

Министерство науки, высшей школы и  
технической политики Российской Федерации  
Тверской государственный университет

ПУШКИН: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

Сборник научных трудов

Тверь 1992

В статьях сборника главным образом представлены наблюдения над поэтикой произведений Пушкина разных жанров – лирики, романа в стихах "Евгений Онегин", "Маленьких трагедий", "Медного всадника". Рассматриваются также традиции пушкинской поэтики у Чехова.

Редакционная коллегия: В.С.Баевский, доктор филол. наук; Ю.М.Никишов, доктор филол. наук (ответств. редактор); И.В.Фоменко, доктор филол. наук; С.А.Фомичев, доктор филол. наук; С.Ю.Николаева, кандидат филол. наук; В.Г.Шомина, кандидат филол. наук.

Рецензент кафедры истории русской литературы С.-Петербургского государственного университета

ISBN 5-230-08389-1

© Тверской государственный университет, 1992

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Центральная проблема, которая объединяет статьи настоящего сборника, – проблема поэтики пушкинских произведений. Изучение поэтики осознается на современном этапе как перспективный путь литературоведческих исследований.

В изучении поэтики со времен Аристотеля накоплен большой позитивный опыт, но существуют и свои трудности. Первопричина их в том, что поэтика лишена возможности "чисто" определить предмет своих исследований. Согласно утвердившемуся мнению, поэтика – наука о формах художественного творчества. Это вполне четкая позиция, но она наталкивается на серьезное диалектическое противоречие: разделить форму и содержание фактически невозможно; эти понятия неразрывно связаны и переходят одно в другое.

Положение усугубляет то обстоятельство, что сама форма – понятие неоднородное. "Формы" форм можно подразделить на внутреннюю и внешнюю, точнее, на духовную и материальную. Важнейшие компоненты формы – жанр, композиция, образы героев – не существуют в произведении в готовом, открытом для восприятия виде, осмыслить их можно только аналитически, необходимым образом перестраивая структуру произведения; духовный аспект формы не может исключить субъективного оттенка восприятия.

В ряде статей сборника рассматриваются внутритекстовые связи произведений: такие подходы возможны и продуктивны. Реализуются и иные подходы, поскольку произведение – это не только его текст. Отождествлению понятий "текст" и "произведение" препятствуют как минимум два обстоятельства. Первое. Произведение – это художественная модель действительности, в силу чего произведение содержит в себе "метасмысл" (Д.С.Лихачев), раскрывающийся именно через постижение контакта произведения с воспроизводимой им жизнью. Разновидностью этой проблемы выступает задача в тексте и за текстом воспринимать личность его творца. Возникает двойная разнонаправленная установка: рассмотреть, как в произведении воплотилась личность творца, что прибавляет это к нашему пониманию художника и как наше общее объективное знание о писателе помогает нам понять произведение. Второе. Текст сам по себе обладает лишь определенными потенциальными возможностями. Книга, когда она стоит на полке или лежит на столе, – это лишь материальный предмет, изделие полиграфической промышленности, не более. Книга становится текстом, когда она читается, стано-

вится актом сознания. Стало быть, произведение – это прочитанный и осмысленный текст. В этом смысле произведение осуществляет свою жизнь в общественном сознании читательских поколений.

Изучение контактов произведения с действительностью и фактора его восприятия образует контекст исследований поэтики: этим аспектам также уделено внимание в статьях сборника. Пушкинские творения дают благодатный материал для изучения поэтики. Полученные результаты имеют как бы двойную ценность: они помогают лучше понять Пушкина, а через него позволяют обогатить уровень наших общих культурных ценностей.

Все исследования сборника проникнуты общим устремлением: интерес к художественной форме оправдан и плодотворен; он не должен становиться самоцельным; через постижение формы открывается надежный путь к глубинам содержания.

Произведения Пушкина цитируются по Большому Академическому изданию: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1937–1949.

