремальной ситуации, возникшей после приглашения Командора Дон Гуаном и закончившейся с приходом статуи: "Сцена 1У (Комната Доны Анны). Дон Гуан и Дона Анна" придумана Пушкиным без оглядки на сюжетную традицию.

В первых восклицаниях Лепорелло, обращенных к статуе и к хозяину, были удивление и робость, было даже смущенное сознание. А в последнем - отчаяние, ужас, укоризна, страх, ощущение неминуемой трагической развязки этой невероятной, нечестивой затеи, чувство финала - и финал наступает.

Почти вся XII сцена второго акта оперы, с момента, когда Дон Жуану приходит на ум звать статую в гости, перенесена Пушкиным в собственную пьесу: реплики Лепорелло, "поведение" статуи, вообще словесно-образная ткань, эмоциональная атмосфера очень сходная. Но есть одно существенное и психологически тонкое отличие. Дон Гуан лишен той бесшабашной удали и ернической веселости, которые свойственны Дон Жуану и особенно проявляются в этой сцене, Озорство на грани богохульства Пушкиным приглушено. Для моцартовского Жуана Командор - жалкий и пресмешной старикашка, угроза которого смешит и дает повод над ним позиздеваться. Восприятие мира у моцартовского героя вообще настолько "каприччиозно", что оживание статуи не включает в

себе ни чудесного, ни опасного, никакого рокового знака. Памятник оживает не потому, что Лепорелло, выполняя кощунственную волю господина, начинает звать командора в гости, а сам по себе, как будто он всегда живой и все ведающий. Скрываясь от преследования, Дон Жуан и Лепорелло оказываются случайно на кладбище рядом с памятником; господин потешается, рассказывая о только что пережитых приключениях, и в этот момент слышится голос: "Смеяться кончишь ты этой же ночью!" (с. 289). Статуя во тьме не видна, да и трудно предположить, чтобы голос принадлежал могильному камню. Однако, осмотревшись, Дон Жуан замечает белеющее изваяние Командора. За этим и следует эпизод "общения" со статуей и приглашения в гости.

Пушкинский Гуан, узнав от монаха, что на монастырском кладбище воздвигнута гробница, переспрашивает: "Так здесь похоронили командора?" (сцена 1). Мысль о командоре теперь не покидает Гуана, память и воображение все более и более оживляют статую, настолько, что вдова как будто угадывает его состояние: "Муж мой и во гробе Вас мучит?" Пушкин, уклоняясь от комического Дон Жуана, строит образ трагедийный, который иначе взаимодействует с образом Командора.

Своеобразно использован Пушкиным неоднократно повторяющийся в опере стук Командора — не в рамке, а в восприятии Доны Анны. Она слышит стук в момент поцелуя, и это существенно обостряет коллизию. Дон Гуан не только прощен, но и легко добивается поцелуя — "в залог прощенья". Поцелуем Анна заключает мирное соглашение, открывая путь любви. После поцелуя Гуан покидает Анну уже как "милого друга", предвкушая полную радость завтрашнего свидания. Вот почему Пушкин так эмоционально повышает тревогу Анны, услышавшей неожиданный стук, когда она, еще до сих пор не преступавшая вдовьего закона, дает Гуану верный знак того, что вдовья печать сломлена. Тревога Анны передает смятение чувств; самый момент их быстрой смены. Как обычно, у Пушкине не воспроизводятся вся, в речевых подробностях, полнота переживаний, а даются лишь опорные сигналы состояний, между которыми предполагается их смена, причем меняющиеся душевные движения не уничтожают, а удерживают следы прежних сос-

тояний, раздумий, сомнений, тревог. Чувства и мысли, явленные в словесном выражении, сосуществуют с теми, что угадываются, "восстанавливаются" нашим воображением, хотя авторским словом не выражены. Как писал Грибоедов, "в превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, — но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно".

Первая встреча с пришедшей статуей происходит у Пушкина за сценой, как в опере Моцарта. Только там первой встречает Командора Эльвира. Ее последняя отчаянная попытка обрааумить Дон Жуана заканчивается безрезультатно и оскорбительно для ее достоинства. Она покидает Жуана с предсказанием скорого возмездия и за дверьми встречает Статую. Следует ремарка: "Возращается с криком и убегает в другую сторону сцены". Крик Эльвиры ("А!") выражает чрезвычайное смятение от того, что предсказание так быстро и невероятным образом свершается. В последней сцене, выслушав рассказ Лепорелло о случившемся, она догадывается: гость, покаравший Дон Жуана, и был призрак, встреченный ею (с. 347-348). У Мольера Призрак указан в составе действующих лиц, но это совсем иное "лицо", чем у Моцарта. В пьесе Мольера он не отождествлен со статуей, а является перед Дон Жуаном и Сганарелем в виде женщины под вуалью и, меняя облик, "предстает в образе Времени с косою в руке". Время с косою в руке — олицетворенная метафора вечности и смерти одновременно — предшествует последнему появлению Статуи. Призрак призывает Дон Жуана раскаяться: "Если же он не раскаяется, гибель его неминуема". Дон Жуан наотрез отказывается и даже пытается нанести Призраку удар шпагой. Только после исчезновения Призрака вступает в свои права Статуя⁸. В опере же в одном лице Командора (Статуи) "небо" совмещает и функцию предупредительного требования раскаяния, и возмездия. Такое совмещение происходит и в пушкинской трагедии.

Однако Пушкин изображает в своей сцене 1У совсем иную ситуацию, чем те, что даны в сцене ужина у Мольтера и в XVI сцене второго акта оперы, с иным составом участников: остаются лишь Гуан и Анна. Поэтому возглас моцартовской Эльвиры "присваивается" Гуану. Счастливым надеждой, простившись с Анной, он выходит и, как Эльвира, сталкивается со Статуей:

Прощай же, до свиданья, друг мой мнѣтый.
(Уходит и вбегает опять.)

А!..

Второй возглас испуга перед Статуей в опере Моцарта исходит уже не от Эльвиры, а от Лепорелло, посланного Дон Жуаном узнать, что происходит там, за дверьми. Лепорелло возвращается с криком, в крайнем потрясении. В пушкинской пьесе слуга устранен из последней сцены и второй возглас принадлежит Анне в момент появления "ожившего" Командора. Анна падает замертво, и "свидание" Гуана с Командором происходит при мертвой. Так создан парадоксальный композиционный парафраз окончания II сцены, где Гуан остается наедине с Лаурой при мертвом Карлосе. Свидание с Лаурой, несмотря на "присутствие" только что убитого соперника, завершилось очередным успехом Гуана, первоначальная цель его тайного прибытия в Мадрид была достигнута. Свидание с Анной в ее доме заканчивается трагически сначала для Анны, а вскоре и для Гуана: явление Командора смертельно поражает его вдову, а рукопожатие умерщвляет Гуана, так и не ставшего ее любовником, умерщвляет и низвергает в ад при мертвой Анне.

Странное и жуткое состояние Дон Гуана в финале пьесы очень сложно связано с ощущениями Дон Жуана в финальной сцене оперы. Физически они выражаются в нарастающем ознобе, дрожи, охватывающей все существо. Вообще не знавший страха Дон Жуан теперь познает это состояние. Данный мотив время от времени напоминал о себе, начиная с увертюры, потрясая, как писал Гофман, "трепетом от предчувствия самого страшного" "Чудом, вызывающим дрожь", называла создание моцартовского гения Ж. де Сталь. Дрожь, дрожание, трепет — одно из самых частых, сквозных слов в опере. Лепорелло то и дело вздрагивает от ис-

пуга или трусливых опасений – это свойство комедийного персонажа; а в эпизодах общения со Статуей никак не может унять невольную и неподвластную дрожь уже иного характера – inferнально-мистического ужаса. Дон Жуан начинает чувствовать дрожь всего тела с того момента, когда огонь поднимается со всех сторон, а Командор, так и не добившийся от него раскаяния, исчезает в развернувшейся бездне. Огонь все сильнее охватывает пространство сцены, и в этом дрожании посреди разгорающегося пламени есть что-то фантазмагорическое, приводящее и Дон Жуана в ужас. Разгадка состоит в том, что каменный командор своим рукопожатием передал Дон Жуану нездешний холод. Ледяное пожатие Дон Жуан ощутил сразу же, как только протянул ему свою руку. Передав холод смерти, умертвив рукопожатием, Командор исчезает. Низвергают же Дон Жуана в преисподнюю яростные фурии, появляющиеся посреди бушующего пламени, – это их дело, поскольку функция этих мифологических подземных существ осуществлять месть за грехи человека и правд, с точки зрения космического порядка, суд.

Как видим, последовательность финальных событий, а вместе с тем и смысловое содержание диалога Дон Жуана с Командором в опере и в трагедии близки (как они близки и к комедии Мольера), но не идентичны. Фурии в пушкинской пьесе устранены, и таким образом приглушен надличностный конфликт Дон Гуана с правдой человеческого этического закона и божественного миропорядка, а обострен до жестокой трагической развязки личностный конфликт между Дон Гуаном и Командором. Непреклонность Гуана, невозможность для него уйти от рокового столкновения с ожившей Статуей заострены и тем, что на его глазах гибнет ни в чем не повинная Анна. Гуан отвергает право командора на такое возмездие, не принимая элорадного обвинения в страхе: "Дрожишь ты, Дон Гуан" – ведь моцартовский Жуан не испытывал дрожи страха перед статуей Командора, но лишь дрожь холода смерти, усиленную адским огнем. Вот почему "тяжелое" "пожатие каменной... десницы" есть последний акт этого противостояния, а сознание гибели высывает у пушкинского героя не смертельный ужас

перед возмездием потусторонних сил, "неба" (che inferno, che terror! - с.339), а образ Доны Анны! Вот почему и "проваливаются" Командор и Дон Гуан вместе.

Пушкин был весьма свободен как в отношении к сюжетным "общим местам", так и к составу персонажей, и к сложившейся психологии характеров, и к ряду типических деталей. В одних случаях он прямо переносил запомнившиеся сцены и живописные подробности в свою пьесу, в других - по общим, довольно ярким впечатлениям создавал новые эпизоды и новых лиц, в третьих - свободно контаминировал и "переводил" на язык словесной образности зрительные и музыкальные эмоции.

Сравнение с оперой позволяет увидеть, каким образом Пушкин усваивал и перерабатывал характерные описательные детали. Так, непосредственно с оперой связан выбор монастырского кладбища в качестве места действия. И Дон Жуан, и Дон Гуан скрываются на кладбище, потому что оба опасаются быть узнанными и разоблаченными. Однако оперные Дон Жуан и Лепорелло оказываются здесь в результате комических приключений: они убегают от своих неудачных преследователей - от жены Лепорелло, "признавшей" собственного мужа в Дон Жуане, одетом в костюм своего слуги, и от целой кучи мстителей, схвативших было "преступника" Лепорелло, поскольку на нем была одежда Дон Жуана. Пушкинский Гуан скрывается на кладбище после поединка с Дон Карлосом. В самом общем смысле мотивы, приведшие сюда моцартовского и пушкинского героев, одинаковы, а разработка мотивов существенно различна.

Внешность Дон Гуана дана у Пушкина броским и динамичным рисунком. Конечно, в этом портрете ("Я полечу по улицам знакомым, Усы плащом закрыв, а брови шляпой") есть общие "штампы" типажа испанского гранда. Динамизм и резкую изобразительность пушкинский портрет Дон Гуана обретает путем "схождения" общих признаков (плащ, широкополая шляпа, шага, стремительность, выразительный взгляд и не менее выразительные усы) с конкретикой начальной сцены оперы Моцарта. Одна из первых ремарок в тексте оперы: "Из дома выбегает Дон Жуан, преследуемый До-

ной Анной; он пытается спрятать лицо в полу своего длинного плаща" (с. 17). Пушкин преобразует этот жест, делает его пластически более выразительным и "внутренним жестом", поскольку он рождается в воображении самого Дон Гуана. Оперная ремарка становится элементом автохарактеристики персонажа, жест "анонимный" - личностным. Здесь вообще возникает весьма примечательный мотив сокрытия лица, явления личины, проблема узнавания и известности. Вопрос Дон Гуана: "Как думаешь? узнать меня нельзя?" - и обмен мнениями по этому поводу с Лепорелло имеют опору в словах хвастливого оперного Дон Жуана, уверенного, что его не узнают. Для сюжетного развития оперы данный мотив оказывается отнюдь не посторонним: с этого момента следует цепь обманов и сокрытий, переодеваний и подстановки чужой личины по хорошо налаженному ходу комедийной интриги. В пушкинской трагедии Дон Гуан тоже скрывает, изменяет свое лицо: в том виде, как он сам себя описал, он "полетит" к Лауре; потом, вынужденный прятаться за кладбищенской оградой, примет обличье отшельника; затем предстанет безнадежно влюбленным Доном Диего; наконец, разоблачит себя, открыв и подлинное лицо, и собственное имя, и истинные чувства.

Оперными реалиями определяются также и внешность Командора, рассуждения о ней Гуана, воспоминания о поединке. Тщедушие, ветхость старика сначала даже заставляли Дон Жуана отказаться от поединка (с. 23-25). Быстрота схватки в опере та же, что и в рассказе Дон Гуана: "Наткнулся мне на шпагу он и замер, Как на булавке стрекоза..." Трудно предложить более точный словесный рисунок этого эпизода оперы. Очевидно также, что максимально адекватны характеру, проявленному командором в бою, слова: "А сам вожыник мал был и шедушен... а был он горд и смел..." При этом образ убитого сопоставляется Дон Гуаном с памятником в духе не только оперных мотивов, но и молюеровского Дон Жуана, рассматривающего гробницу командора: "Я еще не видел, чтобы тщеславие покойника так далеко заходило... Черт возьми! Ему идет это деяние римского императора"¹.

Образные реалии оперы, относящиеся к убийству Командора, Пушкин использует и в сцене поединка Гуана с Карлосом.

В опере дочь командора, бросаясь к убитому отцу, поражается обилию крови и замечает рану: "Бледностью смертной все лицо покрыто! Не дышит он уже!" (с. 31). Лаура, конечно, не может испытывать страдания дочери, поэтому тот же момент используется для выражения иных чувств:

Д о н Г у а н.

Быть может,

Он жив еще.

Л а у р а (осматривает тело).

Да! жив! гляди, проклятый!

Ты прямо в сердце ткнул – небось не мимо,

И кровь нейдет из треугольной ранки,

А уж не дышит – каково?

Д о н Г у а н.

Что делать?

Он сам того хотел.

Последняя реплика точно повторяет восклицание Дон Жуана по поводу свершившегося убийства Командора: "Получил, что хотел он!" (с. 28).

Наблюдения, устанавливающие факты близости двух произведений, особенно интересны на фоне серьезных отступлений Пушкина от версии Моцарта. Снята полностью вся любовная линия Дон Оттавио – Дона Анна, лишняя для сюжетной проблематики "Каменного Гостя", а также посторонние сцены с крестьянами, Мазетто и Церлиной. Пушкин внес изменения в психологический статус главного героя и сильно редуцировал "партию" Лепорелли, сохранив константы характера оперного персонажа, но освободив его (как и хозяина) от сюжетного комедийного действия. Опущена комическая сцена ужина Дон Жуана, отлекающая в иную тональность. Вместо Эльвиры введена психологически противоположная ей Лаура. Эти и другие моменты "отказа" от сюжетных линий, эпизодов, портретных красок и т.д. тоже характеризуют пушкинский "опыт изучения" – восприятия, оценки, использования "чужого" произведения в качестве материала собственного творчества.

И существенные отступления от оперы Моцарта, и максимальные сближения с нею составляют единый творческий процесс, анализ которого обнажает закономерности психо-

логии творчества, особенности художественного мышления, системное единство элементов поэтики Пушкина. Сотворение художественного мира, "второй действительности", новой эстетической реальности составляет сущностную доминанту каждого такого "опыта" — это подтверждают и общий взгляд на произведение, и "клеточный" уровень исследования, и непосредственное интеллектуально-эмоциональное переживание. "Опыты изучения" в масштабе всего пушкинского наследия занимают очень значительное место, являясь общей формой, или фазой, или локальными элементами своеобразного творческого процесса. Сущность его определяется не столько тем, что раздается стук Командора, сколько тем, что он стучит в двери своей вдовы (а не в двери Дон Жуана), и этот стук приводит в смятение не беспредельно испуганного комического слугу, а женщину, начинающую обретать вдохновенную свободу чувства. Для оценки творческой силы писателя важно не сходство деталей поединка командора с Дон Гуаном в опере и в пьесе, а то, что эмоциональное содержание целой оперной сцены интегрировано в емкий и яркий образ схватки. Для характеристики художественной концепции такого рода "изучений" специфично не то, что Пушкин завершает пьесу традиционной гибелью героя, а то, что во всей финальной ситуации и в сознании гибнущего Дон Гуана чрезвычайно довышаются трагические антиномии... Иными словами, главенствующей тенденцией творческого процесса и его результатом является создание новой концепции героя и сюжета, переоценки лиц и событий, воплощенных в оригинальной и сильной поэтической образности, а это делает произведение Пушкина "эталонном" искусства и мощным источником новых вдохновений.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Называя "Дон Жуан" произведением Моцарта, мы будем постоянно иметь в виду, что вторым автором был Лоренцо да Понте, создатель словесного текста, находящегося в органическом взаимодействии с музыкой. Ссылки на произведение (с указанием страниц в тексте) в дальнейшем даются по изданию: Моцарт В.А. Дон Жуан, или Наказанный

распутник: Опера в двух действиях. М., 1983.

2 Плодотворность такого пути исследования демонстрирует монография С.А.Фомичева "Поэзия Пушкина: творческая эволюция" (Л., 1986).

3 См.: Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 301-304.

4 Гаспаров Б.М. "Ты, Моцарт, недостойн сам себя" // Временник Пушкинской комиссии: 1974. Л., 1977. С. 120-122.

5 См., например: Браун Е.Г. Литературная история типа Дон Жуана Спб., 1889; Нусинов И.М. История образа Дон Жуана // История литературного героя. М., 1958.

6 Томашевский Б.В. Указ.соч. С. 301.

7 Грибоедов А.С. Сочинения. М., 1956. С. 406.

8 См.: Мольер Ж.-Б. Собрание сочинений: В 2 т. М., 1957. Т.2. С.55-56.

9 Гофман Э.Т.А. Избранные произведения: В 3 т. М., 1962. Т.1.С. 64.

10 Цит. по кн.: Томашевский Б.В. Указ. соч. С. 301.

11 Мольер Ж.-Б. Указ. соч. С. 39.

М.Л.НОЛЬМАН

г. Кострома

СТОИТ ЛИ СПОРИТЬ ИЗ-ЗА ОДНОЙ БУКВЫ?

Этот спор возник полвека назад и продолжается до сих пор. Начало ему положили не падкие на сенсацию и полемике дилетанты, а крупные ученые-пушкинисты: Г.О.Винокур, С.М.Бонди, с одной стороны, Б.П.Городецкий, В.В.Виноградов - с другой. Предмет спора - одно слово, вернее, даже одна буква в трагедии Пушкина "Борис Годунов". В сцене "Ночь. Сад. Фонтан", которую обычно называют сценой у фонтана, Марина Мнишек говорит:

... Встань, бедный самозванец,

Не мнишь ли ты коленопреклоненъем,

Как девочки доверчивой и слабой

Тщеславное мне сердце умилишь?

В книге С.М.Бонди "Черновики Пушкина" (первое издание - 1971 г., второе - 1978 г.), в заметках "Об удачах и ошибках текстологов" по поводу приведенных строк сказано: "Как девочки" (с буквой "и") читается в прижизненном издании "Бориса Годунова" (1831 г.), а также в рукописи самого Пушкина и проверенной им копии. Так и печаталось всегда слово до 1935 г."².

Редактор УП тома Полного собрания сочинений Пушкина (1935 г.) Г.О.Винокур это написание исправил: букву "и" заменил на "е", т.е. родительный падеж - дательным. С.М.Бонди, согласный с Г.О.Винокуром, приводит его обоснование произведенной замены: "Пушкин мог написать "девочки" и в значении дательного падежа, но такое написание создает затруднения для понимания этого места, и нам показалось возможным в данном случае им не дорожить, оговорив допущенное исправление в комментарии".³

Учитывая аргументацию Б.П.Городецкого, поддержанную В.В.Виноградовым, попытаемся расширить и уточнить ее, одновременно рассмотрев возражения и контрдоводы С.М.Бонди.

След за Г.О.Винокуром С.М.Бонди доказывает, что форму "девочки" нельзя считать выражением авторской воли, поскольку в рукописях Пушкина "написания, не совпадающие с правилами орфографии, путающие окончания "и" и "е" (ять) в родительном и дательном падеже... встречаются не раз"⁴. Что же касается буквы "и" в прижизненном издании "Бориса Годунова", то исправление мотивируется наличием в этом издании других "отступлений от пушкинского автографа".

Переходя в опровержении доводов Б.П.Городецкого и В.В.Виноградова от косвенных аргументов к доказательствам, основанным непосредственно на анализе смыслового содержания" реплики Марины, С.М.Бонди апеллирует к стилистике: "...это невероятная неуклюжесть, неправдоподобная сложность всей фразы, если слово "девочка" в ней стоит в родительном падеже и относится к слову "сердце" ("бердые девочки")"; "слово "мне" здесь совершенно не на месте - и синтаксически, и по смыслу; вся фраза становится невразумительной"; "получается текст, более похожий по стилю на Тредьяковского, чем на Пушкина"⁵

Однако шокирующая С.М.Бонди "сложность", витиеватая неправильность речи "гордой полячки" характеризует ее рассудочный стиль ("стиль – это человек"), столь отличный от прямых, дышащих страстью признаний Самозванца. (Замечу, что художественно стилизованная речь – от лексики до синтаксиса – отдичает всех "иноязычных" персонажей пушкинской драмы⁶. Впрочем, вся "сложность" фразы Марины порождена перестановкой слов (инверсией) и опущением одного из них, дабы избежать повтора и не нарушить ритм стиха. Если привести ее в "нормальный" вид, она будет звучать так: "Не мнишь ли ты коленопреклонением умилишь мне сердце, как тшеславное (сердце) доверчивой и слабой девочки". Только и всего!

Примечательно и другое. В обращенных к Самозванцу словах-оценках Марины есть высшая логика, логика поэтического контекста, в силу которого симметрично, с помощью одного и того же грамматического оборота сближены и уравниены ее сердце, сердце не податливой девочки, а гордой "польской девы", и его "речь не мальчика, но мужа" ("С тобою, князь, она меня мирит").

С.М.Бонди ошибочно полагает, что эпитетом "тшеславное" Марина аттестует свое сердце. Дело не в психологической невероятности подобной самохарактеристики со стороны Марины, которая, как почему-то считал Б.П.Городецкий, "говорит с Дмитрием, искусно маскируя свое подлинное лицо" (выкладывает же она Самозванцу все свои далеко идущие цели и намерения). Ею владеет и движет не обычное женское тшеславие, а честолюбие самое безудержное, беспредельное. "У нее, – писал Пушкин, – была только одна страсть – тшеславие, но до такой степени сильное, бешеное, что трудно себе представить". Потому-то она "хладно отвергала" мольбы "рыцарей и графов благородных", не хочет слушать "любви речей" Самозванца, пока тот не сядет "на трон московский", а она не станет супругою "московского царя".

Таким образом, с утверждением С.М.Бонди об идентичности реплики Марины "как она содана Пушкиным (и орфографически исправлена Г.О.Винокуром)" согласиться никак нельзя. Вызывает недоумение и итоговая часть статьи,

в которой говорится: "Конечно, в сущности, этот спор является чисто теоретическим и практического значения, пожалуй, не имеет, подлинного содержания пушкинского текста почти не затрагивает.<...> Весь текст драмы, по замыслу Пушкина, должен произноситься актерами и восприниматься на слух, а не глазами (в книге) <...> в словах "девочки" и "девочке" последние гласные - "и" и "е" (ять) в произношении звучат совершенно одинаково <...> . Никакая самая талантливая артистка, играющая роль Марины и убежденная в правоте Б.П.Городецкого и В.В.Виноградова, не сможет так сказать это слово, чтобы зрители услышали на конце его "и", а не "е", услышали родительный падеж! Все равно * со сцены будет звучать естественная фраза, с нормальным синтаксисом:

Не мнишь ли ты коленопреклоненьем,
Как девочке доверчивой и слабой,
Тщеславное мне сердце умилишь...

Если все же я пишу об этом вопросе, то это вызвано, с одной стороны, тем, что почти во всех изданиях до сих пор продолжают печатать "девочки" вместо "девочке", а это при внимательном чтении "создает (как правильно указывает Г.О.Винокур) затруднения для понимания этого места"⁶. Уточним: "большинство" в данном случае руководствуется таким авторитетным изданием, как академический десяти томник, в котором "поправка" Г.О.Винокура не принята и печатается "девочки" (за исключением 4-го издания 1978 г.).

Вся цель рассуждений С.М.Бонди - смешение букв "и" и "е" в пушкинском написании, "отступление" от автографа в первопечатном тексте, неразличение гласных "и" и "е" при произношении - обходит существо дела. А то, что он сам вынужден прибегнуть к еще одному "отступлению" и от пушкинского автографа, и от первопечатного текста (введение запятой после слова "слабой"), наглядно свидетельствует о самовольной "реконструкции" подлинника.

Версия Г.О.Винокура-С.М.Бонди свидетельствует, между прочим, о том, что и признанные эрудиты могут ошибаться. Версия, скрепленная авторитетом видных ученых, подчас находит последователей. Сказать (причем резко)

об этом приходится потому, что в новейшем трехтомнике сочинений Пушкина, вышедшем в 1986 г. в издательстве "Художественная литература" тиражом в 10700 тысяч экземпляров, принята названная версия ("девочке"), хотя и без запятой после слова "слабой", вопреки нормам русской пунктуации.

Десять с лишком миллионов экземпляров "Бориса Годунова" с произвольно "отредактированной" репликой персонажа – прецедент, от подражания которому необходимо остеречь все наши издательства, в том числе то, на которое будет возложена подготовка нового академического Полного собрания сочинений Пушкина.

Можно согласиться с тем, что "не тщетны дискуссии, которые вызывает порой написание одной буквы (и или е в слове "девочки" в монологе Марины)"⁹. Но не следует давний спор затягивать, оставлять вопрос открытым, когда истина становится очевидной.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Винокур Г.О. Комментарии // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Л., 1935. Т.7; Бонди С. Черновики Пушкина. М., 1971; 2-е изд. 1978; Городецкий Б.П. "Борис Годунов" А.С.Пушкина / Редакция текста и комментарии Г.О.Винокура // Пушкин. Временник Пушкинской Комиссии. М.; Л., 1939. № 4-5. С. 531-532; Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 249-250; Городецкий Б.П. Трагедия А.С.Пушкина "Борис Годунов". Комментарии: Пособие для учителя. Л., 1969. С. 142-143.
- 2 Бонди С. Черновики Пушкина. М., 1971. С. 224.
- 3 Там же. С. 225.
- 4 Там же. С. 227.
- 5 Там же. С. 226, 229.
- 6 Ср.: " По-разному, по-своему говорят у него (Пушкина.- М.Н.)... русские и поляки..." (Маршак С.Я. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1971. Т. 7. С. 66).
- 7 Бонди С. Указ. соч. С. 230.
- 8 Там же. С. 230-231.
- 9 Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика. М., 1974. С. 341;

2-е изд., доп. 1985. С. 348. К сожалению, своего мнения по существу дискуссии автор не высказывает.

Н.М.СЕРГЕЕВА

Калининский госуниверситет

В ВЕК ЖЕСТОКИЙ ИЛИ ЖЕСТОКОЙ?

Учитель-словесник и просто внимательный читатель пушкинских произведений, несомненно, обращал внимание на разные написания окончаний прилагательных типа пылко-пылкой часто в тексте одного произведения.

Так, в большинстве современных изданий сочинений А.С.Пушкина в стихотворении "Памятник" прилагательное жестокий приводится в написании с -ий ("Что в мой жестокий век восславил я свободу"), хотя в предыдущей строфе подобное же прилагательное (также с заднеязычным в основе) имеет безударную флексию -ой ("и ныне дикий тунгус"). Какая же из форм принадлежит А.С.Пушкину и чем объясняется это различие?

Исторически прилагательные мужского рода единственного числа именительного (и сходного с ним винительного) падежа содержат в окончаниях рефлекс сильного напряженного редуцированного гласного: старославянский -ий (-ий) или русский -ой. В памятниках древнерусской письменности встречаются параллельные формы типа добрый и доброю, нищий и нищей. Формы с флексией -ый (ий) использовались в торжественных текстах, часто связанных с богослужением, они закреплялись в книжных стилях, в отличие от форм с безударной флексией -ой (ей), которые широко представлены в записях фольклорных произведений и в разнообразных памятниках деловой письменности.

Процесс взаимодействия элементов народно-разговорного языка и традиционных старописьменных средств отличался сложностью и противоречивостью. На соотношение этих средств несомненное влияние оказывали социальные факторы. Так, в московский период продолжали употребляться традиционные церковнокнижные формы, но вследствие демократизации делового, государственного языка в пись-

менную речь проникают многие народно-разговорные формы, к числу которых относились и формы прилагательных с безударными окончаниями -ой(ей). Последние называли конкретные, бытовые понятия (расол огуречной, сапожной мастерок), они были основными в деловых текстах. Отдельные формы с безударными флексиями -ый(ий) встречаются в этих памятниках лишь в торжественных, велеречивых вступлениях церковно-поучительного характера, в которых излагаются религиозно-нравственные обязанности человека (содомьский грех, великий пост, благочестивый царь). Подобные формы используются здесь в системе с другими церковнокнижными элементами высокого слога, как формы на -аго (добраго), -ья (великья), архаическими глагольными формами, образованиями со старославянскими словообразовательными элементами. "Домострой", примеры из которого приведены здесь, яркий образец такого памятника¹.

Выбор формы с той или иной флексией зависел, как правило, от целого комплекса факторов: жанровых и стилистических особенностей произведения, семантических и словообразовательных показателей прилагательных, организации речи - стихотворной или прозаической, синтаксических функций имен с указанными окончаниями.

Все эти факторы определенным образом сказывались при выборе графического варианта и в пушкинское время, когда заканчивался процесс формирования общенациональной нормы в сфере изучаемых форм. Орфография этого периода закрепила как нормированное написание окончаний -ый(ий) там, где эти окончания не были ударными, и флексии -ой в ударенной позиции. Формы типа пылкий активно вытесняют в это время формы типа пылкой, начинает ощущаться стилистическая маркированность прилагательных с безударными флексиями -ой, оттенки архаичности или разговорности, некийности подобных имен.

Каково же соотношение форм с безударными окончаниями -ой и -ый(-ий) в текстах пушкинских произведений? Дать ответ на этот вопрос непросто. Дело в том, что ни в одном издании сочинений нашего величайшего поэта за 150 лет не сохранена авторская орфография в указанных

именах. В предисловии к полному собранию сочинений А.С.Пушкина 1937-1949 гг. подчеркнуто, что и первое посмертное издание 1838-41 гг.², и многие последующие не отличались ни полнотой, ни текстологической точностью из-за небрежности редакторской работы.

К сожалению, и в указанном полном собрании сочинений А.С.Пушкина (изд. АН СССР)³, наиболее авторитетном для современных литературоведов и лингвистов, при стремлении сохранить подлинную орфографию писателя, отражающую живой язык А.С.Пушкина с точки зрения его произношения, грамматической и лексической системы, формы с безударными флексиями -ой сохранены далеко не полно. Различия форм на -ой и -ый(-ий) без ударения расценены как чисто орфографическое расхождение, поэтому формы на -ой в подавляющем большинстве случаев подверглись правке и были заменены на современные.

В данном издании не передаются, как указано в предисловии от редакции, "встречающиеся у Пушкина окончания им. п. муж. р. прилагательных -ой в тех случаях, где теперь пишется -ий, например, вместо гибельной позор, голодной префскурант, забытой сон печатается гибельный, голодный, забытый. Однако окончание -ой после букв г, к, х, свидетельствующее об их твердом произношении, сохраняется, например: повеса пылкой, Ленской, тихой нрав, на долгой срок и т.д." (т.1, с. ХП).

В многочисленных массовых изданиях сочинений А.С.Пушкина⁴ последующих десятилетий картина еще более пестрая, написания еще более далекие от авторских.

Изучение прижизненных изданий поэта, отражающих авторскую орфографию, убеждает, что формы с определенными безударными флексиями употреблялись А.С.Пушкиным не безразлично и что за разными написаниями - не только чисто орфографические различия.

Количество форм с безударной флексией -ой в ранних стихотворениях А.С.Пушкина во много раз превосходит число форм на -ый(-ий), причем формы на -ой представлены настолько широко, что выбор их нельзя объяснить ни необходимостью ритмического подравнивания (формы на -ой встречаются не только в конце стихотворных строк), ни наличием заднеязычных в основе, ни "некнижностью" имен (с безудар-

ным окончанием -ой используются даже причастные образования):

Развратной юноша воссел в совет мужей... (К Лицинию, 1815г.)

Лида, друг мой неизменной,

Почему сквозь легкой сон,

Часто негой утомленной,

Слышу я твой тихой стон? (К молодой вдове, 1817 г.)

Соотношение рассматриваемых форм изменилось в дальнейшем творчестве А.С.Пушкина, однако формы типа пылкой, улылой не совсем исчезли из пушкинских произведений, но получили стилистическую маркированность.

Легко прослеживается зависимость определенной формы от организации речи. Об этом говорит соотношение имен с основой на заднеязычный и безударной флексией -ой в стихотворных и прозаических текстах (их, по данным "Словаря языка А.С.Пушкина", в котором отражены пушкинские написания с -ой после заднеязычных, соответственно 403 и 167). Можно привести длинный список прилагательных, которые в зависимости от организации речи четко выступают с определенным окончанием (в прозе - с -ий, в стихах - с -ой): английский, барский, близкий, воинский, гибкий и т.д.

Ср.: Предмет, избранный ею, был бедный армейский, прапорщик,
Какой-нибудь пиит армейской (М 77.25);

Тут подмахнул стишок злodeйской (ЕО 1У 29.5-6).

Таким образом, формы с безударной флексией -ой - это прежде всего примета стихотворной речи.

Выбор формы типа пылкой в прозе также можно объяснить, причем часто не одним, но целым комплексом факторов.

Несомненна зависимость выбора формы от стилистической и эмоциональной окраски слова, семантики всего словосочетания. Так, в письмах А.С.Пушкин употребляет форму псковской в сочетаниях с существительными "ксеновал, ледкарь", однако в сочетании со словом "архиерей" даже в шуточном контексте предпочитает форму псковский.

Значительное количество форм типа пылкой отличает непринужденные высказывания поэта в дневниковых записях и письмах, где полнее представлена бытовая, не книжная речь:

Москва - губернскй город, получающий журнал мод (Пс 694.15) ⁶;

Вчера Нашокин задал нам цыганской вечер (Пс 716.23);

Я не стану франтить в жарчевне, но на балах... о, на балах я великой шеголь, это моя слабость (Ж 137.34).

Стилистические качества форм типа пылкой широко использовались А.С.Пушкиным в художественных произведениях, рисующих события истории (В "Словаре языка А.С.Пушкина" их отмечено 90 из 167, встретившихся в прозе). Подобные формы являются одним из средств речевой характеристики героев в исторических произведениях, с их помощью подчеркивалась непринужденность высказываний, близость речи героев народно-поэтическому складу, их патриархальность. Эти формы характерны, например, для языка "старинных людей" в "Капитанской дочке", прежде всего для языка старика Гринева:

Собираюсь за грохны твои поучить тебя как мальчишку, не смотря на твой офицерский чин (КД 309.30).

"Не трудись, - сказал мне батюшка, - не такоёской я хозяин, чтоб можно было в амбары мои входить и выходить воровскими лазейками (КД 378.9).

Язык молодого Гринева, выучившегося грамоте у стрелянного Савельича, естественно, близок народной речи, одной из примет которой являются формы типа пылкой. Этим объясняется большое количество подобных форм во всем повествовании "Капитанской дочки": на всякой случай, на барской двор, жаркой поцелуй, широкой шесток и мн.др. В "Повестях Белкина" никто из героев подобных форм не употребляет, они встретились лишь в речи повествователя, это также примета речи человека несветского, патриархального, не слишком образованного, человека из народа. Подобные формы сохранились в репликах Троекурова и Антона Пафнутьевича в "Дубровском", Петра 1 в романе "Арап Петра Великого". Трудно согласиться с мыслью, что писатель случайно наделил именно этих героев подобными, уже архаичными для его времени формами. Несомненно, следует рассматривать использование имен с безударными окончаниями -ой в ряду других речевых средств, создающих колорит исторического повествования.

Интересно рассмотреть соотношение форм на -ый(-ий) и -ой(без ударения) в рамках одного произведения. Картина употребления подобных форм в романе "Евгений Онегин" такова (имеется в виду авторская орфография):

Формы с безударн.флексией -ий (всего 583)				Формы с безударн.флексией -ой (всего 102)			
в середине строки		в конце стро- ки		в серед.стих. строки		в конце стих. строки	
после к,г,х	после осталь- ных согл.	после к,г,х	после осталь- ных согл.	после к,г,х	после осталь- ных согл.	после к,г,х	после ос- тальных согл.
54	452	5	72	20	12	12	58

Эти данные убеждают, что форм на -ой без ударения в романе не так уж мало: их 102 при 583 формах на -ий, причем имен с основой на заднеязычный всего 32, т.е. меньше одной трети всех форм на -ой. Выбор графического варианта нельзя объяснить только необходимостью рифмического подравнивания: 32 формы на -ой находятся не в конце стихотворной строки, нередко между собой рифмуются два имени (оба им.п. м.р. ед.ч.): памятник унылой // седой и хилой; корсет носила очень узкой // французской; Ленской // обычай деревенской и т.д.

Во всех этих и многих других примерах выбор окончаний в рифмующихся строках объясняется другими причинами.

В ряде случаев к числу факторов, определяющих выбор варианта на -ой в середине стихотворной строки, можно отнести влияние находящихся в соседних слогах ударных О, т.е. воздействие аллитерации.

Сокрылся он,
 Любви, забав питомец нежный.
 Кругом его глубокой сОн
 И клад могилы безмятежной (С₂ 144.3);
 Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
 Людская мОльва и кОнской тОн (ЕО У 17.8);
 И дождалась... Открылись очи;
 Она сказала: это он!
 Увы! теперь и дни и ночи,
 И жаркий одинокой сОн
 Все полно им (ЕО Ш 8.4).

В других примерах предпочтение формы с безударными окончаниями -ой можно связать с грамматическими качествами рассматриваемых имен. Так, существительные место-

именного склонения на протяжении веков имели тенденцию к использованию безударного окончания -ой, в отличие от обычных прилагательных, в которых предпочтительнее была форма на -ый(-ий). М.В.Ломоносов в "Российской грамматике" назвал подобные образования именами, "лишь сродными с причастиями и прилагательными" (§200), он отметил обычную для них флексию -ой(-ей): певчей, страпчей, тысячкой и др. .

Явное предпочтение флексии -ой в подобных существительных отмечается и в языке А.С.Пушкина. Так, в существительном русской (в значении "русский человек") в 22 случаях из 26 отмечено написание -ой:

Сразились. Русской - победитель.

И вспять бежит надменный галл (С 24.105).

Противопоставление омонимичных имен (в том числе и со стороны флексий) здесь настолько очевидно, что в "Словаре языка А.С.Пушкина" существительное русской и прилагательное русский (реже русской) помещены в отдельных словарных статьях.

Еще чаще выбор А.С.Пушкиным формы с безударной флексией -ой определяется жанрово-стилистическими особенностями сочинения. Указанные формы и только они характерны, в частности, для жанра посланий, широко представленного в раннем творчестве поэта. Здесь формы с безударными окончаниями -ой выступают в ряду множества других архаизмов - лексических и грамматических:

Свершилось!.. Русской царь, достиг ты славной цели!

Вотще надменные на родину летели;

Вотще впреди знамен бесчисленных дружин

В могущей дерзости венчанный исполин

На гибель грозно шел, влек цепи за собою...(1815 г. С₁
45.5).

Формы типа пылкой широко использовались в пушкинских сказках, написанных "разговорным языком простого народа"⁴:

Прибегал тут зайка - смерд,

Зайка беднячкой, зайка серенькой (Мд. 81).

Как отмечал В.В.Винogradov в "Очерках по истории русского литературного языка XVII - XIX веков", "простонародность пушкинского языка носит заметную крестьянскую

или народно-поэтическую окраску⁸; эта окраска в ряду других речевых средств создается и использованием форм с безударными флексиями -ой.

Никому не приходит в голову "осовременивать" язык А.С.Пушкина, заменяя "пита" "поэтом", "могущую" на "могучую", "незапно" на "внезапно", "любвию" на "любовью". Незаконна и правка пушкинских написаний прилагательных с безударными окончаниями -ой, представляющих собой примеры грамматических архаизмов. В целом ряде случаев подобные замены затемнили смысл стихов:

Волшебный край! Там в стары годы,
Сатиры смелой властелин,
Блистал Фонвизин, друг свободы,
И переимчивый Княжнин (ЕО 1 18.2).

Подчеркнутое слово подверглось редакционной правке. В "Полном собрании сочинений А.С.Пушкина" (Изд.АН СССР) и соответственно в "Словаре языка А.С.Пушкина" оно приведено в форме с -ый и рассматривается как определение к существительному "властелин" (мр. ед.ч. им.п.). Но пушкинское написание смелой допускает иное определение формы - род.д. жен.рода, т.е. согласованное определение к существительному сатиры. Властелину немудрено быть смелым.

Еще примеры, в которых возможно неоднозначное толкование формы:

Без них Онегин дорисован,
А та, с которой образован
Татьяны милой идеал...
О много, много рок отъял! (ЕО У11 28.10).

Но в возраст поздний и бесплодной,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвой след (ЕО У111 29.11).

В "Словаре языка А.С.Пушкина" форма слова мертвой определяется как прилагательное м. р. ед.ч. им.п. На наш взгляд, это определение к существительному страсти (след мертвой страсти, а не мертвый след).

Подобные двусмысленные толкования явились результатом бессистемного осовременивания пушкинских текстов. К тому

же замены авторских форм на -ой формами на -ый(-ий) проводятся непоследовательно. Так, в массовых изданиях сочинений А.С.Пушкина не подверглись правке окончания прилагательных в репликах, принадлежащих старику Гриневу, в то время как формы типа пылкой, употребленные другими героями (Петром 1, Троекуровым, Петром Гриневым, таможенным директором и др.), исправлены в соответствии с нормами современного русского литературного языка на формы типа пылкий.

При издании стихотворных произведений пушкинские написания безударных окончаний -ой чаще сохраняются в конце стихотворных строк, особенно если прилагательное рифмуется с другой формой на -ой. Однако и в этом случае правка проведена непоследовательно; подверглись, например, изменению флексии при следующих созвучиях в рифмующихся строках: жестоко // шлем высокий (у Пушкина - высокой); вздох глубокий // сон темноокий (у Пушкина - глубокой, темноокой); судьбы жестокой // живу одинокий (у Пушкина - одинокой); наукой // Долгорукий (у Пушкина - Долгорукой) и мн.др.

Естественно, изучать особенности пушкинских рифм по таким исправленным изданиям невозможно. Практика замен авторских написаний на современные ни в коем случае не может считаться правомерной. В первую очередь это касается полных собраний сочинений А.С.Пушкина (и не только его!), предназначенных не только для чтения, но и для изучения языка писателя. Нужно ли такое упрощение в массовых изданиях, в частности в серии "Библиотека школьника"? Думается, нет. Употребление безударных флексий -ой - одна из особенностей языка поэта; модернизация же текстов обезличивает его и, несомненно, снижает их ценность как памятника определенной эпохи развития языка.

Плохо и другое. Даже в серьезнейших лингвистических и литературоведческих исследованиях, в которых рассматривается "сложный сплав народно-поэтических и книжных выражений в языке А.С.Пушкина", формы прилагательных приводятся в отредактированном виде, а не в пушкинском написании. Пример такой работы - "Язык Пушкина и его значение в истории русского литературного языка" В.В.Виноградова⁹.

И конечно же, ответ на вопрос, вынесенный в заголовок данной статьи, должен быть однозначным: Век жестокой. Авторские написания, несомненно, должны быть восстановлены во всех случаях.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Домострой по Коншинскому списку и подобным/К изданию подготовил А.Орлов, М., 1908.
- 2 Сочинения А.С.Пушкина. М., 1837-1841.
- 3 А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1937-1949.
- 4 А.С.Пушкин. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1959-1962; Он же. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1974-1978; Он же. Сочинения: В 3 т. М., 1985-1987; Он же. Стихотворения, Евгений Онегин. Архангельск, 1976 и др.
- 5 Словарь языка А.С.Пушкина. М., 1956-1961. Т. 1-4.
- 6 Здесь и далее используются сокращения, принятые в "Словаре языка А.С.Пушкина".
- 7 Ломоносов М.В. Российская грамматика // Полное собрание сочинений. М., 1952. Т.7. С.464.
- 8 Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка ХУ11-Х1Х веков. М., 1982. С. 284.
- 9 Виноградов В.В. Язык Пушкина и его значение в истории русского литературного языка // Очерки по истории русского литературного языка ХУ11-Х1Х веков. М., 1982. С. 250-294.

М.В.СТРОГАНОВ

Калининский госуниверситет

СМЕРТЬ ПУШКИНА В СТИХАХ ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ

Пушкин — единственный среди русских поэтов и писателей, кому современники и потомки посвятили бесчисленное количество стихотворений. Не по количеству, а по качеству стихотворного "взрыва" его можно сопоставить только с Блоком и Ахматовой, вызвавшими подобную волну стихотворных посвящений. Причины столь большого количества стихотворных обращений к Пушкину, а также к Ахматовой и Блоку, заключены, как можно полагать, не только в характере стихотворных эпох ("золотой" и "серебряный" века русской поэзии), но и в характере творчества этих поэтов. Пушкин, в частности, осознавался как явление самой русской поэзии, как явление русского национального поэта, и потому обращение к нему в стихотворной форме было вызвано в первую очередь потребностью приобщения самого автора к русскому Пантеону.

По нашим подсчетам, при жизни Пушкина ему было посвящено 144 стихотворения, причем увеличение количества стихотворений из года в год отражает интерес русского общества к поэту, общие закономерности его восприятия¹.

Смерть же Пушкина вызвала огромное количество стихотворений разных авторов в течение одного 1837г. Эти произведения уже привлекали внимание публикаторов и исследователей, но, не будучи собраны вместе, они не могли раскрыть все свои содержательные возможности. Краткость настоящей публикации также не позволяет представить все богатство их содержания, поэтому мы ограничимся только отдельными замечаниями и представим их полный список — для удобства всех, кто занимается этой проблемой.

В стихах на смерть Пушкина различно толкуется причина гибели поэта, Ф.Н.Глинка, А.И.Полежаев, А.Н.Кресновский, Н.С.Теплова, кн. Д.Кропоткин считают, что гибель поэта была predetermined "судьбой", "роком". "А рок его подстерегал" — этот рефрен проходит через все стихотворение Ф.Н.Глинка. Ряд авторов обвиняет во всем Н.Н.Пушкину: "Не смить ей горькими слезами...", "Навстречу двое шли..." и "Прости, жена, моей могилы...". Эти стихотворения (характерно, что авторы их не установлены) вышли из кругов, далеких поэту, которые, хотя и были осведомлены о преддильной истории, но не могли верно осознать характер ее конфликта. Гораздо больше авторов виновником гибели Пушкина называют Дантеса: А.Н.Креницын, Е.П.Зайцевский, Э.И.Губер и др. Во всяком случае, истинные причины смерти поэта ускользали от большинства современников, которые в своих произведениях изображали идиллический характер отношений Пушкина с Николаем I: от А.Г.Родзянки, А.С.Норова, С.Г.Волконского, М.Демидова. И только М.Ю.Лермонтов и Н.П.Огарев смогли проникательно разглядеть истинных виновников случившихся событий (к ним следует причислить также авторов, которые следовали Лермонтову: А.И.Полежаева, П.А.Гвоздева).

Особого внимания заслуживает в стихах оценка творческого пути Пушкина в целом.

Первое, что сразу бросается в глаза, — это идеализация творческой и читательской истории пушкинской поэзии: вся она усыпана розами и лаврами от начала до конца. Если умолчание о ссылке на юг и в Михайловское еще можно объяснить политическими мотивами, то отсутствие даже намеков на резкое охлажде-

ние публики к Пушкину (а здесь естественно было увидеть причину трагедии последних лет жизни поэта) нельзя объяснить ничем иным, как сознательной идеализацией действительного положения дел. Причины ее, как нам кажется, заключены в канонизации в общественном сознании Пушкина как национальной святыни, в чем общество резко разошлось с официальными кругами. При таком расхождении с официальной оценкой Пушкина эта канонизация выглядит даже как прогрессивное и вполне своевременное явление, сыгравшее огромную роль в дальнейшем восприятии поэта.