И. В. ФОМЕНКО

Тверской госуниверситет

О ЖАНРЕ "ПОДРАЖАНИЙ КОРАНУ"

"Подражания Корану" исследованы достаточно подробно. Не однажды по отношению к ним употреблялось и слово "цикл". Но как и во многих других случаях под циклом понималась группа стихотворений, объединенных хотя бы одним признаком (метр, жанр, тема, "сюжет", герой и т.д.). Между тем "Подражания Корану" были, вероятно, первым в русской лирике авторским циклом в терминологическом значении этого слова, т.е. определенным образом организованной системой стихотворений, позволяющей воплотить систему авторских взглядов, целостную личность в ее отношении к миру. Причем своеобразие пушкинских "Подражаний..." во многом определилось и общим кризисом жанровой системы лирики в первой трети века и сложным отношением к жанру самого Пушкина.



С одной стороны, по законам жанра судит он Державина и Рылеева, упрекая одного в том, что он не только "не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы" (XIII, I82), а другого – в самом обращении к думе как жанру. "Что сказать тебе о думах? во всех встречаются стихи живые ... – пишет он Рылеву в 1825 г. – Но вообще все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покррой: составлены из общих мест... Описание места действия, речь героя и – нравовучение. Национального, русского нет в них ничего, кроме имен (исключаю "Ив.[ана] Сусанина"...)" (XIII, I75). Разумеется, здесь высказаны претензии прежде всего к недостатку авторскому, к "слабости изобретения и изложения", на чем справедливо акцентируют внимание пушкинисты. Но не жалуется Пушкин и сам жанр. "Думы дрянь и название сие происходит от немецкого *dumm* [глупый] ..." – иронизирует он в письме Вяземскому (XIII, I84).

Исходя из законов жанра и жанровой иерархии, оценивает Пушкин "Сочинения и переводы..." П.Катенина (I833). В книге "просвещенные читатели заметят идиллию, где с такою прелестною верностью постигнута буколистическая природа ... ; меланхолическую элегию, мастерской перевод трех песен из *Inferno* и собрание романсов о Сиде ... Знатки отдадут справедливость ученой отделке и звучности гекзаметра и вообще механизму стиха г-на Катенина, слишком пренебрегаемому лучшими нашими стихотворениями" (XI, 221).

Но с другой стороны, по законам жанра он судил лишь тех, кто творил по этим законам. В сущности, он оценивал так прошлое, связывая будущее с разрушением канонов. "Вспомни мое слово, – писал он Вяземскому в 1824 г., – первый гений в отечестве Расина и Буало ударится в такую бешеную свободу, в такой литературный карбонаризм – что твои немцы ..." (XIII, I02).

Это ощущение возможности "бешеной свободы" приходило в противоречие с реальными возможностями поэзии, которая не может освободиться от традиции, отказавшись от нее разом. С неизбежностью эта двойственность сказалась и в его творчестве, где, по справедливому замечанию Б.О.Кормана, жанровое мышление оспаривается неосознанно, не в дискуссии, не декларациями, а такой перестройкой, которая подрыывает основы жанрового мышления и верней и безошибочней, чем прокламирование новых эстетических принципов. Первый же пушкинский сборник ("Стихотворения..." 1826 г.) демонстрировал такую перестройку, хотя она и не была, по-видимому, осознана самим автором.

С одной стороны, он состоял из традиционных жанровых рубрик:

"Элегии", "Разных стихотворений", "Эпиграмм и надписей", "Подражаний древним", "Посланий". Замыкались "Стихотворения..." "Подражаниями Корану". Такое деление на разделы, каждый из которых Пушкин видел относительно самостоятельным и замкнутым, было для него само собой разумеющееся. "Что делают мои Разн[ые] стих[отворения]?" – спрашивал он А.Дельвига (XIII, 181). "Элегии мои переписаны – потом послания, потом смесь, потом благословясь и в цензуру", – писал он из Тригорского Л.С.Пушкину (XIII, 151).