Второе, что следует отметить, — это выпрямление творческого пути поэта и сужение его, что является, по сути, следствием идеализации этого пути. В стихах обычно упоминаются произведения, которые, по мнению авторов, дадут ему бессмертие: "Руслан и Людмила", "Кавказский пленник", "Бахчисарайский фонтан", "Цыганы", "Полтава" — все эти поэмы упоминаются довольно часто. Редко мы встретим в этих стихах упоминания о "Евгении Онегине" и "Борисе Годунове", один-два раза названы "Братья-разбойники". Лирические вещи Пушкина вспоминает только Ф.Н. Глинка. Прозу же, маленькие трагедии, "Графа Нулина", "Домик в Коломне", "Анжело" не называет никто. Между прочим, любопытно отметить, что такое понимание творческого пути Пушкина определило во многом его научное изучение — вплоть до В.Г. Белинского, который творчеству Пушкина до "Бориса Годунова" включительно посвятил десять статей, а произведениям 1830-х гг. — единственную (одиннадцатую) статью.

Если сравнить список канонизированных пушкинских произведений с теми, которые упоминались в стихах, написанных при жизни поэта, то можно отметить, что переосмыслению подверглись только "Цыганы" и "Полтава". Пушкин в сознании читателей не выходит за пределы 1820-х гг. и так или иначе представляется как воплощение романтического Поэта, а следовательно, и отношения его с обществом истолкованы также в романтическом ключе. Поэт — либо "выспренный певец" (В.Г. Бенедиктов), "священных муз любимый жрец" (И. Бороздина) и т.д., либо противопоставленная толпе и не понятая ею личность (Д. Сушков, С. Ахлопов, П. А. Воздев). Традиция эта сохраняется даже в лермонтовском стихотворении "Смерть поэта".

В отличие от русских стихотворений в стихах польских поэтов Петра Дальмана и Станислава Яковского Пушкин представ-

лен борцом за "народное счастье", выразителем народных чаяний, "огненным" протестантом против угнетения (хотя, впрочем, и этот образ находится в русле романтической традиции).

Все поставленные вопросы требуют, конечно, более детальной разработки и изучения, поскольку они, во-первых, характеризуют особенности читательского восприятия Пушкина в 1837 г. (а этот год был бесспорно переломным в отношении к Пушкину большей части читательской массы), а во-вторых, различными опосредованиями они помогают нам лучше понять и творчество самого поэта, для чего требуется их совокупная публикация и обстоятельный комментарий.

Список произведений о Пушкине, созданных в 1837 г., составлен нами в алфавитном порядке авторов, потому что при таком большом количестве стихотворений очень трудно определить время написания большинства из них и расположить в хронологическом порядке. Но в комментариях мы указываем время создания стихотворений. Кроме того, здесь же названы первая и последняя (либо наиболее авторитетная) публикация стихотворения и даны некоторые дополнительные сведения. Произведения неизвестных авторов помещены в алфавитном порядке по названиям. Стихотворения польских поэтов приводятся на польском (поскольку они мало знакомы русскому читателю; стихотворение П. Дальмана вообще никогда, как нам известно, не публиковалось в России) и русском языках. За помощь в переводе польских текстов благодарю Ю.Р. Лотошко.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК СТИХОТВОРНЫХ ОТКЛИКОВ НА СМЕРТЬ ПУШКИНА*

1. Арапетов А. Его уж нет: Дума. Впервые: Каллаш В.В. Pushkiniana. Киев, 1903. Вып.П. С.107-108.
 2. Ахлопков С. На смерть А.С.Пушкина. Впервые: Ахлопков С. Фиолетовые книжки. Спб., 1846. Ч.1. С.3-5. Ср.: Каллаш В.В. Pushkiniana. Киев, 1902. Вып.1. С.113-114.
- За. [Ахундов М.Ф.] На смерть Пушкина: Сочинение в стихах современного персидского поэта Мирзы Фахт-Али-Ахундова // Московский наблюдатель. 1837. Т.Ш, кн.2. С.297-300; примечание (очевидно, принадлежавшее самому автору): С.301-302.

В примечании указано, что перевод "сделан по-русски самим автором" (с.297).

* Многие материалы, вошедшие в этот библиографический список, были подготовлены И.В. Печенкиной, которой - за разрешение пользоваться ими - приношу свою благодарность.

36. Ахундов М.Ф. Восточная поэма на смерть А.С.Пушкина/Пер. А.А.Бестужева-Марлинского. Дата: до 6 июня 1837г. Впервые: Русская старина, 1874, №9, С.77-79.

В предисловии Ад.Берже указывает, что Марлинский "переложил поэму на русский язык при содействии автора. Это было предсмертным произведением пера Бестужева: несколько дней спустя, высадившись у мыса Адлера, он был убит горцами"(с.76-77).

4. Бакунин И.М. На погребение Пушкина, Впервые: Бакунин И.М. На все время и пора. Спб., 1838, С.115-118. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине, М., 1899, С.305-307.

5. Баратынский Е.А. Осень. Впервые: Современник, 1837. Т.У. С. 278-280. Ср.: Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма, М., 1951, С.279-283. Дата: февраль(?) 1837г. - на основании письма Баратынского П.А.Вяземскому от февраля(?) 1837г. (там же, с.527).

6. Бенедиктов В.Г. 31 декабря 1837г. Впервые: Литературные прибавления к "Русскому инвалиду". 1838. №24. С.465. Ср.: Бенедиктов В.Г. Стихотворения. Л., 1983. С.145.

7. Бороздна И. На смерть поэта. Впервые: Сын отечества, 1837. Т.СХХУП, С.141-143. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине. С.86-87.

8. Веревкин Н. "Умер Пушкин! Нет поэта!.." Впервые: Литературные прибавления к "Русскому инвалиду". 1837. №20. С.10. Псевдоним: Рахманный. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине. С.88.

9. Воейков А.Ф. Дом сумасшедших (ред. 1837г.). См.: Лотман Ю.М. Сатира Воейкова "Дом сумасшедших" // Учен. зап. Тарт. гос. ун-т. 1973. Т.ХХ1, вып.306. С.26.

10. Волконский С., кн. К гробу Пушкина. Впервые: Каллаш В.В. Pushkiniana. Вып.П, С.108-109.

11. Вуич Н. На смерть Пушкина, Впервые: Галатея. 1839. Ч.У, №44. С.559-560. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине. С.79-80.

12. Вяземский П.А. На память. Впервые: Современник, 1837. Т.У. С.314. Ср.: Вяземский П.А. Сочинения: В 2 т. М., 1982, Т.1, С.217-218.

Вяземский и впоследствии неоднократно обращался к образу Пушкина, см.: "Я пережил"(1837), "Русские проселки", "Наталии Николаевне Пушкиной"(оба - 1841), "Поминки"(1853?), "Литературная исповедь"(1854?), "Зачем глушцов ты задеваешь?.." (1862), "Поминки"(1864?), "Бахчисарайский фонтан", "Проездом через Кишинев"(оба - 1867), "Еще одно последнее сказанье"(1874).

13. Гвоздев П.А. Ответ Лермонтову на его стихи "На смерть Пушкина". Впервые: Русская старина. 1896. №10. С.131-132. Дата: 22 февраля 1837 г. Ср.: Каллаш В.В. Pushkiniana. Вып.1. С.112-113.

14. Глинка Ф.Н. Воспоминание о пиитической жизни Пушкина: Посвящается отцу поэта. Впервые: 1) отдельное издание (М., 1837), 2) с другим заголовком: Пушкин-поэт: Воспоминания// Библиотека для чтения. 1837. Т.ХХ1. С.85-91. Ср.: Глинка Ф.Н. Избранные произведения. Л., 1957. С.420-425.

В 1861 г. в стихотворении "Воспоминанье о былом" (ранее печаталось под названием "Стихи о бывшем Семеновском полку") Глинка вновь вспоминает Пушкина (Глинка Федор. Сочинения. М., 1986. С.113-114).

15. Грот Я.К. Дань Пушкину. Впервые: Грот Я.К. Несколько данных к его биографии и характеристике. Спб., 1895. С.75. Ср.: Каллаш В.В. Pushkiniana. Вып.1. С.117-118.

16. Губер Э.И. На смерть Пушкина. Впервые: Московские ведомости. 1857. №136. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине. С.80-81.

17. Давилевский Н. Александр Пушкин. Пародия на оду его: Наполеон. Впервые: Пушкин и его современники. Пг., 1917. Вып. ХХУ111. С.112-116. Дата: 23 февраля 1837 г.

18. Демидов М. На смерть Александра Пушкина. Впервые: Демидов М. Ау. М., 1839. С.65-66. Ср.: Каллаш В.В. Pushkiniana. Вып.1. С.112-113.

19. Жуковский В.А. <А.С.Пушкин> ("Он лежал без движенья, как будто по тяжелой работе..."). Впервые:Русский.1867. №11-12. Ср.:Жуковский В.А. Собрание сочинений:В 4т. М.;Л.,1959. Т.1. С.393.

Стихотворение является переложением прозаического письма Жуковского С.Л.Пушкину от 15 февраля 1837г. (Жуковский В.А. Собрание сочинений, Т.4. С.614-615). Комментарий к этому письму см.:Вацуро В. Пушкин в сознании современников//А.С.Пушкин в воспоминаниях современников:В 2т. М.,1985.Т.1.С.20-22. 20. Зайцевский Е.П. Памяти Пушкина. Впервые: Вацуро В.Э. Из ненаданных откликов на смерть Пушкина//Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С.59-61.

21. К. "Вся Русь мольбы несет, печалю горя..." Впервые:Жизнь прожить - не поле перейти:Записки неизвестной//Русский вестник. 1881.№9.С.154-155.Ср.:Каллаш В.В. Pushkiniana. Вып.1. С.118.

22. К.Б. Знамение 1837 г. Четверг. Впервые: Литературное наследство. М., 1934. Т.16-18. С.1036.

23. Кресновский А. На смерть Пушкина. Впервые: Опыты в русской словесности воспитанников гимназии белорусского учебного округа. Вильно, 1839. С.3-4. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине. С.93-94.

24. Кольцов А.В. (Из письма А.А.Краевскому) ("О лейтесъ, лейтесъ же ручьями..."). Впервые: Древняя и новая Россия. 1879. №3. С.237-238. Дата: между 12 февраля и 13 марта 1837г. Ср.: Кольцов А.В. Сочинения. М., 1955. С.239.

В стихотворении повторены с небольшими изменениями два стиха из "Песни" 1830г.: "О лейтесъ, лейтесъ же ручьями, Горючи слезы, из очей!" (там же, с.56). Само же письмо написано той лирической прозой, которая вообще характерна для сочинений о Пушкине; ср., например, "Несколько слов о Пушкине" Н.В.Гоголя (Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1956. Т.6. С.33), некролог В.Ф.Одоевского (см.: Вересаев В. Пушкин в жизни. М., 1984. С.614) и др.

25. Кольцов А.В. Лес: Посвящено памяти А.С.Пушкина. Впервые: Сын отечества. 1838. Т.П. С.17-20. Ср.: Кольцов А.В. Сочинения. С.127-129.

В издании "Поэты - поэту: Сб. стихотворений, посвященных А.С.Пушкину, на его кончину и открытие памятника в Москве" (Сост. Н.И.Божемянов. Спб., 1899. С.43) стихотворению Кольцова предпослан эпиграф:

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне...

А.Пушкин

Кто подобрал этот эпиграф, не установлено.

26. Креницын А.Н. "Нет, не до песен мне, сестра..." Впервые: Отечественные записки, 1856. Т.УШ. С.286-287. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине. С.85-86.

27. Кропоткин Д. Сонет ("Где он, царь звуков вдохновенный..."). Впервые: Литературное наследство. Т.16-18. С.1036.

28. Кюхельбекер В.К. Тени Пушкина. Впервые: Литературный вестник, 1902. Кн.2. С.168. Дата: 24 мая 1837г. Ср.: Кюхельбекер В.К. Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т.1. С.293-294.

К образу Пушкина Кюхельбекер обращался также в стихах "19 октября 1837г." (1838), "Три тени" (1840), "Работы сельские

- приходят уж к концу...", "До смерти мне грозила смерти мгла..." (оба - 1845).
29. Лермонтов М.Ю. Смерть поэта. Впервые: Полярная звезда на 1856 год, Лондон, 1858. Кн. 2, С. 33-35. Дата: 28 января - 13 февраля 1837 г. Ср.: Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1964. Т. 1. С. 21-23.
30. Лихачев Е. фантазия: При известии о смерти А.С.Пушкина. Впервые: Стихотворения унтер-офицера Егора Лихачева. Харьков, 1852. С. 47-50. Ср.: Литературное наследство. Т. 16-18. С. 1037-1038.
31. Макаров В. На смерть Пушкина. Впервые: Русский вестник. 1869. Т. 11. С. 98. Под названием "Отрывок", без последней строфы. Полный текст (под псевдонимом Облачкин) опубликован в кн.: Цявловский М.А. Книга воспоминаний о Пушкине. М., 1931. С. 346-347.
32. Марков М. Дума о Пушкине. Впервые: Марков М. Мечты и были. СПб., 1838. Ч. 1. С. 15-17. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине. С. 105-106.
33. Мишкеев Е. К портрету Пушкина. Впервые: Литературное наследство. Т. 16-18. С. 1036.
34. Норов А.С. На смерть А.С.Пушкина. Впервые: Русский архив. 1871. № 1 У-У. С. 948. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине. С. 88.
35. Огарев Н.П. На смерть поэта: По перечтении Е. <вгения> Онегина. Впервые: Красная газета. 1931. 6 апреля. Дата: сентябрь 1837 г. Ср.: Огарев Н.П. Избранные сочинения: В 2 т. М., 1956. Т. 1. С. 46-48.
36. Огарев Н.П. Удел поэта. Впервые: Русская старина. 1888. № 11. С. 486. Дата: 4 октября 1837 г. Ср.: Огарев Н.П. Избранные сочинения. Т. 1. С. 49. Адресуется Пушкину на основании содержания.
37. Подолинский А.И. Переезд через Яйлу. Впервые: Современник. 1837. Т. УП. С. 87. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине. С. 89-93.
38. Полежаев А.И. Венок на гроб Пушкина. Впервые: Полежаев А. Часы выздоровления. М., 1842. С. 7-22 (в искаженном цензурой виде). Дата: январь - 3 марта 1837 г. Ср.: Полежаев А.И. Стихотворения и поэмы. Л., 1957. С. 172-178.
39. Пушкин С.Л. "На память нашего поэта..." Впервые: Русский вестник. 1869. Т. 84. № 11. С. 95. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине. С. 307-308.

40. Родзянка А.Г. На смерть Александра Сергеевича Пушкина. Впервые: Русское обозрение, 1897, №5, С.420. Дата: февраль 1837г. Ср.: Русские поэты 1820-1830-х годов, Л., 1972, Т.1, С.170-171.
41. Савинский А. На кончину А.С.Пушкина. Впервые: Подарок прекрасному полу: Стихотворения, М., 1846, С.99-100. Ср.: Каллаш В.В. Pushkiniana, Вып.П. С.111.
42. Сельский С. Элегия ("В тенистой роще, у ручья..."). Впервые: Каллаш В.В. Pushkiniana, Вып. П. С.105.
43. Степанова М. На смерть Пушкина. Впервые: Литературное наследство, Т.16-18, С.1037.
44. Стромиллов С. Пушкин. Впервые: Московский наблюдатель, 1837. Ч.ХШ, кн.1, С.343. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине, С.78.
45. Суслов И. Полевой цветок на могилу А.С.Пушкина. Впервые: Суслов И. Эхо берегов Сосны. М., 1844. Ч.П. С.70. Дата: 1837г. Ср.: Литературное наследство, Т.16-18, С.1037.
46. Сушков Д. 29 января 1837. Впервые: Сушков Д. Стихотворения. Первая книжка. Спб., 1838, С.39-42. Ср.: Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине, С.83-84.
47. Т.П. Звезда ("Потемнела звезда ясная..."). Впервые: Каллаш В.В. Pushkiniana. Вып.П. С.109.
48. Теплова Н.С. На смерть А.С.Пушкина. Впервые: Литературные прибавления к "Русскому инвалиду", 1837, №21, С.202. Ср.: Поэты 1820-1830-х годов, Т.1, С.587-588. И.Н.Божерянов, печатая это стихотворение, полагал, что П./!/ Теплова - "псевдоним Елизаветы Мих.Хитрово" (Поэты - поэту, С.42).
49. Трилунный (Д.Ю.Струйский). Литературная заметка. Впервые: Москвитянин, 1845, №5-6, С.89. Ср.: Поэты 1820-1830-х годов, Т.2, С.256-257.
50. Тютчев Ф.И. 29 января 1837 года. Впервые: Гражданин, 1875. Январь, №213, С.38. Ср.: Тютчев Ф.И. Лирика: В 2 т. М., 1966, Т.1, С.88.

Здесь же укажем, что именно Тютчеву принадлежит отрывок стихотворения, который не атрибутируется ни в одном из следующих изданий: Цявловский М.А. Книга воспоминаний О Пушкине, С.226; А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974, Т.1, С.259; А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985, Т.1, С.273. Комментаторы отмечают: "Автор стихотворения не установлен" (там же, с.509). Вместе с тем этот отрывок, который как анонимный приводится в дневнике В.П.Горчакова, совпадает за мелкими разночтениями с текстом стихотворения Тютче -

ва "К оде Пушкина на Вольность", стихи 9-22. Стихотворение Тютчева предположительно можно датировать ноябрем 1820 г., так как 1 ноября состоялся разговор Тютчева с М. П. Погодиным о "Вольности" Пушкина (Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. Спб., 1888. Кн. 2. С. 194), а записано стихотворение в дневнике Горчакова 28 декабря 1820 г. В такой краткий срок стихотворение Тютчева могло стать известным Горчакову, жившему тогда в Киеве, потому что он был близким знакомым Тютчева (см.: Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. С. 166). Но возможно, что это - позднейшая вставка самого Горчакова при публикации дневника. Во всяком случае, трудно предполагать, что Горчаков не знал, кто является автором данного стихотворения, и, возможно, именно ему принадлежат смягченные в цензурном отношении варианты тютчевских стихов.

51. Федоров Б. М. (З. И. Юсуповой). Впервые: Вацуро В. Э. Из неизданных откликов на смерть Пушкина. С. 59.

52. Воспоминание о Пушкине ("Друзья мои, когда передо мной..."). Впервые: Звенья, М.; Л., 1936. Т. 6. С. 156-157.

53. "Врагам того, что русским мило..." Впервые: Вацуро В. Э. Из неизданных откликов на смерть Пушкина. С. 63-64. Дата: 15 апреля 1837 г.

54. Дума на смерть П<ушкин>а. Впервые: Вацуро В. Э. Из неизданных откликов на смерть Пушкина. С. 61-63. Дата: 7 февраля 1837 г.

55. На Н. Н. Пушкину ("Не смыть ей горькими слезами..."). Впервые: Воспоминания Бестужева-Рюмина // Сборник 2-го отделения Академии Наук. Спб., 1899. Т. 67. С. 11-12. Ср.: Каллаш В. В. Pushkiniana. Вып. П. С. 110-11.

56. "Навстречу двое шли..." Впервые: Пушкин и его современники. Пг., 1916. Вып. XXI. С. 400-402.

57. К Гению ("Он расцветал в садах Лицея..."). Впервые: Вацуро В. Э. Из неизданных откликов на смерть Пушкина. С. 55. Дата: 30 января 1837 г.

Автор тот же, что и у стихотворений № 52, 53.

58. Падающая звезда! Притча. Впервые: Каллаш В. В. Pushkiniana. Вып. П. С. 113-114.

59. "Прости, жена, моей могилы..." Впервые: Шляпкин А. И. Заметки об А. И. Полежаеве // Русский библиофил. 1913. № 3. С. 95.

Ошибочно отнесено к стихотворению Полежаева "Венок на гроб Пушкина".

60. Dahlmann Piotr. Do Puszkina. Впервые: Dahlmann Piotr. Maryna Iniszcówna. Tragedya. Po-ezye pomniejszych Piotra Dahlmanna. Drukiem i nakładem Güntera. Wrocław, 1841. S.130-131. Sp.: Toporowski Marian. Puszkini w Polsce: Zarys bibliograficzno-literacki. Kraków, 1950. S.162-163.

В комментарии указано, что "стихотворение, возможно, было написано раньше (1841г. - М.С.), при жизни поэта, а возможно, в год смерти поэта" (ibid., s.162). Ниже приводим текст стихотворения Петра Дальмана на польском языке и построчный перевод.

Jak pośród długiej zymy w krajach bie

gunowych
Natura z troskliwości o ludy osiadłe
Na tej życia granicy - na polach lodowych
Jasną zorią oświeca ich lica, wybladłe -
Tak twój geniusz Puszkinie, pośród ciemnej

zimy,
Gdzie drzymał duch stężwały milionów ludzi,
Zabłystał, - i gorejąc ognistemi rymy
Ot Niemna do Kamczatki ludy ze sny budzi.

Jak po twojej ojczyźnie ciskając i dzikiej
Huragan, śnieg ky nieby ciskając skowyczy,
I pędzi rozhukany, jak gdyby chciał szyki
Przyrodzenia połamac i jak wulkan ryczy;
Tak pieśń twoja burzliwa na skrzydłach

orkany
Poszarpując za serca tysięcy tysięcy
Trąca z rykiem o Kremlin i o grzbiec Bałkanu,
S wym szalem chcąc z letargu wskresić
duchy śpiące.

Lub jak kozak nad Dnieprem rzewna dumke
śpiewa,

Gdy mu jego złota przypomni swoboda,
I same smętne dźwięki ze strun wydobywa,
Kiedy spojrzy po Dnieprze w stronę

Carogroda,

Или как казак над Днепром трогательную думку поет,
Когда ему его золото напоминает свободу,
И самые печальные звуки срывает со струн,
Когда посмотрит вдоль Днепра в сторону Цареграда;
Так и твоя люгня, о вещей, мрачно зазвучит,
Как стих, который по могилам расцветает печалью,
Когда в сердце мысль займется и сторит ярко,
Что под ярмом неволи столько народу стонет
Быстрокрылый гений! Бард с берегов Невы!

Ты с Байроном пламенным, который искры обильно
сыплет из души-вулкана, как ливень огня,
И с великим польским пророком, который родные элегии
Воспевает на арфе пророческой жалостно,

Внезапно ударит в три струны, и зазвучит жалостно:
"Вера! - Надежда! - Любовь!" - ты с этими словами
В светлой троице заблещешь над вековыми могилами.

61. Jaszowski Stanisław. Puszkini (Puszkini Aleksander hr. urodzony r. 1799. Znamienity poeta rossyjski). Впервые: Sławianin, sebrany i wydany przez Stanisława Jaszowskiego. Łwów, 1837. T.1. S.9. В составе цикла: Sonety ku czci uczonych sławian przez wydawcę.

О сонете С. Яшовского см. также: Алексеев М.П. Стихотворение Пушкина "Я памятник себе воздвиг...": Проблемы изучения. Л., 1967. С.29-31. Ниже печатаем текст стихотворения и перевод его на русский язык.

W krainie lodu, z ciecierzem wulkanami, wrzącém,
Martwych sŁuchaczy budzisz ognistemi sŁowami,
I w dzikich puszcach prorok pojawiony nowy,
Stepy sniezyste duszy rostapiacz gorącem.

RozpŁywasz po kurhanach czuciem bolejącém,
Echa puszczy z uhiesieniem sŁuchaję twej mowy,
A pieśń twoja raz sŁodkięj czarownej osnowy,
To znowu zgrozą, nieszczęśc igra z sercem
drącém.

Czula cię P i o t r o g r o d u * salonowu
panek,
Czula kupiec wiodącu do Chin karawany,
I Baszkir zbrojny, Źukiem i Tatar nąbrzmiały;
Czula cię w smetnej chacie, u podnoża skały,
Kamczadalin, futrami soboli odziany,
Tranem ryby samotny kaganek.

Пушкин

(Пушкин Александр, родившийся в 1799. Знаменитый
российский поэт)

В стране снегов, с сердцем, вулканом ворчащим,
Мертвых слушателей будишь пламенным словом.
И в диких лесах пророк появляется новый,
Чтоб снежные степи души растопить своим жаром.

Расплываешься по курганам с ощущением боли,
Эхо лесов с трепетом слушает твою речь.
А песнь твоя то сладкой чарующей силы полна,
То снова предчувствием несчастий играет сердцем дрожащим.

Читает тебя Петрограда ^{***} салонный господин,
Читает купец, ведущий в Китай караваны,
И башкир, вооруженный луком, и татарин дородный,
Читает тебя в печальном жилище у подножья скалы
Камчадал, мехами соболя одетый,
Рыбьим жиром наполнивший одинокий светильник.

* Użyciem sławiańskiego P i o t r o g r ó d,
miasto obcego wyrazu P e t e r s b u r g.

^{***} Исползовано славянское название Петроград вместо ино-
земного выражения Петербург (прим. С.Язовского).