Но с другой стороны, и размещение стихотворений по жанровым рубрикам, и последовательность самих разделов противоречили устоявшемуся порядку. Пушкину было безразлично не только размещение стихотворений внутри разделов, что вполне вписывалось в традицию ("В порядке пиес держитесь ... вашего благоусмотрения", – писал он Л.С.Пушкину и П.Плетневу, готовившим сборник к изданию – XIII, 153), но, что значительно важнее, ему достаточно безразлично распределение стихотворений между разделами, т.е. их жанровая принадлежность. Он подробно обсуждает в письмах виньетку и эпиграф готовящегося сборника, но оставляет без внимания предложение Плетнева "сделать свои перемены" в распределении стихов по рубрикам, когда тот недоумевает, "отчего, например, К Лицинию в Посланиях, а к Овидию в Раз[ных] Стих[отворениях], отчего Усы в Эпигр.[аммах] и Надп.[исия] а к Прелест.[нице] в Посланиях?" (XIII, 234). А брату пишет: "Думаю, что Посл.[ание] к Ов.[идию], Вчера был день и Море могут быть, разнообразия ради (подчеркнуто мною. – И.Ф.), помещены в Элегиях – да и вообще можно переменить весь порядок" (XIII, 153).

То же и с иерархией разделов. Сборник, как и батюшковские "Опыты...", открывался "Элегиями", утверждая тем самым авторскую иерархию ценностей<sup>1</sup>. А следом за "Элегиями" сразу же шли "Разные стихотворения", которые по традиции должны были бы замыкать сборник. Но, что значительно важнее, и это отметил Н.В.Измайлов, раздел "Разных стихотворений" в нарушение традиции оказался не только не последним, не только самым большим, но "едва ли не самым значительным по содержанию"<sup>2</sup>. Больше того, в "Разные стихотворения", кроме тех стихов, что там должны были быть "по статусу", вошли и послания, хотя в сборнике они были объединены в самостоятельный раздел, и элегии, хотя именно этой жанровой рубрикой открывался сборник.

"Подражания Корану", завершая сборник, несли в себе ту же двойственность. Двусмысленным было первое же слово заглавия: привычное понятие "подражания" отсылало к традиционной антологии, но в сборнике

уже была жанровая рубрика "Подражания древним", куда "Подражания Корану" не вошли. "Самые мотивы, избранные Пушкиным из Корана, – как отмечал Б.В.Томашевский, – имеют близкое соответствие с мотивами, какие русские поэты выбирали из псалмов..."<sup>3</sup>. Пушкин обильно (в традициях русской лирики) цитировал источник, подчеркивая его достоверность авторскими примечаниями, но (в отличие от псалмов) с Кораном русский читатель еще не сталкивался, и все цитаты оказывались практически неизвестными. Цитирование, в свою очередь, усиливало ориенталистское начало, которое, однако, здесь же разрушалось традиционными образами русских духовных од и автобиографическими аллюзиями. Эти и еще многие противоречия, возникающие неизбежно, если судить "Подражания..." по законам жанра, казалось, должны были бы превратить все в "смесь", в "разные стихотворения", объединенные только темой, однако, как писал Н.Черняев, "все девять "Подражаний" составляют одно стройное гармоническое целое, несмотря на полную самостоятельность каждого из них. Они находятся в таком же отношении друг к другу и так же тесно связаны между собой, как отдельные части музыкальной симфонии или сюиты"<sup>4</sup>.

Единство "Подражаний Корану" ни у кого не вызывало сомнений. В отличие от других жанровых рубрик "Стихотворений..." 1826 г. в "Подражаниях..." всегда видели единый ансамбль. Эта очевидная для всех целостность объединялась, как правило, двумя взаимообусловленными причинами: единым источником, к которому восходят все стихотворения, и их жанровой определенностью. Отношения между пушкинскими стихами и Кораном толковались по-разному, но в основе всех интерпретаций неизменно оставалось положение о том, что именно Коран обуславливает единство "Подражаний...". Здесь сложились две основные версии.

Сторонники одной настаивали на том, что единство пушкинских стихотворений в конечном итоге объясняется внутренним единством Корана, суры которого перекладывал поэт. В этом был убежден не только Н.Черняев, но и "Литературная энциклопедия", которая полагала, что Пушкин создал лишь версию Корана, но зато версию истинно поэтическую ("Подражания показывают только, что мог сделать поэтически одаренный человек из материала, дурно оформленного Мухамедом"<sup>5</sup>). Позже эта точка зрения уточняется и конкретизируется; с одной стороны, "Пушкин восстанавливает хронологическую последовательность глав Корана, как бы отражая историю возникновения и развития ислама. С другой стороны, события вводятся во временные рамки, очерчивающие

жизненный путь Мухаммеда, позволяя проследить его эволюцию"<sup>6</sup>.

Вторая версия сводится к тому, что пушкинские стихи, в сущности, не подражания, и потому обращение к Корану сообщает им не внутреннее, но лишь внешнее единство, становится основой ориенталистского стиливого начала, придающего целому, по словам Н.Котляревского, "местный восточный колорит", тогда как смысл этого целого одни видят в том, что это стройный и "выдержанный гимн Богу, вознесенному над всеми вероисповеданиями"<sup>7</sup>, другие в том, что это воплощение "собственных настроений и переживаний поэта"<sup>8</sup>, способ воплощения новой рождающейся позиции<sup>9</sup>. Определенность и даже категоричность обеих точек зрения (пушкинские стихи – подражания по сути, пушкинские стихи – подражания по форме/стилю) основываются на одной посылке, на общей мысли о жанровой определенности и традиционности "Подражаний...", где одни акцентируют "объективное" (поэт перелагает Коран), а другие "субъективное" (поэт пишет о себе) начало.

В лобом стихотворении, восходящем к жанрово определенным подражаниям, обе эти грани существовали в единстве. С одной стороны, сохранялся "объект" – тот оригинальный текст, к которому обращается автор. Но с другой – цель поэта совсем не в том, чтобы "удвоить" уже существующее. Поэтому степень точности переложений зависела и от авторского замысла, и от возможностей его воплощения, детерминированных особенностями литературного процесса. С этой точки зрения эволюцию псалмодической лирики можно, по-видимому, представить как движение от "переложений" к "подражаниям", от доминирующего объективного начала (Ломоносов, Сумароков, соревнующиеся в переложении псалмов и акцентирующие в них те детали, которые особенно важны для выражения авторского отношения к миру) к субъективно-авторскому, когда поэт не перелагает текста, но только "подражает" оригиналу, создавая стихи по определенной модели (например, "Распятие" из "Реквиема" А.Ахматовой).

По отношению к первой трети XIX в. можно, очевидно, говорить об относительном "равновесии" объективного и субъективного начал: особенности самосознания личности уже разрушили абсолютное значение "объекта", но еще оставляли за ним важную роль. Эта двойственность и определила особенности псалмодической лирики пушкинской поры. Поэтому акцентирование одной из сторон закономерно приводит к разным вариантам толкования "Подражаний" как жанровой подборки.

Н.В.Измайлов впервые поставил вопрос иначе: "Подражания Корану" не подборка, но цикл, существующий по неким собственным законам.

Развивая эту мысль, С.А.Фомичев<sup>10</sup> справедливо утверждал, что серьезным аргументом в пользу мысли о циклической природе "Подражаний..." может быть история их создания. Действительно, все 9 стихотворений были написаны не в той последовательности, в которой они следуют друг за другом в каноническом тексте. Первыми были написаны "Смуться, нахмурился пророк...", "С тобой древле, о всесильный...", "Земля недвижна...", которые потом вошли в цикл под номерами III, IV, V. Затем "Торгуя совестью пред бледной нищетою...", "И путник усталый на Бога роптал...", "Недаром вы приснились мне...", занявшие VI, VII и VIII места, и наконец, "Восстань, боязливый...", "Клянись четой и нечетой...", "О жены чистые пророка...", поставленные потом под номерами IX, X, XI.