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Ср. распределение стихотворений по годам: 1815г. - 1, 1816г. - 2, 1817г. - 3, 1818г. - 2, 1819г. - 3, 1820г. - 1 (до ссылки), 6 (после ссылки), 1821г. - 5, 1822г. - 9, 1823г. - 1, 1824г. - 5, 1825г. - 8, 1826г. - 16 (возвращение из ссылки, выход первого стихотворного сборника), 1827г. - 6, 1828г. - 11, 1829г. - 13, 1830г. - 20 (пик вызван женитьбой Пушкина и литературной полемикой), 1831г. - 12, 1832г. - 8, 1833г. - 3, 1834г. - 3, 1835г. - 0, 1836г. - 5, 1837г. - 61.

2 См.: Межов В.И. *Pushkiniana*. Спб., 1886; Пономарев С.И. Пушкин в родной поэзии. Спб., 1888; Поэты - поэту: Сб. стихотворений, посвященных А.С.Пушкину, на его кончину и открытие памятника в Москве /Сост. Н.И.Божерянов, Спб., 1899; Русские поэты о Пушкине /Сост. М.Н.Аралова, М., 1899; Собрание стихотворений русских авторов, посвященных памяти великого поэта /Сост. А.А.Соколов, М., 1899; Пушкинский сборник. Спб., 1899; Каллаш В.В. Русские поэты о Пушкине. М., 1899; Каллаш В.В. *Pushkiniana*. Киев, 1902. Вып.1; Каллаш Вл. Библиографические труды о Пушкине, их общий характер и научное значение//Ежегодник коллегии Павла Галагана: Год 7-й. Киев. 1902. С.19-162 (сами тексты - с.57-162; предыдущее издание - фактически отдельный оттиск этой публикации; в оглавлении - другое название - "*Pushkiniana*"); Каллаш В.В. *Pushkiniana*. Киев, 1903. Вып.П; Розанов Иван. Пушкин в поэзии его современников//Литературное наследство. М., 1934. Т.16-18. С.1025-1042; Пушкин в русской поэзии XIX века. М., 1974; Венок Пушкину. 2-е изд., испр. и доп./Сост. С.А. Небольсин. М., 1987.

3 Иезуитова Р.В. Эволюция образа Пушкина в русской поэзии XIX века//Пушкин:Исследования и материалы. Л., 1967. Т.У. С. 113-140; Мейлах Борис. Талисман: Книга о Пушкине. М., 1984. С.140-144; Печонкина И.В. А.С.Пушкин в поэзии его современников: Дипломная работа. Калинин, 1985.

СТРОГАНОВА Е.Н.

Калининский госуниверситет

ОБ "ОНЕГИНСКОМ" ВАРИАНТЕ ПОВЕСТИ Л.Н.ТОЛСТОГО
"КАЗАКИ"

Толстой пришел в литературу со своим, специфически толстовским "автопсихологическим" (Л.Я.Гинзбург) героем, который, отражая во многом искания самого автора, явился носителем демократических тенденций эпохи. Вместе с тем герой Толстого связан с традициями предшествовавшей русской литературы, и в первую очередь с творчеством Пушкина. Известно, что первым произведением Пушкина, по-настоящему поразившим Толстого, был роман "Евгений Онегин". Следы влияния этого романа можно обнаружить в ряде замыслов Толстого 1850-х гг., где вполне ощутимо присутствует тип "лишнего человека", прямо ориентированный на Евгения Онегина, но переосмысленный Толстым. Своеобразный тип "лишнего человека", намеченный в раннем творчестве Толстого, не получил своего законченного воплощения, так как не был интересен для автора. Более важным для Толстого оказался герой, который смолоду не был молодым и рано задумался о смысле жизни и назначении человека. О связи этого героя с романом Пушкина и пойдет речь в данной статье.

Уже при первом знакомстве с романом Пушкина "ранний" ум Онегина, несомненно, привлек внимание Толстого, который еще в юном возрасте обратился к коренным вопросам человеческого бытия. И главный герой его уже в первых произведениях — это человек, наделенный "оригинальным, энергическим умом", ничего не принимающим на веру. Такой герой оказался центральным в двух наиболее значительных замыслах Толстого 1850-х гг. — "Романе русского помещика" и "Кавказском романе".

"Казачи" (это название впервые появляется в дневниковой записи 14 ноября 1857 г.) — одно из наиболее долго вынашиваемых произведений Толстого, работе над которым он посвятил с перерывами 10 лет, так и не осуществив совершенно

своего замысла. В рукописях 1853 г. и даже 1857 г. это еще "Беглец", потом "Беглый казак", т.е. в названии обозначен центральный герой. В самых первых вариантах есть уже и герой-офицер, но в процессе эволюции замысла облик его существенно изменяется. Изменяется и его роль в произведении.

Существует устойчивая традиция изучения "Казачков" в сопоставлении их с пушкинскими "Цыганами"². Однако замысел "Казачков" возник независимо от Пушкина.³ Так же как и пушкинская поэма, он связан с руссоистской проблемой "цивилизованный" человек и "естественная" среда. Отсутствие первоначальной связи толстовского замысла с "Цыганами" подтверждается следующими данными. В дневнике Толстого первые записи о задуманном им "Кавказском романе" появляются в апреле 1852 г. К 1853 г. относятся первые черновые наброски, не имеющие ничего общего с "Цыганами". "Цивилизованный" герой Губков прослужил 2 года на Кавказе и приобрел "благоразумный практический взгляд кавказского офицера"⁴. Он тайно любит казачью жену Марьяну, но еще и в помине нет будущей сложности будущего Оленина. И вот в июле 1854 г. Толстой перечитывает Пушкина и записывает в дневнике: "В Пушкине ... меня лоразили Цыгане, которых, странно, я не понимал до сих пор" /47, 10/. Слово "странно" свидетельствует о том, что Толстой открыл в Пушкине нечто близкое ему самому. Пушкинская трактовка проблемы, поднятой Руссо⁵, отвечала собственному опыту Толстого, не нашедшего "исцеления" в нецивилизованной среде, более того, понявшего начало разложения патриархального казачьего мира, утрату им былой цельности и гармонии. Дальнейшая работа Толстого над "Казачками" проходила под знаком "Цыган". Перечитывая поэму в 1856 г., 2 года спустя после того, как он "открыл" ее, Толстой заметит: "...Цыгане прелестны, как и в первый раз..." /47, 79/. Толстовскую трактовку поэмы помогает понять запись, сделанная им в 1857 г., во время напряженной и неудачной, с его точки зрения, работы над "Казачками": "...Кавк[азской] я совсем недоволен. Не могу писать без мысли. А мысль, что добро - добро во всякой сфере, что те же страсти везде, что дикое состояние хорошо, - не достаточны. Еще хорошо бы, ежели бы я проникнулся пос-

ледним" /47, 152/. По мнению Б.М.Эйхенбаума, в этих словах Толстого отразилось его тяготение к эпосу: "Казак", в конце концов, привели к истории — определились, что вне истории э п о с не получается, нет опоры, нет мысли ("дикое состояние — хорошо" — недостаточно). Отсюда все время поиски т о н а, неясность конца"⁶.

Для нас важно, что Толстой вполне сознательно соотносит свое произведение с "Цыганами". Он обращается к тем проблемам, которые поднимает Пушкин, но обогащенный пушкинским опытом. Его герой уже знает, что "всюду страсти роковые", и поэтому он может увидеть сходство между жизнью "цивилизованных" людей и жизнью "туземцев": "...Разве у нас не то же самое? Война. Казни. — Напротив, здесь это еще меньше уродливо, потому что проще" /6, 195/. Герой Толстого знает также и то, что "от судеб защиты нет" и что Лукашкой ему не быть, поэтому мечты об иной жизни и о себе ином возникают в сослагательном наклонении: "Вот ежели бы я мог сделаться казаком, Лукашкой, красть табун, напиваться чихирю, залираться песнями, убивать людей и пьяным влезать к ней в окно на ночьку, без мысли о том, кто я и зачем я? Тогда бы другое дело: тогда бы мы могли понять друг друга, тогда бы я мог быть счастливым" /6, 122/. Толстой и в более поздних своих вещах покажет, что человеку невозможно уйти от себя. При всей силе влияния Наташи на князя Андрея ей не дано будет изменить его (как он сам того ни желает); каратаевщина лишь временно одолеет Пьера; Левин не сможет жениться на крестьянке; а Нехлюдов, когда-то в юности изменивший себе, проклянет в себе все наносное, увидев Катюшу на скамье подсудимых, и попытается вернуть свою истинную сущность, его "выламывание" — это путь к себе.

Тема ухода в "Казаках" решается так же, как и в "Цыганах": изменение обстоятельств жизни не изменяет человека. Пушкин уже после "Цыган", в 1827г., иронически писал А.А.Дельвигу о своем брате Льве Сергеевиче: "Он воображает, что имение его расстроено и что истощил всю чашу жизни. Едет в Грузию, чтоб обновить увядшую душу. Уморительно"⁷. В повести Толстого мотив веры в благотворное влияние Кавказа дан

также в ироническом ключе. Эту веру, вдохновившую и отъезд на Кавказ самого Толстого, он преодолел, прослужив там совсем немного времени. В январе 1853 г. он записывает в дневнике: "Какую же хваленую пользу делает мне Кавказ, когда я веду здесь такую жизнь?" (46, 157). Эти размышления нашли отражение в произведениях Толстого.

Творческую историю "Казаков" необходимо рассматривать в связи с замыслом "Романа русского помещика", так как они определенным образом связаны между собой⁸. Героя "Романа русского помещика" Дмитрия Нехлюдова Толстой наделяет своим собственным убеждением, что цель жизни "есть благо, а идеал добродетель" (47, 54). В черновом "Предисловии не для читателя, а для автора" Толстой напишет: "Главная мысль сочинения: счастье есть добродетель" (4, 363). Уже в начале своей работы над "Романом русского помещика" Толстой твердо знает, что он хочет показать: "Герой ищет осуществление идеала счастья и справедливости в деревенском быту, а не находя его, он, разочарованный, хочет искать его в семейном. Друг его, она, наводит его на мысль, что счастье состоит не в идеале, а постоянном, жизненном труде, имеющем целью — счастье других" (46, 146). Определяющим в жизнеповедении толстовского героя является нежелание идти "торными дорожками" (4, 125), что роднит его с ищущими героями Пушкина, в произведениях которого (в частности, в романе "Рославлев") возникает мотив "торных дорог". Такой неторной дорожкой для Нехлюдова должна стать деревенская помещичья жизнь, посвященная исправлению главного зла — "самого жалкого бедственного положения мужиков" (4, 371). Так уже в одном из ранних своих замыслов Толстой приходит к проблеме взаимоотношений помещика и крестьянина. Толстовский помещик считает своей "священной и прямой обязанностью" заботу о счастье своих крестьян, однако все попытки его помочь крестьянам разбиваются о глухую стену их недоверия, что, по мысли автора, должно привести героя к временному разочарованию.

Рассказ "Утро помещика", которым увенчалась работа над "Романом русского помещика", заканчивается возникающей в воображении Нехлюдова картиной того, как живет в извозе крестьянскому парню Илюшке, что он видит и чувствует. Картина эта настолько захватывает помещика, что он

шепчет: "Славно!", "и мысль, зачѣм он не Илюшка — тоже приходит ему" /4, 171/. Такая концовка рассказа показательна, так как Толстой неуклонно шел к признанию высшей правоты в жизни крестьянства, в отличие от жизни представителей господствующих сословий. Одним из этапов этого процесса было следующее признание героя "Юности": "Когда в ... прогулках я встречал крестьян и крестьянок на работах, несмотря на то, что простой народ не существовал для меня, я всегда испытывал бессознательное, сильное смущение и старался, чтоб они меня не видели" /2, 175-176/.

Если для толстовского героя его отношение к народу было чувством бессознательным, то для самого Толстого оно совершенно определилось уже в ранние годы. 26 октября 1853 г. он записывает в дневнике: "Простой народ так много выше нас стоит своей исполненной трудов и лишней жизнью..." /46, 184/. В эти же годы он много размышляет о пагубности воспитания дворянских детей, сравнивая их с детьми крестьянскими: "Одна из главных причин ошибок нашего богатого класса состоит в том, что мы не скоро приываем к мысли, что мы большие. Вся наша жизнь до 25 иногда и больше лет противоречит этой мысли; совершенно наоборот того, что бывает в крестьянском классе, где 15 лет малый женится и становится полным хозяином. Меня часто поражала эта самостоятельность и уверенность крестьянского парня, который, будь он умнейшим мальчиком, в нашем классе был бы нулем" /46, 188-189/. Отголоски этих размышлений находим в черновиках "Романа русского помещика" в словах приятеля Нехлюдова Ламинского, который, не имея возможности жить иначе, чем определено ему отцом, говорит: "Дайте мне свободу и самостоятельность, а не держите, как ребенка..." /4, 362/.

Замысел романа еще некоторое время продолжал волновать Толстого, о чем свидетельствуют две заметки в записной книжке, сделанные в мае и августе 1857 г. /47, 208, 215/. Представляется, что охлаждение к замыслу, так долго занимавшему Толстого, связано с его работой над "Казачками".

Герой "Романа русского помещика" Нехлюдов сразу был задуман Толстым как человек, имеющий целью благо своих крестьян, — это своеобразный итог его поисков смысла жизни. Герой же "Беглеца" первоначально был далек от Оленина, каким он предстает в окончатель-

ной редакции повести. В варианте 1853 г. Губков — это человек, вполне довольный своей кавказской жизнью. Прослужив 2 года на Кавказе, он "уже давно заплатил дань глупостей неестественному взгляду нового человека, смотрящего на вещи не с тем, чтобы понять их, а с тем, чтобы найти в них то, чего ожидало обманчивое воображение" /6, 179/.

В черновом варианте, написанном в апреле 1857 г., герой-офицер — это "богатый молодой человек, храбрый и благородный по-своему, очень сладострастный и гордый своим образованием" /6, 215-216/. Однако уже в вариантах, написанных в начале 1858 г., герой, названный Ржавским, значительно переосмыслен. Определяющим в его поведении становится отказ от "битых дорожек": "...я хочу жить хоть грудно, мучительно, бесполезно, но неожиданно, своеобразно..." /6, 196/. Формой отказа от "битых дорожек" является полнейшее прятие нецивилизованной среды и поэтически влюбленность в казачку, красотой которой герой восхищается как "красотой гор и неба". Он видит в казачке, в ее отношении к жизни идеал, и к нему приходят такое же желание стать, как "они", которое испытал и герой "Утра помещика".

В 1У редакции первой части (осень 1858 г.) Ржавский объяснен еще более глубоко: это человек, "запутавшийся в отношениях общественной жизни". Толстой пишет: "Безобразие русской общественной жизни и несоответственность ее с требованиями разума и сердца он принял за вечный недостаток образования и возненавидел цивилизацию и выше всего возлюбил естественность, простоту, первобытность. Это была главная причина, заставившая его бросить службу в Петербурге и поступить на Кавказ" /6, 188-189/. В последующей своей работе над "Казаками" Толстой, психологически обогащая образ главного героя, вместе с тем усиливает и его социально-историческую обусловленность. В конспекте, написанном в начале 1860 г., где обозначен план всей первой части, о прошлой жизни героя сказано: "его странное Николаевское развитие, отрицать тяжело, согнаться нельзя, жить хочется" /6, 259/.

Уже в новом варианте начала "кавказского романа" (1860) Толстой подробно объяснит, в чем состояло "странное Николаевское развитие" героя: "Странно подделывалась русская молодежь к жизни в последнее царствование. Весь порыв сил, сдержанный в жизненной внешней деятельности, переходил в другую область внутренней деятельности и в ней развивался с тем большей свободой и силой. Хорошие натуры русской молодежи сороковых годов все приняли на себя этот отпечаток несоразмерности внутреннего развития с способностью деятельности, праздного умствования, ничем не сдержанной свободы мысли..." /6, 246/. В этих характеристиках видна явная ориентация Толстого на тип "лишнего человека". Обозначены структурные признаки его характера: несоразмерность умственного развития с возможностью деятельности. В развернутой своей предыстории герой предстает незаурядным человеком с "редким, оригинальным, энергическим умом", не находящим "ни одной дорожки в России, достойной своей деятельности" /6, 249-250/. Усложнение героя вело и к усложнению причин его отъезда на Кавказ; как будто бы он едет для того, чтобы поправить свое материальное положение, но для самого героя эта причина не представляется основной: "Он говорил себе, что ехал для того, чтобы <...> испытать нужду, испытать себя в нужде, чтобы испытать опасность, испытать себя в опасности; чтобы искупить трудом и лишениями свои ошибки, чтобы вырваться сразу из старой колеи, начать все снова, и свою жизнь и свое счастье" /6, 250/.

Этот вариант повести обнаруживает определенные связи с "Евгением Онегиным"; с нашей точки зрения, его следовало бы назвать "онегинским" вариантом. В обоснование этого можно привести следующий ряд аргументов. Толстой долго искал имя своего героя (Губков - Дубков - Ржавский), и лишь в варианте 1860 г. он впервые назвал Олениным. Это имя уже соотносилось с именем героя "Цыган"⁹, однако столь же созвучно оно и имени героя пушкинского романа (ср.: Оленин - Онегин). В предыстории Оленина сказано, что "пошлость жизни начинала со всех сторон обхватывать его" /6, 249/. Это напоминает трактовку образа Онегина В.Г.Белинским, чьи статьи о Пушкине поразили Толстого (ср.: "бездеятельность и пошлость жизни душат его"¹⁰). В этом варианте также

намечены некоторые сюжетные линии и образы, общие с "Евгением Онегиным". Так, Сленин вспоминает о том, как он со своим приятелем Пенсковым (ср.: Пенсков - Ленский) проводил лето в деревне, Пенсков привозит Оленина к соседке-помещице, в дочь которой он влюблен; девушка же полюбила Оленина. Этому посещению предшествует разговор между приятелями, напоминающий беседу Онегина с Ленским: "Ты не знаешь про Нико[но]вых?" раз вечером неожиданно говорит он (Пенсков. - Е.С.).

- "Соседки?"

- "Да, поедем к ним" /6, 251/.

Оленин видит одухотворенность девушки и понимает ее нравственную высоту: "Нет, это не шутка", говорит я [себе], глядя на ее чистый лоб, на этот профиль, на пристально блестящие глаза и чуть сдвинувшиеся тонкие брови. "Мысль, и серьезная мысль, и чувство живет в этом милом прекрасном теле" /6, 252/. Она нравится ему, он готов полюбить ее, но не любит. Отголосок этого варианта - мотив неразделенной любви девушки из общества к Оленину - сохранится и в каноническом тексте.

Мы остановились на приведенных, казалось бы, частных совпадениях именно потому, что они носят не частный, но системный характер, позволяют полнее воссоздать путь поисков Толстым своего героя и определеннее обозначить роль пушкинских реалистических традиций в этом процессе, прежде всего близость Толстого Пушкину в осмыслении проблемы соотношения личности и общества. В окончательном варианте Толстой снимает структурные признаки героя как "лишнего человека", но и здесь остаются некоторые мотивы, роднящие "Казачков" с "Евгением Онегиным".

Толстой, подобно Пушкину, противопоставляет образ жизни представителей господствующего сословия жизни простых людей. "Казачки" начинаются описанием раннего утра в Москве: "Все затихло в Москве. Редко, редко где слышится визг колес по зимней улице. В окнах огонь уже нет, и фонари потухли...> На улицах пусто...> Рабочий народ уж поднимается после долгой зимней ночи и идет на работы.

А у господ еще вечер" /6, 3/. Эти контрасты особенно остро почувствовал Толстой в начале 1860-х гг., когда он и Пушкина уже пропускает сквозь призму народного соз-

нания. И пушкинская мысль о том, что "труд упорный ... тошен" для того, кто вырос без привычки к труду, отвечает в толстовской характеристике Оленина: "Как только, отдавшись одному стремлению, он начинал чувствовать приближение труда и борьбы, мелочной борьбы с жизнью, он инстинктивно торопился оторваться от чувства или дела и восстановить свою свободу". Оленин, как и Онегин, не отдается ничему вполне и тщетно пытается найти себя в разных занятиях: "Так он начал светскую жизнь, службу, хозяйство, музыку, которой одно время думал посвятить себя, и даже любовь к женщинам, в которую он не верил" /6, 8/.

В черновых вариантах "Казаков", так же как и в "Евгении Онегине", показано недоброжелательное отношение света к человеку, пренебрегшему жизнью большинства. Искания Оленина воспринимаются в обществе как "желание казаться оригинальным от недостатка ума и образования" /6, 264/. Это напоминает суждения света об Онегине, чья незаурядность является предметом злостобований.

В окончательном варианте "Казаков" Оленин — это человек, способный опутить в наивысшую минуту счастья единение с природой и всем миром, почувствовать, что "он несколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комер или такой же фазан или олень, как те, которые живут теперь вокруг него" /6, 77/.

Приобщившись к миру людей, живущих, "как живет природа", а потому "прекрасных, сильных и свободных", он и сам чувствовал себя "более и более свободным и более человеком" /6, 101/. Это новое, праведное чувство близости к простым людям впервые появляется у героя уже по мере его удаления от Москвы, от привычных условий жизни: "Чем грубее был народ, чем меньше было признаков цивилизации, тем свободнее он чувствовал себя <...> Все казаки, я м ш и к и, смотрителя казались ему простыми существами, с которыми ему можно было просто шутить, беседовать, не соображая, кто к какому разряду принадлежат. Все принадлежали к роду человеческого..." /6, 12-13/. Мысль о братстве людей находит выражение и в показе взаимоотношений Оленина с его денщиком Ванюшкой¹: "Ванюша смотрел на Оленина только как на барина. Оленин смотрел на Ванюшу только как на слугу. И они оба очень удивились бы, ежели бы кто-нибудь сказал им, что они друзья. А они были друзья,

сами того не знаи" /6, 41/. Социальные различия не уничтожают человеческое в человеке. Так развивается Толстым тема сближения дворянина с народом.

Как показывает творческая история "Казаков", интеллектуальным, ищущим героем офицер становится в тех вариантах повести, которые создавались по выходу в свет рассказа "Утро помещика", т.е. тогда, когда Толстой фактически отказался от мысли написать "Роман русского помещика". Из "Предисловия не для читателя, а для автора", написанного 22 декабря 1853 г., известно, что Нехлюдов должен был побывать на Кавказе /4, 363/, а из описаний Оленина в поздних вариантах "Казаков" и в каноническом тексте ясно, что он занимался хозяйственной деятельностью в деревне. С усложнением образа героя-дворянина в "Казаках" появляется и мотив "торных дорожек", столь важный для пушкинских героев. Таким образом, можно говорить о том, что, отказавшись от мысли написать роман из жизни русского помещика, Толстой передает функции Нехлюдова главному герою "Казаков".

Этот толстовский герой связан с типом героя - "скитальца", созданного Пушкиным, причем соотносится не только с "Цыганами", как это обычно принято считать, но и с "Евгением Онегиным". Структурным признаком такого героя является его "ранний" ум. Он близок Онегину своими духовными исканиями, уже в молодые годы напряженной работой мысли. Однако в отличие от Онегина толстовский герой полон веры в себя и свою судьбу, которую он пытается активно творить сам. Поэтому такой герой не осознается Толстым как "лишний". Все, что могло бы характеризовать его подобным образом, остается в черновиках. Важно также и то, что герой Толстого обретает положительные корни, делающие его более жизнестойким и жизнеспособным: он видит идеал в жизни трудового народа.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См. об этом: Строганова Е.Н. Читательская память Л.Толстого как стимул художественного творчества // Проблемы комплексного изучения восприятия художественной ли-

тературы. Калинин, 1984. С.104-111.

2 Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. Пб.; Берлин, 1922. С.109, 152; Бурсов Б. Лев Толстой: Идеиные искания и творческий метод. 1847-1862. М., 1960. С.387-390; Гудзий Н.К. Лев Толстой: Критико-биографический очерк. М., 1960. С.58.

3 Творческая история повести подробно освещена Л.Д.Опупьской (см.: Спупьская Л.Д. Творческая история "Казачков" // Толстой Л.Н. Казачки: Кавказская повесть 1852 года. М., 1963. С.352-386).

4 Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Юбил.изд. М., 1936. Т.6. С.180 (далее ссылки даны в тексте с указанием тома и страницы).

5 Томашевский Б. Пушкин: Кн. первая: 1813-1824. М.; Л., 1956. С.620-634.

6 Эйхенбаум Б.М. Работа над Толстым: Из дневников 1926-1959 гг. // Контекст. 1981: Литературно-теоретические исследования. М., 1982. С.278. Б.И.Бурсов иначе трактует слова Толстого: "Для Толстого, как видим, "недостаточны" ни руссоизм в его ходячем выражении ("дикое состояние хорошо"), ни пушкинская критика его ("Те же страсти везде" - "И всюду страсти роковые")" (см.: Бурсов Б. Указ. соч.С.347).

7 Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Л., 1937. Т.13. С.320.

8 Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. С. 110, 117.

9 Бурсов Б. Указ.соч. С.389.

10 Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т.7. С.457.

11 В "Капитанской дочке" Пушкин, изображая взаимоотношения Гринёва и Савельича, также утверждает гуманистическую идею единства людей независимо от их сословной принадлежности.

С.Ю.НИКОЛАЕВА

Калининский госуниверситет

ПУШКИН В ВОСПРИЯТИИ ЧЕХОВСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ

А.П.Чехов вступил в литературу в 80-е гг. XIX в., которые

по давней традиции было принято называть эпохой безвременья. Между тем одной из характерных примет литературной жизни той поры стало возрождение интереса к творчеству Пушкина. Строго говоря, интерес этот не утрачивался никогда, Пушкин оставался той абсолютной духовной ценностью, по отношению к которой определялись и выявляли свое значение и место в русской культуре самые противоположные литературные и общественные течения, поколения писателей 40, 60, 70-х гг.

В 1880-е гг., ставшие переходным периодом в истории России, произошли два события, обострившие литературно-общественную борьбу вокруг имени Пушкина. По истечении 50 лет со дня гибели поэта, в 1887 г., появились многочисленные издания его сочинений, представившие литературное наследие Пушкина в наиболее полном виде, а еще раньше, в 1880 г., в Москве прошли Пушкинские торжества по поводу открытия памятника поэту. Антон Чехов был тогда студентом Московского университета и, как следует из общего контекста воспоминаний его брата Михаила Павловича¹, оказался непосредственным свидетелем, а возможно — и участником этих торжеств. Во всяком случае, нет сомнений в том, что биография Чехова складывалась в эпоху начинавшегося возрождения пушкинской славы, и вскоре фактом этой биографии стало присуждение Пушкинской премии за сборник "В сумерках" в 1888 г.

Чехов нечасто высказывался в своей переписке и разговорах о Пушкине (более того, в 1899 г. наотрез отказался выступить в пушкинском выпуске "Мира искусства" с какой бы то ни было статьей о поэте), но тем не менее в одном из его писем к Я.С.Мерперту 29 октября 1898 г. содержится принципиально важное суждение: "Достоевский<...> начал<...> в царствование Белинского и Пушкина (последний ведь имел на него громадное, подавляющее влияние)". По-видимому, здесь отразились и читательские впечатления Чехова, и тонкое понимание творческого кредо Достоевского, и воспоминания о Пушкинском празднике 1880 г.

Вряд ли сам Чехов мог поддаться чьему-либо "подавляющему" влиянию — и благодаря тому месту, которое он занял в истории русской литературы, и вследствие своеобразного

характера созданного им художественного мира, глубоко связанного с классической литературой, и, наконец, в силу того, что он неизменно сопротивлялся всяческому давлению. Однако он обладал способностью остро чувствовать свое время, точно и объективно представлял себе историко-литературную ситуацию, сложившуюся к моменту его вступления в литературу. В год пушкинской речи Достоевского Чехов перерабатывал свою первую пьесу, имевшую огромное значение для всего его последующего творчества, поэтому можно сказать, что Чехов начал свой путь "в царствование" Достоевского и Пушкина.

В пушкинские дни 1880 г. возобновилась полемика, которая длилась на страницах демократической и либеральной критики в 40 и 60-е гг. В центре внимания главных ораторов — Тургенев и Достоевский — находились две проблемы: "Пушкин и современность" и "Пушкин как мыслитель".

Тургенев считал, что пушкинская поэзия принадлежала не столько современности, сколько историческому прошлому, и "не решился" дать Пушкину "название национально-всемирного поэта", тем самым присоединившись к тезису В.Г.Белинского: "Он был поэтом своего времени...и это время уже прошло"⁴. Тургенев объяснил охлаждение русской публики к творчеству Пушкина причинами, которые "лежали в самой судьбе, в историческом развитии общества, в условиях, при которых зарождалась новая жизнь, вступившая из литературной эпохи в политическую". Поэзия Пушкина не отвечала на "вопросы, на которые нельзя было не дать ответа"⁵, и возвращение к ней стало возможным теперь потому, что "хотя некоторые из тех целей, для которых считалось не только дозволенным, но и обязательным приносить все не идущее к делу в жертву... признаются достигнутыми"⁶.

В речи Тургенева содержался и еще один очень интересный фрагмент. Писатель иронически процитировал высказывание "умного и пронзательного человека" Евгения Баратынского, разбиравшего бумаги Пушкина после его смерти: "Можешь ли ты себе представить, что меня больше всего изумляет во всех этих поэмах? Обилие мыслей. Пушкин — мыслитель! Можно ли было это ожидать?" По Тургеневу, Пушкин — это "художник-поэт", "начинатель", представитель "изящной литературы", но отнюдь не "сладкопевец", не "соловей".

Достоевский был более полемичен, но и более глубок в своих оценках творчества Пушкина и его позднейших истолкователей. Он связал историко-литературную проблематику с философско-исторической, а национальное значение пушкинского гения — с историческими судьбами России: "Не было бы Пушкина, не было бы и последовавших за ним талантов <...> не было бы Пушкина, не определились бы <...> с такою непоколебимою силой <...> наша вера в нашу русскую самостоятельность, наша сознательная теперь уже надежда на наши народные силы, а затем и вора в грядущее самостоятельное назначение в семье европейских народов" ⁸. Заслуга Достоевского состояла в том, что он опроверг "множество мнений, перешедших в убеждение об ограниченности Пушкина, об ограниченности его политического ума, об ограниченности его гражданских воззрений, нравственного развития" (XXVI, 218).

Полемика вокруг имени Пушкина имела к Чехову самое прямое отношение: как и Пушкина, его часто обвиняли в отсутствии гражданских добродетелей, и эти исторические аналогии представлялись ему очевидными. В одном из писем к А.С.Суворину сказано: "Прочел опять критику Писарева на Пушкина. Ужасно наивно. Человек развенчивает Онегина и Татьяну, а Пушкин остается целехонек. Писарев дедушка и папенька всех нынешних критиков, в том числе и Буренина. Та же мелочность в развенчивании, то же холодное и себялюбивое остроумие и та же грубость и неделикатность по отношению к людям. Оскотиниться можно не от идей Писарева, которых нет, а от его грубого тона. Отношение к Татьяне, в частности к ее милосму письму, которое я люблю нежно, кажется мне просто омерзительным" (П, У, 22).

В "брожении умов" на Пушкинских торжествах 1880 г. для Чехова было мало неожиданного. Как и Салтыков-Щедрин, он понимал, что "умный Тургенев и безумный Достоевский сумели похитить у Пушкина праздник в свою пользу". Но те мотивы, которые возникли вновь в сознании русского общества благодаря полемике Достоевского и Тургенева, отразились позднее в прозе и драматургии Чехова.

Сознание чеховского персонажа, его мысли и чувства в значительной степени подвержены воздействию книги, под-

властны ей, что впервые подтвердилось рядом примеров, литературных реминисценций и скрытых цитат, огромный слой которых выявлен в Академическом полном собрании сочинений и писем Чехова. Этот литературный пласт можно расширить, одновременно показав, что литературный вкус чеховских героев, читавших и Пушкина, и Тургенева, и Достоевского, оказывается очень рафинированным, подчас филологически изысканным. Так, например, Орлов из "Рассказа неизвестного человека" (1893) "всю свою жизнь открещивался от роли героя, всегда терпеть не мог тургеневские романы" (С, УШ, 181). Когда же ему необходимо оправдать конфликт с Зинаидой Федоровной, которая видит в нем борца и идейного человека, то он призывает на помощь Пушкина: "Она перевернула телегу мсей жизни" (там же, 159). По мысли Орлова, лишь философская коллизия одноименного стихотворения Пушкина ("Телега жизни", 1823), а отнюдь не героическая концепция Тургенева, может пролить свет на тайну его души.

В повестях, рассказах, пьесах Чехова не существует отдельных цитат или пародийных элементов, но имеется система литературных соотношений и противоположений, позволяющая понять авторский замысел, суть его концепции при условии, что анализируются не отдельные слова или цитаты, а сложнейшие, чаще всего полемические контексты. Имя Пушкина всегда служит аргументом в споре чеховских персонажей, но понимают они его каждый по-своему. Пушкин для них — это Пушкин Достоевского, или Тургенева, или Писарева.

Герой повести "Дуэль" (1891) Лаевский принадлежит к тем многочисленным чеховским персонажам, которые находят объяснение своей жизни "в чьих-нибудь теориях, в литературных типах" (С, УП, 355). В его памяти хранится масса шаблонов: "Я неудачник, лишний человек", или: "Что вы хотите, батенька, от нас, осколков крепостничества?", или: "Мы вырождаемся.." Об Онегине, Печорине, байроновском Каине, Базарове он говорит: "Это наши отцы по плоти и духу", — так что можно подумать, будто во всем виноваты "Онегин, Печорин и Тургенев, выдумавший неудачника и лишнего человека" (там же, 370).

В прошлом у него, как и у многих других героев Чехова,

то, что в рассказе "Соседи" (1892) названо "странным браком во вкусе Достоевского". На Кавказ он приезжает из Петербурга — непременно из Петербурга, как сказал бы Достоевский, отметивший в биографии Онегина эту "крупную реальную черту" (ХХУ1, 139) (ср. слова Тузенбаха в "Трех сестрах": "Тоска по труду, о боже мой, как она мне понятна! Я не работал ни разу в жизни. Родился я в Петербурге, холодном и праздном, в семье, которая никогда не знала труда и никаких забот"). Даже будущее рисуется ему во вкусе Достоевского: "...Будем трудиться в поте лица, заведем виноградник, поле..." Лаевский — это один из тех "интеллигентных русских", которые "и тогда, при Пушкине, как и теперь, в наше время, служили и служаг мирно в чиновниках, в казне или на железных дорогах и в банках" и в которых рано или поздно просыпается дух беспокойства (Речь о Пушкине, ХХУ1, 138). Столкнувшись с ненавистью фон Корена, он вспоминает одну из повестей Достоевского: "В мыслях он повалил фон Корена на землю и стал топтать его погами" (С, УП, 427) (ср. в "Рассказе неизвестного человека": "В какой-то повести Достоевского старик топчет ногами портрет своей любимой дочери" — С, УШ, 190). Вспоминает Лаевский и "Преступление и наказание".

Почувствовав себя банкротом, герой "Дуэли" обращается к пушкинскому роману в стихах. Мечтая о петербургской зиме, он воображает себе Онегиным, думая о себе в третьем лице: "Морозной пылью серебрится его бобровый воротник" (С, УП, 391). Совесть и нахлынувшие воспоминания мучат его, и пушкинское "Воспоминание" ("Когда для смертного умолкнет шумный день...") становится стиливым ключом к общей элегической тональности повествования (там же, 435).

Но пушкинские строки не появляются в мыслях Лаевского, так сказать, в чистом виде: "Кто ищет спасения в перемене места, как перелетная птица, тот ничего не найдет ... Спасения надо искать только в самом себе..." (там же, 438). Поддав в себе онегинскую "олоту к перемене мест", герой приходит к выводу Достоевского: "Не вне тебя правда, а в тебе самом ... не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою" (ХХУ1, 139).

Таким образом, во внутреннем монологе Лаевского происходит смена литературных планов, переход от пушкинских мотивов к мотивам Достоевского, и переход этот облегчается тем, что литературные образы, с помощью которых мыслит персонаж, генетически и типологически взаимосвязаны.

"Он хотел бежать к Надежде Федоровне, чтобы пасть к ее ногам, целовать ее руки и ноги, умолять о прощении, но она была его жертвой, и он боялся ее, точно она умерла" (С, УП, 437-438). Очевидно, в сознании Лаевского, в этом внутреннем монологе возникает одно из тех "больных воспоминаний", которые мучали героев Достоевского (например, Версилова в "Подростке"), а именно "Евгений у ног Татьяны" (XIII, 382).

Пушкинские образы предстают в тексте Чехова пересмысленными в духе и тоне Достоевского. В ответ на знаменитое обращение романиста к русским скитальцам герой может найти спасение, "скрутить себя", ибо правда, учит Достоевский, в себе самом. Но слово этого учителя - далеко не последнее звено в цепи верований и увлечений русского человека, и потому все же "никто не знает настоящей правды". По-видимому, здесь кроются истоки открытого финала "Дуэли".

В пьесе "Три сестры" Соленый, обращаясь к Тузенбаху, говорит: "Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтаний свои..." Комментаторы не обнаружили этих слов в тексте поэмы "Цыганы", потому что, скорее всего, они представляют собой передернутую по шутовскому образцу фразу Достоевского об Алеко из Речи о Пушкине: "Смирись, гордый человек, и прежде всего смири свою гордость. Смирись, праздничный человек, и прежде всего потрудишься на родной ниве" (XXVI, 139). Окрасив эти слова в пародийные тона в соответствии с характером персонажа, Чехов сохранил в диалоге Соленого и Тузенбаха общий контекст Пушкинской речи:

Т у з е н б а х . Подаю в отставку. Баста! Пять лет раздумывал и, наконец, решил. Буду работать.

С о л е н ы й (декламируя). Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтания свои...

Т у з е н б а х . Буду работать (С, XIII, 151).

По глубокому убеждению Чехова, Пушкин - это "поэт, который помер уже для благодушного обывателя". Очень важно знать, какое именно понимание творчества Пушкина

Чехов считал благодушно-обывательским.

Героиня рассказа "Учитель словесности" Варя, любительница спорить и "ловить всех на слове, уличать в противоречии, придирается к фразе", затевает спор на тему "Пушкин как психолог": "... какой же Пушкин психолог? Ну Шедрип или, положим, Достоевский - другое дело, а Пушкин великий поэт и больше ничего <...> Психологом называется тот, кто описывает изгибы человеческой души, а это прекрасные стихи и больше ничего.

- Я знаю, какой вам нужно психологии! - обиделся Никитин. - Вам нужно, чтобы кто-нибудь пишил мне тупой пилою палец и чтобы я орал во все горло, - это, по-вашему, психология.

... За него вступились офицеры. Штабс-капитан Полянский стал уверять Варю, что Пушкин в самом деле психолог, и в доказательство привел два стиха из Лермонтова; поручик Гернет сказал, что если бы Пушкин не был психологом, то ему не поставили бы в Москве памятника" (С, УЩ, 314-315).

Над общим интеллектуальным фоном, созданным образами штабс-капитана Полянского и поручика Гернета с их неотразимыми и неподражаемыми доводами, возвышается позиция Вари. Ее точка зрения не нова и видится Чеховым в широкой историко-литературной перспективе.

Пушкин в ее понимании отнюдь не психолог и, надо полагать, не мыслитель (вспомним фрагмент выступления Тургенева в 1880 г.: "Пушкин - мыслитель! Можно ли было это ожидать"). Это "великий поэт и больше ничего", "прекрасные стихи и больше ничего", т.е., в отличие от Шедрина, от Достоевского, без мировоззрения, без "общей идеи".

Казалось бы, в повествовании Чехова нет ни одной строки, кроме "двух стихов из Лермонтова", которая противостояла бы столь суровому приговору. Но строгие обличения Вари ("Это старо!", "Это плоско!", "Аррмейская острота!" и даже "Вы начинаете проповедовать принципы третьего отделения"), ее страсть ловить всех на слове и придирается к фразе сродни той писаревской "мелочности в развенчивании", той "грубости и неделикатности", о которых писал Чехов в письме к А.С.Суворину и которые ему пришлось испытать на себе со стороны тогдашней критики.

Не только крайний нигилизм в отношении к Пушкину, но и благодушный взгляд на него как на поэта "и больше ничего" представлялись Чехову пошлым, обывательским взглядом на вещи.

Принципиально важной для Чехова являлась проблема отношения искусства к действительности, и, разрешая ее, он находил надежную опору в истории литературы — эстетику Пушкина, полагавшего, что цель поэзии — поэзия, а не нравоучение. Вспомним; упадок пушкинской славы объяснялся в выступлениях Тургенева тем, что его творчество не давало ответов на вопросы, поставленные "политической эпохой" русской жизни. Чехов, чье искусство обладало таким же "роковым изъяном", в спорах с современниками апеллировал к Пушкину. В частности, отвечая А.С.Суворину (который, как известно, знал достаточно однозначные ответы на все вопросы, в том числе и политические — впрочем, так же, как и идейный противник Пушкина Булгарин), он говорил: "Требую от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В "Анне Карениной" и в "Онегине" не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют, потому только, что все вопросы поставлены в них правильно" (П, Ш, 46).

Утилитаристский подход к искусству всегда оставался чужд Чехову и его любимым персонажам. Уже в первой пьесе ("Безотцовщина") на вопрос Венгеровича 2 о том, дал ли Пушкин или Гете кусок хлеба хоть одному пролетарию, Платонов отвечает: "Он не взял куска хлеба ... Это важно".

Наиболее часто встречающийся у Чехова конфликт — это конфликт между героями, чьи характеры сформированы под влиянием разных книг, разных художественных миров. Так, в повести "Три года" (1894) противопоставлены друг другу Костя Кочевой, сочинитель романов, и Ярцев, филолог и одновременно магистр химии. Костя считает значительными и полезными те произведения, где виден "протест против крепостного права или автор вооружается против высшего света с его пошлостями". Напротив, ничтожными признаются те "романы и повести, где ах да ох, да она его полюбила, а он ее разлюбил" (С, IX, 55). Ярцев полагает иначе: "Если поэзия не решает вопросов, которые кажутся вам важными, то обратитесь к сочинениям по технике, полицейскому и финансовому праву, читайте научные фельетоны. К чему это нужно, чтобы в "Ромео и Жульете", вместо любви, шла речь, положим,

о свободе преподавания или о дезинфекции тюрем..." (там же). Кочевой и Ярцев находятся на противоположных полюсах в понимании задач искусства и в своих творческих замыслах. Костя Кочевой пишет романы, которые нигде не печатают, и объясняет это цензурными условиями. "В своих романах он описывал только деревню и помещичьи усадьбы, хотя ... в помещичьей усадьбе был раз в жизни. <...> Любовного элемента он избегал, будто стыдился, природу описывал часто и при этом любил употреблять такие выражения, как прихотливые очертания гор, причудливые формы облаков или аккорд таинственных созвучий..." (там же, 52). Насколько очевидны шаблон и тенденциозность в сочинениях Кости Кочевского, настолько же сложны и символичны картины, возникающие в сознании Ярцева. "Вдруг он вообразил страшный шум, лягганье, крики на каком-то непонятном, точно бы калмыцком языке; и какая-то деревня, вся охваченная пламенем, и соседние леса, покрытые инеем и нежно-розовые от пожара, видны далеко кругом ... какие-то дикие люди, конные и пешие, носят по деревне, их лошади и они сами так же багровы, как зарево на небе.

"Это половцы", - думает Ярцев.

Один из них - старый, страшный, с окровавленным лицом, весь обожженный - привязывает к седлу молодую девушку с белым русским лицом. Старик о чем-то неистово кричит, а девушка смотрит печально, умно..." (там же, 71).

Глубокий историизм этих "пейзажей души" не случаен для Ярцева: он подсказан опытом самого объективного и потому самого правдивого художника - Пушкина. Дело в том, что Ярцев мечтает написать историческую пьесу из времен Ярослава или Мономаха, причем его литературный вкус очень характерен и совпадает в данном случае со вкусом Достоевского: "Я ненавижу русские исторические пьесы все, кроме монолога Пимена" (там же). Как известно, тип русского инок-летописца, его правду и красоту высоко ценил Достоевский, упоминал о нем в пушкинской речи и читал знаменитый монолог на празднике 1880 г.

Образ летописца Пимена и дух летописи, веющий со страниц пушкинской трагедии, пробуждает в памяти Ярцева то,

чего нет и не может быть в памяти Кочевского, — ассоциации и символы древней русской истории и литературы. Благодаря им жизнь Ярцева связана с настоящим и будущим Родины теснее, чем жизнь Кости. Только в контексте исторических замыслов Ярцева можно понять его слова: "А не хочется умирать <..> Никакая философия не может помирить меня со смертью, и я смотрю на нее просто как на погибель. Жить хочется. <..>... Мы живем накануне величайшего торжества, и мне хотелось бы дожить, самому участвовать" (там же, 75).

Смерть воспринимается Ярцевым как погибель потому, что она отлучит его от Родины, ее великого будущего. Следует отметить, что такое противопоставление понятий (смерть и погибель) возникло в древнерусской литературе и выражало высшую степень переживания, соотнося судьбу человеческую с судьбой русского народа и государства. "Почему не прежде вас умер, чтобы не видеть смерти вашей, а своей гибели?" (Плач Ингвара Ингваревича о воинах в Повести о разорении Рязани Батыем)¹⁰; "Зачем родилась и, родившись, прежде тебя почему не умерла, — не видела бы тогда смерти твоей, а своей погибели!" (Плач жены Дмитрия Ивановича Донского)¹¹.

Эта же антитеза определила поэтику заглавия такого памятника XIII в., как "Слово о погибели Русской земли по смерти Великого князя Ярослава". Это произведение было найдено и опубликовано Х. Лопаревым в 1892 г.¹², т.е. в то время, когда вынашивался замысел повести "Три года", и, конечно же, было известно Чехову: первое сообщение о "Слове" Х. Лопарев поместил в 1891 г. в "Новом времени" А. С. Суворина, где тогда еще сотрудничал Чехов¹³.

Анализ наиболее существенных пушкинских мотивов, образов и реминисценций в текстах Чехова показывает, что они даются в интерпретации Достоевского, когда герой пытается искать руководящую нить поведения и угадывает ее в Пушкине и Достоевском, вообще в книге; писаревское, утилитаристское восприятие великого поэта как поэта без мировоззрения, без содержания, без общей идеи вспыхивает в литературных спорах действующих лиц; в художественном творчестве близких писателю персонажей отстаивается пушкинское право на объективность и отсутствие дидактики, на свободу от "злобы дня" и

глубочайший историзм, оживляющий в памяти древнейшие ассоциации и символы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Чехов М.П. Вокруг Чехова: Встречи и впечатления/ М.П.Чехов. Воспоминания / Е.М.Чехова. М., 1981. С.83.
- 2 Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: В 12 т. М., 1974-1983. Письма. Т. 7. С.315 (далее ссылки даны в тексте по этому изданию с указанием серии писем (П), сочинений (С), тома, страниц).
- 3 См. об этом: Громов М.П. Первая пьеса А.П.Чехова // Литературный музей А.П.Чехова. Таганрог: Об. статей и материалов. Ростов н/Д, 1963; Он же. Статья и комментарий к первой пьесе // Чехов А.П. Драматические произведения: В 2 т. Л., 1985. Т.1.
- 4 Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1956. Т. 7 С.101.
- 5 Тургачев И.С. Статьи и воспоминания. М., 1981. С.140.
- 6 Там же. С.142.
- 7 Там же. С.139-140.
- 8 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Л., 1984. Т.26. С. 145 (далее ссылки даны в тексте по этому изданию с указанием тома и страниц).
- 9 См. об этом: Громов М.П. Скрытые цитаты: Чехов и Достоевский // Чехов и его время. М., 1977.
- 10 Памятники литературы Древней Руси: XIII век. М., 1981. С.197.
- 11 Памятники литературы Древней Руси: XIУ - середина XV века. М., 1981. С.221.
- 12 Лопарев Х.М. "Слово о погибели Руския земли": Вновь найденный памятник литературы XIII века. Спб., 1892.
- 13 Новое время. Спб., 1891. 18 нояб.

Н.Д.ПРОСЕKOBA

Калининский госуниверситет

ПУШКИНСКИЕ НАЧАЛА В "ЗАПИСКАХ ОХОТНИКА" И.С.ТУРГЕНЕВА

Непосредственный читательский опыт, опыт критика и литературная память Тургенева сфокусировались в его собственной художественной практике. Поэзия Пушкина становится неотъемлемой частью его духовной культуры, творческой манеры: "Типы и образы пушкинской поэзии явились для Тургенева привычной адекватной формой его собственных переживаний и раздумий. Свои идейно-художественные решения Тургенев постоянно и органично подкреплял мудростью пушкинских открытий, трансформировал их в соответствии с новым жизненным материалом. Цитаты из стихотворений Пушкина постоянно живут в сознании Тургенева"¹.

Преемственность пушкинских традиций проявляется у Тургенева прежде всего в общэстетическом плане – в авторской позиции и способах ее выражения ("объективная манера" письма), принципах характерологии ("тайная психология"). Тургенева привлекала в Пушкине та "особенная смесь страсти и спокойствия, или, точнее говоря, та объективность его дарования, в котором субъективность его личности сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем"². В зрелый период творчества, в частности в романистике, в раскрытии характера персонажей Тургенев придерживается пушкинского принципа "физического движения страстей". По мнению Тургенева, "поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только самые явления – в их расцвете или увядании" (П, XI, 198–199).

Кроме того, Тургеневу импонировал принцип свободы творчества, который является одним из главных законов поэтики Пушкина и наиболее четко сформулирован в сонете "Поэту": "Дорогою свободной Иди, куда влечет тебя свободный ум..." Эта поэтическая формула Пушкина выступает во многих литературно-критических и художественных произведениях Тургенева как основа его собственного художественного кредо.

Наряду с общэстетическим уровнем, влияние пушкинских мотивов и образов проявляется в творчестве Тургенева так-

же и на уровне прямого заимствования пушкинского художественного опыта — в форме прямых цитат, реминисценций, упоминания пушкинских произведений, имен героев, парафраз и литературных ассоциаций.

Пушкинское начало в творчестве Тургенева особенно очевидно в его повестях и романах. Однако в "Записках охотника" в соответствии с целями и задачами "натуральной школы" явно преобладают гоголевские традиции. Солидаризируясь с Белинским, Тургенев в статье "О современной русской литературе. Пушкин—Лермонтов—Гоголь" (1845) отдает пальму первенства Гоголю, утверждая, что "ныне Гоголь является во всей России самым популярным, самым влиятельным писателем", "он — первый вполне самобытный писатель в русской литературе". Но тем не менее было бы неверным не учитывать и влияния пушкинских традиций в "Записках охотника". Пушкин присутствовал в творческом сознании Тургенева всегда, с самых истоков его литературной деятельности, и доказательством этого является отклик Белинского на раннюю поэму Тургенева "Параша". Критик увидел в поэме органическое, творческое усвоение пушкинской традиции. "Многие, — пишет Белинский, — найдут в поэме следы подражания Пушкину и особенно Лермонтову: это неудивительно, ибо живая историческая последовательность литературных явлений всегда смешивается толпою с холодной бездушной подражательностью. Но люди мыслящие понимают, что быть под неизбежным влиянием великих мастеров русской литературы... и рабски подражать — совсем не одно и то же: первое есть доказательство таланта, жизненно развивающегося, второе — бесталанности". А в поэме "столько жизни и поэзии, в созерцании... столько истины и верности, что тут всякая мысль о подражании нелепа"⁴. Сам Тургенев также называл себя учеником Пушкина с "младых ногтей" (С, ХУ, 115). И уже ранними своими произведениями, в том числе "Записками охотника", он пробуждал в читателях "чувства добрые". "Это были не какие-нибудь условные "добрые чувства", согласные с тем или другим преходящим веянием, но те простые, всем доступные общечеловеческие "добрые чувства", в основе которых лежит глубокая вера в торжество света, добра и нравственной красоты", — писал Салтыков-Щедрин.

"Чувства добрые" в "Записках охотника" порождались лирическим началом, поэтической стихией, особой соразмерностью,

гармонией в способах организации материала, изображением природы и человека. Не претендуя на полный анализ всех форм творческого освоения Тургеневым художественного опыта Пушкина, остановимся на способах организации художественного материала (на использовании пушкинских сюжетных ситуаций), на типологической общности персонажей писателей, на использовании пушкинских цитат и попытаемся определить функционально-эстетическую значимость пушкинских реминисценций в структуре "Записок охотника".

Для Тургенева пушкинская поэзия являлась не только своеобразной формой эстетического освоения действительности, но и одним из способов выражения авторской позиции и установления творческих контактов с читателями, которые, как надеялся писатель, "умели читать между строчек недосказанное и недодуманное" им (П, Ш, 329). Так, пушкинские сюжетно-событийные ситуации творчески переосмыслиются Тургеневым и обретают новую жизнь в его рассказах.

Рассказ "Гамлет Шигровского уезда" пронизан "онегинскими" мотивами, которые выполняют важную функцию в воссоздании историко-культурного, бытового фона произведения. Так, в картине обеда в честь знатного сановника Тургенев использует чисто пушкинский прием, раскрывая социально-психологическую мотивированность поведения провинциального дворянства: "Шумный разговор превратился в мягкий приятный говор, подобный весеннему жужжанию пчел в родимых ульях. Одна неутомная оса — Лупихин и великолепный трутень — Козельский не понизили голоса... И вот вошла наконец матка — вошел сановник. Сердца понеслись к нему навстречу, сидящие туловища поднялись...", "через несколько минут, в течение которых сановник успел заметить два раза, что он очень рад, что не опоздал к обеду, все общество отправилось в столовую, тузами вперед", "после обеда все общество поднялось и двинулось в гостиную с большим, но все же приличным и словно на этот случай разрешенным шумом..." Как и автор "Евгения Онегина" (у Пушкина — "Толпа жужжит, э! стол садясь", "На миг умолкли разговоры; Уста жуют..."), "Никто не слушает, кричат, Смеются, спорят и пищат"), Тургенев уподобляет духовно ничтожных, невежественных людей жужжащему улью и рисует их как безликую массу, выражая посредством этого глубоко ироническое, даже язвительно насмешливое отношение к этим людям. Рассчитывая на житейский и литературный опыт читателя, Тургенев

избегает слишком подробного рассказа об обеде, так как "все это, вероятно, слишком известно читателю". Таким образом, обращение к пушкинской сюжетной ситуации позволяет автору при максимальной экономии художественных средств воссоздать довольно полно в читательском сознании атмосферу духовной жизни провинциального дворянства.

Помимо общности сюжетных ситуаций в этих произведениях прослеживается также и типологическая общность персонажей. В "Гамлете Щигровского уезда" воссоздан тот же тип барской усадьбы, уже знакомый читателю по описанию быта Лариных, но заметно сниженный Тургеневым: дом с "заглохшим садом и заросшим двором. Большая терраса вела из дому в сад, перед террасой красовалась продолговатая клумба, покрытая розами, на каждом конце клумбы росли две акации, еще в молодости переплетенные в виде винта покойным хозяином... С террасы стеклянная дверь вела в гостиную", где — "кисленькое фортепьяно направо, заваленное рукописными нотами, диван, обитый полинялым голубым штофом с беловатыми разводами, круглый стол, две горки с фарфоровыми и бисерными игрушками екатерининского времени, на стене известный портрет белокурой девицы с голубком на груди и закатившимися глазами, на столе ваза с свежими розами".

В образе отставной полковницы, на дочери которой женится Василий Васильевич, прозрачно угадывается тип помещицы, отличительные социально-психологические признаки которого воплощены в характере госпожи Лариной. Подобно пушкинской героине (которая "брила лбы", "служанок была осердясь"), полковница представляла собой на редкость "притеснительное и сварливое существо". Уподобление тургеневской барыни госпоже Лариной свидетельствует в данном случае о подлинности рассказа "Гамлет Щигровского уезда" к устоявшейся пушкинской традиции.

Образы дочерей полковницы также можно соотнести (правда, чисто внешне) с образами сестер Ларных. Тип Ольги — это Вера, которая "ничем не отличалась от обыкновенных уездных барышень", а Софья, "существо доброе, умное, молчаливое, с теплым сердцем", напоминает читателю Татьяну ("дика, печальна, молчалива"). И пушкинская, и тургеневская героини читают сентиментальные романы, однако, если о чтении Татьяны Лариной автор говорит в серьезном тоне, характеризуя ее как

цельную натуру, мечтающую о любви по выбору сердца и презирающую в душе окружающее ее общество, то у Тургенева читательские и музыкальные пристрастия Софьи, напротив, подчеркивают ее духовную общность с миром поместных дворян: "кисло-ленское" существование их передается скорее посредством голеевского приема характеристики персонажа через вещь. Подчеркнуто иронически, например, рисует автор обстановку спальни Веры и Софьи "с желтоватыми альбомцами, с бюстами Гете и Шиллера, немецкими книгами, высохшими венками и другими предметами, оставленными на память". Мертвые цветки венков, механическое наигрывание "какой-нибудь любимой, страстно задумчивой фразы из Бетховена" воспринимаются в рассказе как знак сентиментальности души тургеневской героини, как результат провинциального восприятия, которое убило в уездных барышнях истинное представление о жизни, ничего подлинного, настоящего в их существовании и радостях нет. Для Пушкина Татьяна — "милый идеал", внешняя и внутренняя сущность ее гармоничны. Авторское отношение к Софье, как мы убедились, было диаметрально противоположным. При внешней претенциозности на образование и духовность Софья, в сущности, представляла собой "доброе существо". Именно несовпадение внешнего и внутреннего облика Софьи послужило причиной ее семейной драмы, завершившейся гибелью героини. Сама затхлая атмосфера провинциального быта убивала в человеке все живое. Не случайно Василий Васильевич признается, что в комнату сестер он "ходил редко и неохотно", ему "там отчего-то дыхание сдавливало". Тургенев подчеркивает, что в герое нет внутренней готовности к настоящему чувству. В отличие от Онегина, который явил "души прямое благородство" и отверг любовь Татьяны, он принимает за любовь ее иллюзию: "Мне опять казалось, что я любил", — пытается уверить себя Василий Васильевич; "Софья мне более всего нравилась, когда я сидел к ней спиной или еще, пожалуй, когда я думал или более мечтал о ней, особенно вечером, на террасе". В рассказе Тургенева не только главный герой, но и Софья "заражены" общей болезнью века — мучительными муками от осознания своей собственной внутренней ничтожности, неспособности на поступки и даже на настоящую любовь.

Необходимо также сказать, что "тургеневские" лишние люди, несомненно, генетически преемственно связаны с образом Оне-

гина и представляют собой варианты найденного Пушкиным типа. В новых общественно-политических условиях Тургенев переосмысливает идейно-художественный облик пушкинского героя". Да и сам термин "лишний человек" в литературный обиход был введен Тургеневым в 1850 г. повестью "Дневник лишнего человека". Герой "Гамлета Шигровского уезда" ассоциируется одновременно с Онегиным и Гамлетом, изображенным "в суженной", т.е. подчеркнуто прозаической, провинциальной среде". В "Гамлете Шигровского уезда" мы сталкиваемся с примером сложного, опосредованного раскрытия смысла через соотношение его с художественной системой двух различных литературных произведений. Не касаясь темы Гамлета, обратимся к типологической общности характеров "лишнего человека" у Пушкина и Тургенева.

Онегин и Гамлет Шигровского уезда близки по своему духовному облику: оба образованны и значительно превосходят по своему уму окружающих людей, но ум их томится "в бездействии пустом", а сильно развитое самолюбие, переходящее в эгоизм, делает их неспособными к настоящему глубокому чувству. В жизнеописании героев Пушкина и Тургенева существует даже текстологическая переключка: оба героя пробуют писать, но "ничего не вышло из пера" Онегина, а по поводу "статейки", написанной со скуки Василием Васильевичем, "было сказано, что в уме" ему "невозможно отказать, но в таланте должно"; и тот и другой бегут от светского шума в деревню, но Онегин видит, "что и в деревне скука та же", и тургеневский Гамлет "в деревне скучал, как шенок взаперти". Тургенев, как и Пушкин, испытывает своего героя любовью: женитьба, в представлении тургеневского Гамлета, — "дело важное, пробный камень всего человека", и этого испытания герой Тургенева, как и Евгений Онегин, не выдерживает.

В раскрытии внутренней несостоятельности, неспособности Василия Васильевича к практическому делу Тургенев также прибегает к пушкинскому художественному приему — приему самохарактеристики и беспощадного саморазоблачения персонажа. Психологический рисунок Тургенева отличается большей аналитичностью и глубиной в плане изображения рефлексии героя. Самооценка тургеневского героя поражает особенно горечью и безысходностью. В отличие от Онегина, за которым Пушкин оставляет возможность нравственного возрождения в будущем, Гамлет Тургенева не питает никаких иллюзий относительно настоящего и будущего. Не щадя себя, он "раскрывает бесплод-

ность и бесцельность своей жизни, свой эгоизм, отсутствие положительных идеалов, отрыв от народной почвы"⁸. Поглощенный рефлексией, он оказывается неспособным ни жить, ни умереть. Если Онегин способен преодолеть скептическое отношение к жизни, духовную раздвоенность, разочарованность, то для тургеневского героя не существует ни субъективной, ни объективной возможности нравственного возрождения.

Тургеневская интерпретация "лишнего человека" имела целью не только "показать социальную бесплодность и даже вред сосредоточенности на себе рефлексии и скепсиса"⁹, того, что Тургенев называл "язвительной потехой самоуничтожения" (С, УШ, 177), но¹⁰ свидетельствовала о "снижении, вырождении типа в целом"¹⁰. По справедливому утверждению Н.Ф.Будановой, "в "темных сторонах" гамлетовской природы писатель... критиковал прежде всего недостатки, свойственные поколению "лишних людей" в России с их эгоизмом, усиленной рефлексией и неспособностью к активному общественному служению"¹¹. В новых исторических условиях, накануне реформы 1861 г., Тургенев отчетливо почувствовал, что дворянская интеллигенция исторически изжила себя и обратился к поискам новых героев — "сознательно-героических натур" (П, Ш, 368) в среде разночинцев-демократов.

Литературная преемственность между "Евгением Онегиным" и "Записками охотника" проявляется и в прямых формах заимствования пушкинского опыта: "явные" (Л.Жабишкая) и перефразированные цитаты используются в рассказах "Гамлет Шигровского уезда", "Смерть", "Татьяна Борисовна и ее племянник", "Два помещика".

Так, в "Гамлете Шигровского уезда" и в очерке "Смерть", повествуя о событиях прошлого, рассказчик цитирует Пушкина: "Этих господ, для красоты слога, называли также бакенбардистами. (Дела давно минувших дней, как видите)", "Я начал толковать ему о Гегеле (дела давно минувших дней, как изволите видеть)". В этих случаях, выражаясь словами Л.Жабишкой, "цитация приобретает характер образного обобщения"¹², превращаясь в поэтическую формулу, что подчеркивается самой конструкцией предложений и графическим оформлением их — выделением скобками.

В рассказе "Татьяна Борисовна и ее племянник" звучит строка из УП главы "Евгения Онегина": Петр Михайлович Бенев-

ленский, занимавший в Петербурге "важное" министерское кресло, "в одной из частных своих поездок по казенной надобности вспомнил о своей старинной знакомой и завернул к ней, с намерением отдохнуть дня два от забот служебных "на лоне сельской тишины". По утверждению Ж.Зельдхейм-Деак, как правило, когда строки даются в прозаическом контексте, "проза, окружающая эти цитаты, в большинстве случаев носит лирический характер"¹³. На первый взгляд пушкинская цитата в рассказе, действительно, используется Тургеневым для усиления лиризма повествования, но этим не исчерпывается ее функция. Включенная в систему тургеневского произведения, она приобретает к тому же важное композиционно-структурное значение. Пушкинская строка как бы разделяет рассказ на две части, разные по тональности, и становится своеобразной точкой отсчета в изображении двух разных персонажей. "Лонно сельской тишины" гармонирует с естественной, простой и тихой жизнью "необыкновенной" и "удивительной" помещицы Татьяны Борисовны, радужный дом которой открыт для любого человека, а мир "приторного" псевдоценителя искусства господина Беневоленского, человека духовно примитивного и претенциозного, напротив, совершенно противоречит гармонии "сельской тишины". Таким образом, пушкинская строка служит средством типизации в рассказе Тургенева и играет важную роль в раскрытии духовного облика его персонажей.

В первой части рассказа с добрым юмором повествуется о "жизнь-бытьи" Татьяны Борисовны, "весьма замечательной женщины", которая была "так мало заражена обыкновенными недугами мелкопоместной барыни": она "не сплетничает, не пишит, не приседает, не волнуется, не давится, не дрожит от любопытства", "любит покушать, но без излишества". Однообразно текут ее дни: "если нет у ней гостя, сидит... под окном и чулок вяжет зимой; летом в сад ходит, цветы сажает и поливает, с котятками играет по целым часам, голубей кормит". Беглыми, но выразительными штрихами Тургенев обрисовывает тип небогатой, хлебосольной русской помещицы, которая "в беде, в горе утешит, добрый совет подаст". Независимо от обстоятельств "у ней всегда в доме прекрасная погода" и в нем каждому человеку "хорошо, тепло". За ее "здравый смысл, твердость и свободу, горячее участие в чужих бедах

и радостях" рассказчик готов Татьяне Борисовне простить и то, что "хозяйством она мало занимается", и то, что "не читает". "Да и, правду сказать, книги не для нее печатаются", — замечает с добродушной иронией Тургенев. Пушкинская строка, завершающая рассказ о патриархальной, сельской жизни героини Тургенева, является поэтической скрепой между "Евгением Онегиным" и рассказом "Татьяна Борисовна и ее племянник" и свидетельствует о том, что быт и нравы обитателей поместных усадеб еще не утратили эстетической актуальности в конце 40-х гг.

По другую сторону пушкинской цитаты, во второй части рассказа, лиризм и юмор исчезают. В повествовании о господине Беневоленском уже преобладают язвительно-иронические ноты. Образ Беневоленского строится на несовпадении его видимого и сущего: "вообще приятный был человек", наделенный "сердцем... добрейшим", "плакал он и восторгался легко; сверх того, пылал бескорыстной страстью к искусству, и уж подлинно бескорыстной, потому что именно в искусстве г. Беневоленский, коли правду сказать, решительно ничего не смыслил". Так, образ его обрисовывается в сатирической тональности, объединяющей взаимно-исключающие начала. Идеальный портрет Беневоленского завершается авторской субъективно-оценочной характеристикой, в которой этот персонаж возводится в степень социального типа. Не случайно Тургенев пишет о Беневоленских уже во множественном числе, обращая внимание читателя на их распространенность: "Любовь к художеству и художникам придает этим людям приторность неизъяснимую; знаться с ними, разговаривать — мучительно: настоящие дубины, вымазанные медом", "наблюдать их можно на выставках перед иными произведениями иных российских живописцев. (Должно заметить, что по большей части все эти господа патриоты страшные.) То отступят они шага на два и закинут голову, то снова придвинутся к картине; глазки их покрываются маслянистою влагой.." Пушкинская цитата включена в авторское повествование, но в контексте рассказа возникает иллюзия принадлежности ее Беневоленскому. И образ Беневоленского, контрастный по сути образу Онегина, воспринимается в пародийном плане. Таким образом, пушкинская цитата выполняет двойную функцию — композиционно-структурную и характерологическую.

Иронического снижения образа помещика Хвальнского Тургенев достигает включением перефразированной пушкинской ци-

таты в описание внешности в рассказе "Два помещика": "Правда, некогда правильные и теперь еще приятные черты лица его немного изменились, щеки повисли, частые морщины лучеобразно расположились около глаз, иных зубов уже нет, как сказал Саади, по уверению Пушкина". В рассказе цитата используется в совершенно иной тональности. Перенесение этой цитаты из высокого, интонационно-образного строя пушкинского произведения в прозаический житейско-бытовой план и рождает комический эффект.

В очерке "Смерть" Тургенев снова перефразирует строки из "Евгения Онегина", рисуя картину вымерзшего леса: дубы и ясени, "засохшие, обнаженные, кое-где покрытые чахоточной зеленью, печально высились они над молодой рощей, которая сменила их, не заменив". Этим поэтическим приемом автор подчеркивает мысль о том, что дубовые леса действительно единственны в своем роде и потеря их невозполнима. Конкретно-реальный ряд повествования Тургенев усиливает сноской: дубовые леса "заменить... трудно: производительная сила земли видимо скудеет". Так, на внешне фабульном, предметном уровне, где речь идет о реальной картине умирающей природы, пушкинская цитата выполняет чисто повествовательную функцию.

Однако картина умирающих деревьев рождает в памяти рассказчика новую поэтическую ассоциацию: "Вспомнился мне Кольцов:

Где ж девалася
Речь высокая,
Сила гордая,
Доблесть царская?
Где ж теперь
Твоя мочь зеленая?"

В повествовательном плане строки из стихотворения Кольцова "Лес", если учитывать только линейное развитие сюжета, усиливают его трагическую тональность. Однако, если учесть скрытый смысл стихотворения, посвященного памяти Пушкина, становится очевидно, что повествование в очерке "Смерть" строится по принципу концентрических кругов. Пушкинская цитата обогащается и углубляется стихами Кольцова, и вместе они создают глубокий художественный подтекст. Действуя по закону "художественного сцепления", цитаты придают очерку смысловую многослойность. За предметной оболочкой конкрет-

ной картины невосполнимой гибели уникального леса угадывается внутренняя идея невосполнимости утраты Пушкина как носителя высшей человеческой духовности. Посредством наложения одной цитаты на другую раскрывается глубинный философско-эстетический пласт очерка. В данном случае мы сталкиваемся с примером наиболее полного, творческого освоения Тургеневым предшествующего художественного опыта, когда цитаты из Пушкина и Кольцова приводятся не для подтверждения уже сформулированной авторской мысли, а участвуют в образном строе очерка Тургенева, значительно переосмыслиясь "в процессе создания нового текста"¹⁴. В итоге пушкинская и кольцовская цитаты, включенные в систему очерка, не только обогащают его, но и сами обретают дополнительный смысл.

На уровне следующего сюжетно-смыслового круга тема смерти приобретает еще более обобщенное философское звучание. Пушкин в представлении Тургенева был истинно русским человеком, "самая сущность, все свойства" поэзии которого "сопадают со свойствами, сущностью нашего народа" (С, XV, 70). Логика художественного подтекста ведет читателя к постижению скрытой мысли о том, что не только в жизни, в характере, но даже в самой смерти Пушкина отразилась сокровенная сущность русского народа. На основе этих сложных ассоциативных связей возникает философско-поэтический лейтмотив очерка: "Удивительно умирают русские люди", подтвержденный конкретными примерами описания смерти подрядчика Максима, бедного мужика, мельника Василия Дмитрича, студента Авенира Сорогоумова, старушки-помещицы, умирающих "холодно и просто". Как тонко замечает П.В. Анненков, "Тургенев принадлежит к тому отряду писателей, которые не лишены преднамеренной цели, но мысль которых всегда скрыта в недрах произведения и развивается вместе с ним, как красная нитка, пущенная в ткань"¹⁵.

Таким образом, не только в повестях и романах, но и в "Записках охотника", написанных в традициях "натуральной школы", наряду с гоголевским отчетливо ощущается и пушкинское начало. В конце 40-х — начале 50-х гг. "с учетом новых социально-эстетических потребностей Тургенев отказывается от прежнего безапелляционного мнения о превосходстве Гоголя над Пушкиным"¹⁶ и приходит к выводу, что "оба влияния... необходимы в нашей литературе" (П, П, 308).

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Курляндская Г.Б. И.С.Тургенев и русская литература. М., 1980. С.12.
- 2 Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: В 28 т. М.; Л., 1968. Т.15. С.71 (далее ссылки даны в тексте с указанием сочинений (С), писем (П), тома и страниц).
- 3 Литературное наследство: Из парижского архива И.С.Тургенева. М., 1964. Т.73, кн.1. С.284.
- 4 Белинский В.Г. Полное собрание сочинений; В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 78-79.
- 5 Салтыков-Щедрин М.Е. И.С.Тургенев // М.Е.Салтыков-Щедрин. Литературная критика. М., 1982. С.300.
- 6 Курляндская Г.Б. Указ. соч. С.26.
- 7 Зельдхейн-Деак Ж. К проблеме реминисценций в "малой" прозе И.С.Тургенева // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С.107.
- 8 Левин Ю.Д. Русский гамлетизм // От романтизма к реализму, Л., 1978. С.214.
- 9 Там же. С.218.
- 10 Буданова Н.Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л., 1987. С.26.
- 11 Там же. С.28.
- 12 Жабилкая Л.Г. Чтение служит таланту // Проблемы комплексного изучения восприятия художественной литературы. Калинин, 1984. С.20.
- 13 Зельдхейн-Деак Ж. Указ. соч. С.102.
- 14 См. подробнее об этом: Жабилкая Л.Г. Указ. соч. С.20.
- 15 Анненков П.В. О мысли в произведениях изданной словесности // Русская эстетика 40-50-х годов XIX века. М., 1982. С. 326 .
- 16 Кедрова М.М. И.С.Тургенев, Роль читательской памяти в творчестве писателя. Калинин, 1988. С. 19.

Проблема "Пушкин и Твардовский" разработана мало¹, поэтому для ее обоснования и раскрытия потребовалось введение новых источниковедческих единиц литературно-критического, эпистолярного, мемуарного и художественного — преимущественно поэтического — плана.

Из первого комплекса источников укажем статьи и заметки Твардовского о литературе, его речи и выступления на съездах, пленумах, секретариатах Союза советских писателей, предисловия и рецензии, представленные в пятом томе его шеститомного собрания сочинений². Второй комплекс — эпистолярный: высказывания Твардовского о Пушкине, рассредоточенные в его письмах к ученым, писателям В.Е.Евгеньеву-Максимову, Б.С.Мейлаху, Н.Н.Арденсу, А.А.Прокофьеву, М.В.Исаковскому и др., собраны в шестом томе его сочинений. Третий комплекс заключен в мемуарных материалах, позволяющих восстановить, далеко не в исчерпывающей полноте, устные высказывания Твардовского о великом русском поэте и его творчестве; к сожалению, по своему объему он незначителен³. Четвертый комплекс охватывает саму поэзию Твардовского, впитавшую в ранний творческий период ученичества все, что было достигнуто художниками предшествовавших поколений, прежде всего поэтами пушкинской школы, что затем, "преумноженное", вошло в творчество зрелого Твардовского как пушкинские традиции, заветы и уроки.

Из первого комплекса материалов отметим "страничку воспоминаний" Твардовского под названием "Заветная книга" (1946), в которой рассказывается о том, как в 1920 г. отец поэта Трифон Гордеевич привез из Смоленска книгу стихотворений Некрасова — первый том издававшегося в 1914г. "полного" (двухтомного) собрания стихотворений поэта-демократа. Отмечая, что эта книга явилась "огромным, значительным событием тех лет", Твардовский указал, что она, наравне с однотомниками Пушкина и Лермонтова, еще ранее приобретенными отцом, составляла для него самую большую радость и гордость,

основу его "ребяческих интересов и заветных мечтаний" (У, 13). В связи с изложенным следует обратить внимание на то, что десятилетний Твардовский, получивший от отца в подарок стихи Некрасова, имел уже в своей детской библиотеке одно-томники Пушкина и Лермонтова: эти поэты еще раньше вошли в его сознание.

Выступая на Первом Всесоюзном совещании молодых писателей в 1947 г., Твардовский подчеркнул очень важную деталь: он сказал, что пушкинская "Полтава" была известна ему до того, как он постиг грамоту.

В статье "Праздник русской и мировой литературы", опубликованной в "Литературной газете" в 1949 г. в связи с празднованием 150-летия со дня рождения Пушкина, Твардовский, снова обратившись к своей детской памяти, подтвердил: "Я узнал и полюбил Пушкина в том возрасте, когда гораздо слаще слушать чтение, чем читать самому. Со слуха я узнал "Сказку о царе Салтане", "Полтавский бой" из "Полтавы", "Сон Татьяны" из "Евгения Онегина", "Жениха" /У, 17/.

Выходит, что приобщение будущего русского советского поэта к художественной литературе осуществлялось через Пушкина.

С Пушкиным связаны первые шаги Твардовского к самостоятельному чтению. Именно повесть "Капитанская дочка" открыла загорьевскому пареньку неизвестную ему ранее "по слуху" историю. Так совершился переход от пассивного восприятия им русской классики к активному ее осмыслению. Благодаря феноменальной памяти Твардовский воспроизводит свои первые впечатления от чтения пушкинской повести: буря в степи для него станет "неизгладимым" впечатлением магической силы, "изошедшей от пушкинской страницы" /У, 17/.

Исключительная роль Пушкина, так хорошо подчеркнутая Твардовским, несомненна в его творческой биографии, хотя в науке долго господствовало другое мнение. В довоенное время, когда после выхода в свет поэмы "Страна Муравия" Твардовский получил широкую известность, в литературоведении доминировала версия, будто творческие истоки Твардовского-поэта опираются на некрасовскую традицию. Эту концепцию подкрепят затем своими ретроспективными воспоминаниями мемуаристы. Так, Л.Озеров в своих воспоминаниях "Ифлийские годы"

подробно рассказывает об увлечениях Твардовского Некрасовым. В 1938 г., когда наша страна отмечала 60-летие со дня смерти поэта-демократа, Твардовский подготовил и сделал доклад о поэме "Кому на Руси жить хорошо". По словам мемуариста, "это был серьезный, самостоятельный доклад о поэте, которого он любил и знал. Чувствовалось, что выбор темы не случаен, что она прошла через всю жизнь Твардовского" (Вос., 76). То, что доклад был подготовлен на высоком научном уровне (руководитель спецсеминара профессор А.М.Еголин считал, что он выполнен на уровне аспирантском), еще не дает основания для заключения об увлечении докладчика только Некрасовым, потому что и другие работы, как теперь установлено, выполнялись студентом Твардовским с такой же тщательностью и продуманностью, как и его доклад, посвященный знаменитой поэме Некрасова.

В 1939 г. на запрос известного ленинградского литературоведа В.Е.Евгеньева-Максимова, как он относится к Некрасову и какое влияние тот оказал на него, Твардовский ответил: "Не говорю о Пушкине, которого также с детства знал и любил, но Некрасов мне был как-то лично близок, я знал его биографию, знал о его голодной юности и т.д." /У1, 11/.

И это ответное письмо не дает права утверждать о предпочтительном увлечении Твардовского только Некрасовым. В письме фигурирует и Пушкин. О том, что не следует преувеличивать увлечений Твардовского Некрасовым, свидетельствуют и другие факты. Так, несмотря на настойчивые уговоры профессора А.М.Еголина опубликовать доклад о Некрасове, Твардовский отвечал молчанием. Доклад тогда не был напечатан. Только через много лет, когда уже не было в живых ни бывшего студента ИФЛИ, ни его научного руководителя, фрагменты доклада были опубликованы в сборнике научных статей о Некрасове, выпущенном в Ярославле.

Л.Озеров вспоминает, что в ИФЛИ, наряду с семинаром Еголина, рассматривавшем проблемы изучения творчества Некрасова, существовал пушкинский семинар, которым руководил Д.Д.Благой. Между участниками разных семинаров нередко вспыхивали споры о месте названных поэтов в истории русской литературы. Часто их противопоставляли друг другу.

Как вел себя в этой атмосфере Твардовский? Автор ме-

муаров "Ифлийские годы" утверждает, что в "нечастых беседах о Пушкине" Твардовский "был почтительно осторожен, словно откладывал окончательный разговор до новых времен" /Вос., 77/. Из своих диалогов с поэтом Л.Озеров заключил, что автору "Страны Муравии" в те годы "был ближе Некрасов, от этого никуда не уйдешь" /Вос., 78/, — вывод, строго говоря, не вытекающий из анализа представленных мемуаристом источников.

Конечно, в период работы над докладом о Некрасове поэма "Кому на Руси жить хорошо" представлялась Твардовскому "ближе" пушкинского "Онегина", но это еще ни о чем не говорит. Через год после указанных событий в упомянутом уже письме В.Е.Евгеньеву-Максимову поэт отметил, что Некрасов "был ему как-то лично близок" — сказано в прошедшем времени. Другого ответа Твардовский дать не мог, потому что Пушкин был и оставался поэтом не менее дорогим ему, чем Некрасов. Об этом свидетельствует самый надежный источник — стихи самого Твардовского.

Из первых стихотворений, которые сохранила память поэта, в автобиографии он приводит следующие строки:

Раз я позднею порой
Шел от Вознова домой.
Трусоват я был немного,
И страшна была дорога;
На лужайке меж раки
Шупень старый был убит.../1, 21/.

"Речь шла, — пишет он далее, — об одинокой могиле на середине пути до деревни Ковалево, где жил наш родственник Михайло Вознов. Похоронен был в ней некто Шупень, убитый на том месте. И хотя никаких раки там поблизости не было, никто из домашних не упрекнул меня этой неточностью: зато было складно" /1, 21/.

Твардовский сам указывает, что первое запомнившееся ему детское стихотворение было написано под влиянием пушкинского "Вурдалака" из цикла "Песни западных славян". Вот начало этого стихотворения:

Трусоват был Ваня бедный:
Раз он позднею порой
Весь в поту, от страха бледный,
Через кладбище шел домой /Ш, 308/.

Если сопоставить стихотворения двух поэтов, то сходство между ними паразитическое.

У Пушкина:

Трусоват был Ваня бедный
Раз он поздною порой
Весь в поту, от страха бледный...

У Твардовского:

Трусоват я был немного...
Раз я поздною порой...

И страшна была дорога...

"С того времени я и пишу", — заключает Твардовский, давая понять всем, кто прочил ему Некрасова в учителя, что у его поэтической колыбели стоял сам Пушкин. Это, конечно, не исключает воздействия на него некрасовской поэзии, но Пушкин был и остался навсегда первым русским поэтом, на кого опирался родившийся на Смоленщине в Загорье поэт.

Пушкин будет играть решающую роль и в дальнейшем творческом развитии Твардовского. "Он был у нас на устах, — скажет поэт, вспоминая конец 1920-х — начало 1930-х гг., — мы читали его друг другу на память и по книге, без него не обходились наши споры о современной поэзии..." /У, 378/. Оглядываясь на пройденный путь, уже в послевоенное время, Твардовский высветил опять этот важный этап в своем творческом развитии. "Мне и моим сверстникам, — писал он, — иногда кажется, что в пору нашей ранней юности, при наличии таких сильных современных ее увлечений в поэзии, как Есенин и Маяковский, Пушкин все же занимал большую часть нашей души, чем у молодежи нынешней" /У, 378/.

На довоенные годы Твардовского приходится ряд произведений, навеянных гением Пушкина, столетие со дня гибели которого в 1937 г. отметила страна. Твардовский посвятил этому событию стихотворение "К портрету Пушкина" (о чем не упомянул Л.Озеров), в котором выразил свое отношение к великому поэту:

Земля, где песни так живучи,
Где их слагает и поет
Сам неподкупный, сам могучий,
Сам первый песенник — народ,
Земля такая не могла ведь,
Восстав из долгой тьмы времен,
Родить и нынче гордо славить
Поэта, меньшего, чем он... /1, 147/.

Стихотворение "К портрету Пушкина" было написано Твардовским за год до подготовки и прочтения в семинаре доклада

о поэме Некрасова "Кому на Руси жить хорошо". Поэтому в студенческих спорах о Пушкине и Некрасове у него было свое определенное, вполне сложившееся мнение. Он выскажет его в печати несколько лет спустя — в послевоенной статье "Праздник русской и мировой литературы". По его убеждению, Некрасов — прямой наследник Пушкина: "...его язык, его стих развивались по заветам пушкинской эстетики — эстетики реализма" /У, 19/. В конце 50-х гг. в письме к В.А.Смирнову из Ялты он напишет, что Некрасов — "славнейший после Пушкина поэт родной земли" /У1, 65/. Вот почему тогда, в годы своего студенчества, он, в отличие от однокашников по ИФПИ, не выдвигал на первый план Некрасова, который был, между прочим, занесен в книгу народных поэтов раньше, чем Пушкин, и в то же время не отрицал начисто Пушкина как "дворянского поэта", что тогда считалось модным и современным и чего от него как раз хотели услышать друзья-студенты, в их числе, видимо, и Л.Озеров. Твардовский вовсе не "осторожничал" в своих высказываниях по этому вопросу, как это показалось мемуаристу, а напротив, чувствовал какое-то душевное облегчение от убежденности, что лично для себя он уже давно решил спорный вопрос о Пушкине и Некрасове. И решил его в пользу Пушкина — "светлого (как скажет он позднее) человеческого гения".

Летом 1939 г. Твардовский посетит свое родное Загорье и оставит в советской поэзии в связи с этим "визитом" три выдающихся произведения: "На хуторе Загорье", "Друзьям" и "Поездка в Загорье" — лучшее, что вообще создано им в лирическом плане. По емкости, философской глубине и художественной выразительности эти произведения можно сопоставить только с пушкинским "Вновь я посетил..."

Прежде всего, развитие самой лирической темы у поэтов аналогично. Твардовский, если судить по стихотворению "Поездка в Загорье", испытывал какую-то робость, даже боязнь от предстоящей встречи со своими односельчанами — а вдруг не признают, не поймут. Для Пушкина тоже небезразлично было узнать, как отнесется к нему "племя младое, незнакомое", поймет ли оно его тревоги или отвернется с насмешкой, ибо "много переменилось в жизни" для него и сам он, "покорный общему закону, переменился". Особенно много схожде-

ний в обращениях поэтов.

У Пушкина: Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! Не я
Увижу твой могучий поздний возраст.../III, 346/.

У Твардовского:
Скоро ль, нет ли, не знаю,
Вновь увижу свой край,
Здравствуй, здравствуй, родная
Сторона,

И — прощай!.. /I, 211/.

Для поэтов важно было посетить "тот уголок земли", с которым были связаны их драматичные воспоминания, чтобы подвести итог содеянному и наметить перспективы будущего творчества. Для Твардовского

За недолгие сроки
Здесь прошли—пролегли
Все большие дороги,
Что лежали вдали /I, 209/.

Можно, конечно, приводить и другие аналогии, свидетельствующие об использовании пушкинского поэтического опыта в довоенной лирике Твардовского.

По собственному признанию Твардовского, всю силу пушкинской поэзии он по-настоящему постиг только в годы Великой Отечественной войны: "С восторгом как бы внезапного постижения я обретал в затертом томике из походной библиотечки благородную красоту навечных запечатлений мысли и чувства, родной природы, родной земли, с ее городами и селами, полями и водами, суровой седой стариной, сказаниями и песнями" /У, 18/.

А.Турков, сопоставив пушкинского "Евгения Онегина" с "Василием Теркиным" Твардовского, считает, что эти произведения не только по характеру своего названия (имена и фамилии героев), не только по стижу с небывалой свободой и естественностью переходов от темы к теме", но и до некоторым параллельным эпизодам перекликаются между собой. В качестве примера исследователями обычно приводятся строки из заключительной главы поэмы:

"Светит месяц, ночь ясна,
Чарка выпита до дна..." /II, 327/.

Эти строки, которые Твардовский заключил в кавычки как "чужие", взяты из "Похоронной песни Иакинфа Маглановича":

С богом, в дальнюю дорогу!
Путь найдешь ты, слава богу.
Светит месяц; ночь ясна;
Чарка выпита до дна /Ш, 299/.

Пушкин говорит о "дали свободного романа", и Твардовский завершает поэму аналогичными суждениями:

Эту книгу про бойца,
Я и начал с середины
И закончил без конца /П, 330/.

Приведем еще одну аналогию, которая не встречалась в научной литературе. Автор "книги про бойца" скажет в доверительной форме своему многомиллионному читателю:

Я покинул дом когда-то,
Позвала дорога в даль,
Не мала была утрата,
Но светла была печаль /П, 242/.

Эти стихи стоят на уровне лучших пушкинских стихов, переключаясь в какой-то мере с ними; у Пушкина: "Печаль моя светла; Печаль моя полна тобою" /Ш, 114/. Стихи эти передают сложное душевное состояние поэтов.

Пушкин занимает Твардовского и в послевоенные годы. Его имя часто упоминается в письмах, статьях, устных выступлениях. Может быть, это связано было с непроходящей ностальгией Твардовского по прекрасному, ибо вместе с победившим народом поэт всей душой тянулся к истории, художественной культуре прошлого и настоящего, чувствуя себя оторванным от них четырьмя тяжелыми годами войны.

Твардовский не представлял себе дальнейшего развития послевоенной советской литературы без использования богатейшего пушкинского наследия. В то же время он был категорически против всякого рода мессианских настроений, появившихся у некоторых литераторов после войны, полагавших, что должен явиться новый Пушкин, чтобы разрешить все наболевшие волносы времени. "И мне странно, писал он, когда люди, поседевшие на литературной трибуне, люди опытные, вроде Суркова, говорят: что вот придет Пушкин, как после той войны начался великий период литературы, так будет и сейчас" /У, 308/.

В 1949 г. в связи с 150-летием со дня рождения Пушкина снова встал вопрос о значении великого русского поэта в

нашей жизни и литературе, в горячем обсуждении которого принял самое активное участие Твардовский. Он пытается проникнуть в суть основных причин нравственного и художественного воздействия пушкинской поэзии: первую он видит в патриотизме поэта, созвучном патриотизму народов нашей страны, одержавших Великую Победу, вторую — в быстром росте общей грамотности в стране.

Твардовский отмечает философскую глубину и вместе с тем простоту и доступность пушкинской поэзии, "дружески доверительную, свободную и легкую атмосферу", созданную им, в которой не только его современники, но и наши современные читатели не чувствуют никакой подавленности "близостью гения": хотя почти физически ощущают его рядом. Поэтому так сильно и так плодотворно его влияние на читателей любого поколения, ибо, по словам Твардовского, Пушкин всегда с нами "во всем личном своем обаянии ума и характера, которые восхищали его современников и которые мы с такой очевидностью распознаем в каждой его строке" /У, 19/.

По мысли Твардовского, Пушкин в послевоенные годы помог понять, что содержание его произведений не исчерпывается тем звучанием, которое они имели во времена поэта, потому что в последующие эпохи обнаружилось "глубинные" камертоны этого содержания и стихи его зазвучали по-новому: "Пушкин — певец свободы, обличитель тирании, великий патриот и провозвестник светлого будущего для своего народа, был с нами в нашем движении к этому будущему" /У, 21/. Очень своеобразно и по-новому прозвучала мысль Твардовского относительно того, что "у каждого из нас — свой Пушкин, остающийся одним для всех. Он входит в нашу жизнь в самом начале ее и уже не покидает нас до конца" /У, 17/. Таким представлялся Твардовскому Пушкин, если судить по его статьям, выступлениям, письмам, воспоминаниям современников.

Наиболее концентрированно образ великого русского поэта дан им в речи на торжественном заседании в Большом театре в связи с 125-летием со дня смерти поэта, известной как "Слово о Пушкине". В нем оратор хотел высказаться сполна, как когда-то Ф.М.Достоевский в речи при открытии памятника Пушкину в 1880 г. Оба подчеркнули величие и мировое значение русского гения. В то же время Твардовскому показалось, что Достоевский увидел в Пушкине лишь идеал русского чело-

века, смирившего свою гордость. И он резко возразил против той "пророческой" роли, которую уготовил поэту Достоевский. По убеждению Твардовского, Пушкин — образец мужественного непокорства, а не рабского смирения. Именно за такого гордого, свободолюбивого и непокорного Пушкина голосует вся его поэзия, которой он проложил дорогу к народу, к "большому читателю". Именно поэтому Пушкин ныне самый популярный, любимый и гениальный поэт великой многонациональной страны.

Одной из главных причин такого органического слияния с народом Твардовский называет "феноменальность" Пушкина, который не умел плохо писать. Об этом свидетельствует весь его "золотой запас" — не только "Евгений Онегин" и "Борис Годунов", "маленькие трагедии", проза, но даже письма поэта — своего рода шедевры определенного жанра; сила Пушкина — в высокой и светлой его поэзии, в человечности дум и чувств, в гуманизме, по праву унаследованном гуманизмом социалистическим.

Таким образом, все лучшее, что имеет советская литература, идет от Пушкина, питается его традициями, его поэтическими родниками, которые, по твердому убеждению Твардовского, несяжаемы; всякое отступление от пушкинских традиций грозит большими срывами.

Говоря о "феноменальности" Пушкина, Твардовский обратил внимание на то, что, владея живым и непринужденным диалогом в стихах, он "нередко вовсе обходился без него в прозе, и, однако, она своим лаконизмом и емкостью восхитала всех старых богатырей позднейшей, высочайшим образом развитой русской прозы" /У, 375/. Описание взятия Белогорской крепости в повести "Капитанская дочка" восторгало Твардовского краткостью изложения, "волшебством" речи автора, рассказчика, повествователя.

Твардовский считал, что равнодушие и невнимание к слову, как и небрежное отношение к языку вообще, создают, кроме постного многословия, и другие непреодолимые трудности на пути движения литературы: "недостаточность пытается укрыться за щитом из высоких гражданственных слов, не прогретых, так сказать, на собственном огне" /У, 376/.

Свои тревожные мысли по поводу порчи русского языка поэт обобщил в стихотворении "Слово о словах", которое создавалось

им в тот же пушкинский год, что и его речь на торжественном заседании в Большом театре. В речи он взволнованно говорил о необходимости охраны языка в "государственном масштабе", как и об охране природы; в стихотворении он также ратовал за такой "устав суровый, Чтоб ограничить трату слов"; "Чтоб сердце кровью их питало, Чтоб разум их живой смыкал; Чтоб не транжирить как попало Из капиталов капитал.." /Ц, 145/. И здесь величайшим авторитетом для Твардовского был Пушкин, по отношению к которому ему даже неловко было употреблять слово "мастерство", потому что более подходило другое слово — "волшебство", хотя хорошо известно, "какого неусыпного, подвижнического труда стоила этому "любимцу муз" потрясающее нас совершенство его созданий" /У, 375/.

В глазах Твардовского Пушкин был величайшим из гуманистов, восславивших свободу в свой "жестокый век"; "и, может быть, считал он, — никогда еще это простое словосочетание "чувства добрые" не имело такой полноты выражения, не могло быть осмыслено людьми в такой мере, как в наши дни борьба "добрых чувств" с чувствами недобрыми, бесчеловечными /У, 370/. Созвучие поэтов двух эпох здесь полное. Поскольку "жестокый век" не покинул планеты от Пушкина до Твардовского, а еще, быть может, более изоцирился в своей бесчеловечности, то все послевоенное творчество советского поэта посвящено пробуждению "чувств добрых", защите человека (поэма "По праву памяти"), всеобщего мира от угрозы войны. Некоторые исследователи считают, что пушкинские стихи из "Похоронной песни Иакинфа Маглановича" предваряют мощное развитие антивоенной темы в таких стихотворениях Твардовского, как "Я убит подо Ржевом", "В тот день, когда окончилась война", "Я знаю, никакой моей вины..", "9 мая", "22 июня 1941 года", "Их памяти", "Жесточая память", "Сыну погибшего воина", "Та кровь, что пролита недаром" и др. Конечно, в этом случае речь может идти не о поэтических параллелях, тем более заимствованиях, а об инновациях, переосмыслении Твардовским некоторых пушкинских творческих находок, "преумножении" их.

Пушкинские инновации слышатся в поэме "За далью — даль". А.А.Фадеев, прочитав ряд печатавшихся одна за другой глав поэмы, пришел в неописуемый восторг. "Мне кажется, — писал он К.Н.Стрельченко, — что я угадываю его замысел. Это будет свободная поэма "ума холодных размышлений и сердца горестных замет", сцементированная тем, что эти размышления ума и

заметы сердца будут как бы посвящены нашему движению к коммунизму со вскрывающимися новыми "далями"... По форме же это... исключительно смело . . . особенно в том смысле, что давно уже никто не осмеливался так откровенно, почти нахально воспользоваться пушкинским ямбом, наклонив его, этот ямб, абсолютно своей, твардовской интонацией".

Из всего необъятного пушкинского наследства, поистине "энциклопедии русской жизни", Твардовский особо выделял лирику, которая была в его глазах феноменом неиссякаемой энергии потрясающей внутренней силы, предстающей перед читателем в разном облики: "и предельно нежной, и младенчески чистой, и рыцарски возвышенной, и плотски страстной, и озорной, и даже фривольной, чтобы не сказать более", но никогда — пошлой /У, 377/. Что касается самого Твардовского, то он никогда не переходил указанной им "запретной" грани.

Как и Пушкин, он гениально сочетал в своем творчестве представление о бесконечной ценности жизни и мужественный взгляд на ее быстротечность. Пушкин писал:

Я говорю, промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час /Ш, 135/.

И у Твардовского можно прочесть:

Все сроки кратки в этом мире,
Все превращенья — на лету.
Сирень в году дня три-четыре,
От силы пять кипит в цвету /Ш, 152/.

Таков Пушкин, величайший русский поэт XIX в. в представлении, в творческом сознании Твардовского, выдающегося советского поэта XX в. Без них в наше время нельзя представить русскую художественную культуру. Действительно, литература без Пушкина и литература без Твардовского — это абсурд: они с нами, во всем своем личном обаянии ума и таланта, живые наши современники, два поэта, два "встряза прекрасных" русской поэзии, два могучих фактора развития не только отечественной, но и мировой художественной культуры. Первый был у кормила реалистического искусства и своим творчеством способствовал его мощному расцвету на этом пути. Второй участвовал в создании молодой литературы социалистического реализма, утверждая его своим самобытным творчеством. В какой мере правомочно и конструктивно сближение поэтов, которых разделяло более

ста лет? Методика сравнительно-типологического анализа позволяет увидеть прочные и веские основания существующих связей между поэтическим наследством художников разных эпох. Конечно, Пушкин жил и творил задолго до появления на поэтической стезе Твардовского, в то время как Твардовский формировался уже в атмосфере, созданной Пушкиным и его многочисленными последователями разных поколений, развивался под ярким солнцем пушкинской поэзии. Об этом свидетельствуют многочисленные факты: читательское и чисто литературное, этическое, творческое восприятие Пушкина Твардовским, использование им его богатейших традиций, творческих связей и художественных открытий, переосмысление их, обновление, "преумножение", развитие, что и хотелось подчеркнуть в нашей работе, наметившей лишь отдельные пути осмысления этой большой и важной темы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Отметим статью: Акаткин В.М. Современник будущего (Твардовский о Пушкине) // Революция, жизнь, писатель. Воронеж, 1976.
- 2 Твардовский А.Т. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1976-1983. Т. 1-6. Далее ссылки на это издание (с указанием тома и страницы) даны в тексте. Произведения Пушкина цитируются по изданию: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений :В 10 т. М., 1962-1966.
- 3 Воспоминания об А.Твардовском. М., 1978 (в тексте - Вос.).
- 4 Дементьев А. На всю жизнь (Твардовский о Некрасове) // Вопросы литературы. 1977. № 8. С. 190-215.
- 5 О Некрасове: Статьи и материалы. Ярославль, 1975. Вып. 4. С. 279-311.
- 6 Литературная газета. 1987. 21 янь.
- 7 Фадеев А.А. Собрание сочинений, М., 1971. Т.7. С. 365-366.

Н.В.МАРТЫНОВА

Московский институт нефтехимической и газовой промышленности
"МЕДНЫЙ ВСАДНИК": СПЕЦИФИКА ЖАНРА

Первичную информацию о содержании текста художественного произведения дает заглавие. И.Р.Гальперин сравнил название с закрученной пружиной, раскрывающей свои возможности в процессе разворачивания.

О чем говорит название "Медный всадник"? Прежде всего обращает на себя внимание парадоксальное сближение, сочетание неподвижного, неорганичного — и живого, движущегося. Двуплановость, метафоричность, художественная условность заданы с самого начала. Восприятие названия как некоего символа, грандиозной метафоры, очевидно, входило в авторский замысел. Медный всадник — выразительный словесный поэтический образ, в котором присутствует элемент фантастического и реального, ужасного и обыкновенного, вместе с тем монументального, величественного. Название заставляет ожидать, что с воплощенным в поэме художественным образом Медного всадника связывается и им определяется основная проблематика произведения, замысел, концепция автора. Название заключает в себе "компрессированное, нераскрытое содержание текста", оно является и своего рода ключом, помогающим понять идею произведения. Однако глубокий внутренний смысл заглавия проясняется лишь при условии ретроспективного обращения к нему, обратной связи, учета тесного взаимодействия, соотносительности содержания и названия. Между заглавием и текстом "возникают сложные смысловые токи, порождающие новое сообщение". Последнее очень важно. Возвращение читательского внимания к названию, новое осмысление его в свете прочитанного, передуманного расширяет его смысло-содержательный объем, нагружает новыми характеристиками. Ретроспективный взгляд на название корректирует первоначальные представления. Художественный текст насыщается признаком завершенности, цельности: замысел получает исчерпывающее выражение. Образ Петра I, основателя города на Неве и русской государственности, памятник работы фальконе, оживающий Медный всадник — триединый образ запечатлен в названии "Медный всадник", и эта исполненная глубочайшего смысла формула несет помимо логической смысловой информации огромный эмоционально-художественный заряд. Для уже посвященного читателя название указывает на двойственное отношение автора к противоречивому образу Петра и результатам его исторической деятельности, служит материальным носителем, как и все содержание произведения, все его структурные компоненты, поэтической идеи поэмы. Название указывает не на героя, ведущего действие, а на проблему, которая стоит в центре поэмы.

Поэма имеет подзаголовок — "Петербургская повесть". Пушкин стал невольным виновником будущих разногласий среди ис-

следователей его творчества в понимании жанра произведения. Подзаголовок "Петербургская повесть" стали понимать буквально — как обозначение жанра, что не помешало толковать жанр "Медного всадника" чрезвычайно расширительно. По мысли Д.Д. Благого, в жанровом отношении поэма является парадоксом, так как здесь сочетается "лирико-драматическая повесть в стихах с эпопеей, быт с историей, величественное и ужасное с будничным, обыденным". Желание охарактеризовать поэму как произведение смешанных жанров встречается у исследователей поэтики Пушкина часто. Так, Н.А.Рябинина считает "жанровую цельность и замкнутость" "Медного всадника" лишь "кажущейся". На самом деле здесь целый "диапазон жанров": и ода, и газетная заметка, и анекдот, и слух, и молва, и отрывки из писем современников. Новаторскую жанровую форму, созданную Пушкиным, Ю.Б.Борев пытается постичь, размывая жанровые границы, путем сочетания или складывания известных жанров по принципу "и то, и другое, и третье": "... перед нами трагедия, историко-философское произведение, поэма, повесть (или, вернее, "петербургская повесть"...), повесть в стихах". Такое смешивание жанров не объясняет сущности "Медного всадника" как принципиально нового в жанровом отношении поэтического явления.

Определение жанрового характера произведения не являлось для Пушкина формальным моментом. Литературный жанр — понятие идеологическое; жанр — содержательная форма — является всегда "постановкой определенного вопроса, его предпрещением". Как справедливо отметил Я.Билинкис, "только проникновение во внутреннюю структуру произведения, в особенности его жанровой природы, может действительно ввести нас в его смысл".

Из двенадцати крупных стихотворных произведений, которые принято называть поэмами, шесть Пушкин обозначил как "повести": "Кавказский пленник" (1821), "Граф Нулин" (1825), "Полтава" (1828), "Домик в Коломне" (1830), "Анджело" (1833), "Медный всадник" (1833). Но Пушкин любит давать и жанровое уточнение: у него не роман, а "роман в стихах", не трагедии, а "маленькие трагедии", не повесть, а "петербургская повесть"... "Медный всадник" — это прежде всего поэма. Чтобы это доказать, достаточно вспомнить, каковы жанрообразующие признаки, структурные принципы поэмы. Первым таким признаком является стихотворная форма, которая для других жанров не является обязательной. В поэме же стих — не просто тип

речи (именно стихотворной, а не прозаической), но свидетельство постоянного авторского присутствия: ничто не развивается, не появляется, не описывается в поэме вне сознания здесь присутствующего поэта, вне его субъективного отношения к герою и описываемым событиям. Даже внешние объективно-бесстрастные интонации авторского голоса (начало Вступления в "Медном всаднике"), подчеркивающие кажущуюся отстраненность повествователя от описываемых событий, на самом деле не "отлучают" автора от его рассказа: полностью объективировать изображаемое, устранить субъективное начало в поэме невозможно — это противоречит ее жанровой природе. Авторский взгляд, его оценки, его чувство, его угол зрения определяют и пронизывают все повествование. Присутствие автора обнаруживается в поэме иначе, чем, скажем, в повести или романе, где образ повествователя объективирован и не тождествен автору — создателю произведения. Рассказчик в "Повестях Белкина" (1830) и в "Истории сапа Горюхина" (1830), рассказчик-путешественник в "Путешествии из Москвы в Петербург" (1833) — это вымышленные образы. Каждый имеет самостоятельный характер, черты которого легко угадываются. В поэме лирический автор максимально приближен к автору-поэту. В романтической поэме, как правило, лирически отождествлены автор и герой. Взаимоотношения между автором и героем в реалистической поэме иные. Исследователи не раз отмечали близость автора к своему герою в "Медном всаднике". Крайнюю позицию в этом вопросе занял М.Еремин: "Евгений — это самый близкий Пушкину герой <...> Они — поэт и его герой — единомышленники... Страдания героя близки поэту, как свои собственные, больше того: они — образ собственных страданий поэта. В "Медном всаднике" мысли и переживания поэта слились с мыслями и переживаниями героя". Нетрудно найти в поэме параллели к жизни поэта, но из этого еще не следует, что образ героя можно отождествить с самим автором. Более убедительным представляется мнение И.М.Тойбина, который осторожнее подходит к решению этого сложного вопроса, указывая на движущуюся дистанцию между автором и героем. Плодотворным является вывод исследователя об объединяющей теме Медного всадника и Евгения функции автора, благодаря которому поэма воссоздает "не два разных, абсолютно разорванных мира; а один...".

Удовлетворяет ли "Медный всадник" следующему структурному принципу поэмы — соблюдается ли здесь закон борьбы противоположных явлений: "сущего с бывшим, изменяющегося с неизменным, становящегося с законченным... столкновение двух пребыва-

ющих в разных мирах начал¹⁰? Да. Центральный конфликт поэмы обнаруживает обострившееся противоречие между мечтой и действительностью, между личностью и сверхличными, надъиндивидуальными силами, персонифицированными в образе монумента — памятника Петру. Как бы ни интерпретировался конфликт Евгения с Медным всадником — как столкновение бедного петербургского чиновника, обыкновенного городского жителя, "маленького человека" с Историей, самодержавным государством, обществом, эпохой, — во всех случаях сохраняется сущностное противопоставление, причем важно, что конфликтный взрыв возникает при соприкосновении с явлением надсознательного, сверхчувственного, ирреального: живой Евгений вступает во взаимодействие с памятником, в результате чего последний оживает, срывается с места и преследует человека. В данном случае дела не меняет, что вся конфликтная ситуация фантастическая, неправдоподобная. Реальное и фантастическое, факт и вымысел, сплетаясь, дополняя друг друга, помогают рождению истины. "Фантастическое, — писал Достоевский в связи с "Пиковой дамой", — должно до того соприкоснуться с реальным, что Вы должны по ч т и поверить ему... И Вы верите, что Германи действительно имел видение и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т.е. прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли то видение из природы Германи или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром... Вот это искусство!"¹¹ Фантастическая ситуация — условность, которая не мешает воспринимать ее как реалистически убедительную.

Поэма сосредоточивает внимание не на длительном развертывании событий или истории развития и становления характера, а на ярком знаменательном моменте в жизни героя, который выявляет его истинную внутреннюю суть и этическую ценность, ставит значительные нравственные, философские, политические проблемы, показывает торжество идеала или вскрывает трагедийную неразрешимость противоречий. Необычные условия, в которые объективно попадает герой, некая экстремальная ситуация заставляют его сделать решающий выбор своего дальнейшего пути, определить жизненное поведение, причем обстоятельства складываются таким образом, что герой не может не вступить в борьбу с внешними силами или самим собой, уклониться от решения вопроса, который ему предлагает жизнь, обдумать свои действия — он вынужден реагировать немедленно; и в том, что и как он сделает, проявится сущность личности героя.

Необходимость действовать, с необыкновенной силой прочувствованная Евгением, для которого вдруг открылась причинно-следственная связь между "властелином судьбы" и его собственной жизнью, толкнула его на поступок, который было трудно ожидать от смиренного бедняка:

Он мрачен стал

Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как сбуйный силой черной,
"Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!.."

Однако именно в этом внезапном гневе и сказалась внутренняя потенциальная сила характера, которая могла лишь угадываться по скупым, но многозначительным штрихам к психологическому портрету Евгения: потребность в независимости и чести, бескорыстность и самоотверженность, бесстрашие, способность к глубоким душевным переживаниям, эмоциональная впечатлительность и предельная сосредоточенность мысли. Наводнение, слепая стихия, разрушившая счастье, сломавшая жизнь Евгения, и медный кумир, в ком воплотились силы социальные, исторические, действительные которых непонятно ему, потрясли сознание и воображение героя, разбудили его мысль, обрушили на него тяжкий груз мировых проблем — философских и социально-исторических. Евгений гибнет. Трагичность случившегося подчеркивает глубину противоречий, жертвой которых стал несчастный "безумец". Евгений, духовно возвысившийся до протеста, — это уже не смиренный обыватель, не значащий ничего за порогом своего дома, но Чело-

век.
Сближение "Медного всадника" с повестью, попытки рассмотреть его как произведение эпического плана не лишены оснований: тон объективного повествования, новый герой (не исключительная или историческая личность, а обыкновенный, простой, частный человек, герой, подсказанный самой действительностью — русской жизнью 30-х гг. XIX в.), множество бытовых подробностей, сходные мотивы и проблемы, параллельно разрабатывавшиеся поэтом в прозе, некоторые элементы поэтики — все это позволяет связывать вопрос с жанре "Медного всадника" с процессом интенсивного развития русской прозаической литературы в целом и реалистической повествовательной прозы в творчестве Пушкина. Но еще не позволяет поэму — особый литературный

вид — рассматривать как произведение другого жанра. А.Н.Соколов справедливо предупреждал, что поэма, особенно романтическая и реалистическая, легко старовится повестью в стихах, между ними подчас трудно различимая, зыбкая грань. Но принципиальное различие тем не менее существует и связано с наличием или отсутствием элемента героики. Поэма связана с категорией героического. Причем героическое может "пониматься достаточно широко, включая сюда все поднимающееся над уровнем обыденной жизни... все достойное воспевания"¹². В.Г.Белинский усматривал "большую разницу" между романом или повестью и поэмой в том, что поэма "рисует идеальную действительность и схватывает жизнь в ее высших моментах... Роман и повесть, напротив, изображают жизнь во всей ее прозаической действительности независимо от того, стихами или прозою они пишутся"¹³. Итак, с поэмой как жанром связано представление о произведении, что-то воспеваемом, прославляемом, утверждающем какую-то высокую идею, возвышенное "во имя", рисующем "жизнь в ее высших моментах".

Ярко выраженное в "Медном всаднике" поэзное начало, воспевание было отмечено еще Белинским. Вслед за ним долгое время поэма традиционно определялась как гимн Петру, Петербургу, русской государственности. Ни у кого не остается сомнений, что торжественно-одический стиль Вступления, хвала Петру — великому герою Истории, Петербургу, символически воплотивших в себе мощь державной России, устремившейся в тревожно-неизвестное будущее, более всего отвечает требованиям жанра поэмы, сохраняет высокий план, возвышенный поэтический дух. Но стоит ли говорить о произведении в целом, обо всем "Медном всаднике" как о поэме? Уместно ли употреблять понятия "героическое", "воспевание", имея в виду "печальный рассказ" о "бедном, бедном" Евгении? Иными словами, возможно ли считать "Медный всадник" цельным в жанровом отношении произведением?

Эстетическая декларация Пушкина, провозглашенная им в "Евгении Онегине" (см. "Отрывки из путешествия Онегина": "Иные нужны мне картины..."), означавшая демонстрацию отстаивание реализма в искусстве, предполагала изменения и в жанровом мышлении. Трансформация классических жанровых форм сказалась не в том, что поэт сокрушал жанровый канон как таковой, а в том, что при сохранении основных, определяющих жанр признаков специфических признаков, сумел расширить жанровые возможности поэмы, использовать ее для решения новых, продикто-

ванных временем задач. Новаторство жанра "Медного всадника" связано, в частности, с тем, что поэт избрал нозый, нетипичный для поэмы предмет воспевания, по-новому предложил осмыслить героическое: увидеть его в обыденной жизни, в характерах обыкновенных людей. "Искусство существует среди обычного, — напоминает В.Б.Шкловский, — но оно переосмысливает обычное, выявляет конфликты, снимая привычность с характеристики предмета"¹⁴.

В центре внимания поэта не выдающаяся личность, а просто человек в его постоянной схватке с жизнью, с его будничными проблемами бытия и великими вопросами бытия, человек — незаметная песчинка Истории и ее двигатель, ее жертва и ее судия. Пушкин утверждает самоценность человеческой личности, его право на личное, "частное" счастье, на жизнь, прекрасную в своей обыкновенности, не героическую, не историческую, но такую, какой и встарь, всегда, во все времена жили и живут люди: когда можно любить, жить семьей, растить детей, трудиться, мечтать, быть счастливым. Это вечные, непреходящие подлинные человеческие ценности. Человек, осмелившийся возвыситься над собственной судьбой, дерзнувший бросить вызов той могущественной социальной силе, которая обрела его на беззащитности перед стихией природы, обезличила, придавила его, начертала его жизненный путь как путь бедности, неустанного труда и забот, робких радостей, смирения, отчаяния, поставила в унижающее человеческое достоинство положение "маленького человека", — такой человек, для которого высшей нравственной потребностью является независимость и честь (что, как известно, было величайшим ценностным понятием и для самого поэта), достоин стать героем поэмы. "Самое высокое, чем может обладать человек, — самосознание своей сущности", — говорил Гегель¹⁵. Евгений переживает высший момент в своей жизни — рождение в нем мыслящей личности, которая осознает себя как сознание и неизбежно втягивается в конфликт с действительностью за свои права человека. "Быть свободным, — утверждал Гегель, — составляет понятие человека. Смутное чувство последнего определения было движущим побуждением веков и тысячелетий"¹⁶.

Пушкин не осуждает своего героя за то, что его бунт был лишь мгновенной вспышкой отчаяния и сменился страхом и смиренением, он не судит его даже высшим сострадательным судом¹⁷, но глубоко сочувствует ему, понимает, переживает вместе с ним его трагедию. Не может не вызвать уважение к герою сила его чувства, преданной самоотверженной любви к Параше. Хорошо

сказал, размышляя о "Медном всаднике", Андрей Платонов:
"...Пушкин отдает и Петру и Евгению одинаковую поэтическую силу; причем нравственная ценность обоих образов равна друг другу... Евгений тоже ведь "строитель чудотворный", — правда в области, доступной каждому бедняку... в любви к другому человеку" ¹⁸.

Пушкинская поэма не идеализирует человека, а, усматривая в самой обыденности, повседневности, в простом и незаметном удивительное, важное, интересное, героическое, проявляющееся в способности подняться над будничным существованием, отражает вечное стремление, страстный порыв человечества к высшему нравственному идеалу. Эта гуманистическая устремленность поэмы — ее главный идейно-художественный нерв, основной пафос. Поэт принимает жизнь во всей ее диалектической сложности, в ее высшем проявлении и в ее обыкновенном, низовом, "малом". Петр 1 — носитель идеи просвещения России, европеизации отсталой страны, создатель, творец, преобразователь, двигатель прогресса — для Пушкина великая творческая личность. Это один из аспектов восприятия Пушкиным противоречивого образа основателя северной столицы. Но в поэме нет идеализации Петра: самодержавный гонитель несчастного Евгения — другая ипостась образа. Евгений, так же как и Петр, микрокосм, через него просматривается большой мир всеобщей жизни. Сознание закономерности истории, объективности исторических законов, неизбежности поступательного хода общественного развития и идея прав личности слились в единой диалектически противоречивой системе взглядов, художественно воплощенных в "Медном всаднике". Этот глубинный философский слой залегает под остросовременной для пушкинского времени проблематикой, определяет решение социально-политических и исторических вопросов, поставленных в поэме. Принимать жизнь еще не значит примириться с действительностью — "...я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя", — писал поэт в письме к Чаадаеву (19 октября 1836 г.), — но значит понимать ее, обнимая "шекспировским взглядом" происходящее.

Подзаголовок "Петербургская повесть" помогает читателю ориентироваться в этом сложнейшем как сама жизнь мире поэмы. "Называя произведение "петербургской повестью", — верно заметил И.М. Тойбин, — Пушкин тем самым подчеркивал, что его подлинная проблематика сконцентрирована именно в "печальном рассказе" о горестных событиях, приключившихся в северной столице государства спустя более ста лет после ее основания. Овладение понятой подобным образом современностью (не только как темой, но и как исторической и художественной проблемой), да еще в

жанре поэмы являлось огромным завоеванием пушкинского историзма¹⁹.

Заглавие "Медный всадник" и подзаголовок "Петербургская повесть" — это дотекстовое сообщение о широте охвата жизненного материала, об острейшем нравственно-философском и социально-историческом противоречии эпохи, о том, что современная жизнь увидена и осмыслена с высоты философии истории. Уже заглавие и подзаголовок намечают тот антагонизм между историей и личностью, властью и народом, государством и человеком, который и составляет конфликтное ядро содержания поэмы, определяет расстановку действующих сил, все сюжетное движение.

Поэт сосредоточивает внимание на жизни простого люда, оценивает великие исторические дела, прогрессивные устремления, преципируя их на судьбы обыкновенных людей следующих поколений, — стало быть, меридом исторического прогресса жизни человечества для Пушкина является гуманизм; духовный уровень существования людей должен измеряться, по мысли поэта, "человеческой мерой". Эту же "человеческую меру" не следовало бы забывать и стоящему у власти. Отсюда тема милости, милосердия, проходящая через все творчество поэта после 1825 г. и особенно активно разрабатывавшаяся им в 30-е гг., в том числе в поэме "Анджело", работа над которой совпала по времени с работой над "Медным всадником".

"Медный всадник" — это цельное произведение, не смешение различных жанровых форм, но сплав, монолит, качественно новая жанровая структура — новая реалистическая серьезная поэма, впервые родившаяся в русской литературе под пером Пушкина.

Уточнить жанровый характер произведения представлялось нам необходимым, поскольку жанр первым предсказывает, каков будет тип конфликта, его развитие и особенности его разрешения. Типологическая особенность конфликта, типы "личности человека" (Белинский), форма эстетической оценки изображаемого — все эти понятия взаимообуславливают, взаимопределяют друг друга. Жанровая неопределенность же затрудняет возможность выяснить с достаточной глубиной характер конфликта и, следовательно, авторскую оценку изображаемого, ведущую мысль произведения. Признав, что "Медный всадник" — поэма, мы тем самым особое внимание направим на образ автора, которым объединяются все темы, все тенденции, цельность личности и мироощущения которого является залогом цельности его создания.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С.133.
2. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Структура и семантика художественного текста: Тр. по знаковым системам. Тарту, 1981. Т.12. С.3-7.
3. Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. М., 1979. С.176.
4. Ряблинina М.А. К проблеме литературных источников поэмы А.С.Пушкина "Медный всадник" // Болдинские чтения. Горький, 1977. С.80-92.
5. Боров Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения "Медного всадника". М., 1981, С.134.
6. Гачев Г.Д. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С.29.
7. Вилинскис Я. Продолжая размышления о "Моцарте и Сальери" // Вопросы литературы. 1972. № 4. С. 164.
8. Еремин М. "В гражданстве северной державы" // В мире Пушкина. М., 1974. С.206-207.
9. Тойбин И.М. Пушкин: Творчество 1830-х годов и вопросы историзма, Воронеж, 1976. С.192.
10. Мелихова Л.С. Человек в поэме: К специфике жанра // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С.191.
11. Из письма Ф.М.Достоевского к Ю.Абаза 15 июня 1880 г. // Русские писатели XIX века о Пушкине. Л., 1938. С.351.
12. Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века, М., 1955. С.12.
13. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т.7. С.401.
14. Шкловский В.Б. Повести о прозе: Размышления и разборы, М., 1966. Т.2. С.302.
15. Гегель Г.В.Ф. Сочинения: В 14 т. Т.1. С.16.
16. Там же. Т.9. С.51.
17. Ср. у П.Антокольского: "Он (Пушкин) готов объявить героя "безумцем бедным", лишь бы уберечь его от суда, в первую очередь от собственного суда. Но сострадание Пушкина уничтожает героя в большей степени, чем какой бы то ни было приговор. Это высшая мера, на которую способен великий русский поэт" (Октябрь. 1960. № 2. С.213).
18. Платонов А. Пушкин - наш товарищ // Литературный критик. 1937. №1. С.53.
19. Тойбин И. М. Указ.соч. С.123.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Смирнов А.А. Романтическая характерность в лирике Пушкина.....	4
Нижишов Ю.М. "Герой — обстоятельства" как проблема реализма в романе Пушкина "Евгений Онегин".....	16
Баевский В.С. Имя собственное в рифмах "Евгения Онегина".....	36
Балкин Д.И. Поэтика авторских примечаний в цикле "Подражания Корану".....	45
Степанов Л.А. Опера Моцарта "Дон Жуан" и трагедия Пушкина "Каменный гость".....	60
Нольман М.Л. Стоит ли спорить из-за одной буквы?.....	73
Сергеева Н.М. В век жестокий или жестокой?.....	78
Строганов М.В. Смерть Пушкина в стихах его современников.....	87
Строганова Е.Н. Об "онегинском" варианте повести Л.Н.Толстого "Казак".....	102
Николаева С.Ю. Пушкин в восприятии чеховских персонажей	112
Просекова Н.Д. Пушкинские начала в "Записках охотника" И.С.Тургенева.....	124
Ильин В.В. Пушкин в творческом сознании А.Твардовского...	136
Мартынова Н.В. "Медный всадник": специфика жанра.....	148

ПУШКИН: ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ,
ТЕКСТОЛОГИИ , ВОСПРИЯТИЯ

Редактор С.В.Батыркина
Ст.технический редактор О.А.Соловьева

Свод.тем план Минвуза РСФСР 1989 г., поз. 1879.

Подписано в печать 29.11.89. ЕА- 06634.

Формат 60x84 1/16. Бумага типографская. Печать офсетная.

Усл.печл. 10,0. Усл.кр.-отт. 4,0. Уч.-издл. 9,0. Тираж 400 экз.

Заказ 54 Цена 1р 60 к.

Калининский государственный университет, участок оперативной полиграфии.

Адрес университета и полиграф. участка:
170000, Калинин, Желябова, 33.