Такой "беспорядок" дает основания предположить, что цикл создавался "ощупью", стихи возникали как отдельные подражания в традиционном смысле, а общий замысел не был ясен еще самому автору. Пока это была подборка, где тема каждого стихотворения безусловно важна для поэта как возможность воплощения и автобиографического (желания скрыться от "зоркого гоненья"), и социального (размышление о правде, войне, малодушии, доблести и победе как отражение декабристских настроений), и философского (возрождение через смерть) начал. Разумеется, они далеко не всегда разграничены (тема творчества, щедрости, скупости – автобиографические и философские одновременно, то же можно сказать и об остальных), но даже при всей условности таких разграничений это были пока отдельные темы отдельных стихотворений. Поэтому сам поиск порядка расположения стихов, который, по сути, был следующим этапом работы, свидетельствует о желании найти некую внутреннюю логику, выразить нечто такое, что может быть воссоздано лишь в системе стихотворений.

Эта система оказалась чрезвычайно сложной. Во-первых, потому, что цикл рождался на переломе: именно в это время Пушкин переосмыслил и свои социально-политические (разочарование в возможностях Европы, сотрясаемой захлебнувшимися революциями), и эстетические (отношение к романтизму и реализму, возможностям и задачам поэта и поэзии) позиции. Общая направленность поисков, сам процесс кристаллизации новой концепции, запечатлевшись в цикле, определяли его "многослойность" и неотчетливость структуры. Во-вторых, это была, в сущности, первая попытка создать собственно лирический цикл, найти новые, пока еще неизвестные возможности, таящиеся в отношениях между стихотворениями. Эти новые отношения нащупывались так же интуитивно, как новая концепция.

Все это и породило внутреннюю сложность "Подражаний..." на самых разных уровнях структуры: стилевом, "сюжетном", тематическом, проблемном и т.д. Так, обращение к Корану обусловило доминирующую роль ориенталистского стилизового начала, которым объединялись все стихотворения. Оно проявлялось в "сюжетах", экзотических для русского читателя именах, описаниях, фразеологии, подлинных и квазиподлинных цитатах из Корана, которые, переходя из стихотворения в стихотворение, скрепляли их в единое стилизованное целое. И несмотря на то, что Коран русскому читателю был известен лишь понаслышке, цитаты становились как бы знаком достоверности, убеждающей в подлинности подражаний, а отчасти их жанровой традиционности. Ориенталистское начало поддерживалось и развернутыми комментариями, и конкретными указаниями на главы источника, из которых взяты сюжеты ("Глава "Награды", "из книги "Слепец"). Однако этот стилизованный пласт постоянно пронизывается традиционными образами русских духовных од, за фразеологией которых отнюдь не экзотические, но привычные для читателя поэтические символы: духовная жажда, творчество-посев, божественное вдохновение и т.д. Они делают условной строгую восточную ориентированность цикла, подключая его к другому источнику – русской псалмодической лирике, которая безоговорочно принимается как размышления на социально-политические, нравственные, философские темы.

Строгий ориентализм разрушается и автобиографическим началом, которое, как известно, заявило о себе в первом же стихотворении прозрачной реминисценцией: изгнание пророка – ссылка в Михайловское. Та же тема изгнанного пророка появляется и в пушкинских письмах. "Принужден был бежать из Мекки в Медину", – пишет он Вяземскому и, продолжая аналогию, так просит разыскать его рукопись: "мой Коран пошел по рукам – и доньне правоверные ожидают его" (XIII, 125).

Но если на бытовом уровне Пушкин не только соотносит, но даже как бы уравнивает себя с Магомедом ("правоверные ожидают" "мой Коран"), то в "Подражаниях..." он сразу же отказывается от аналогии "жизнь Магомета – это моя, Пушкина, жизнь": хронологической последовательности нет ни в обращении к жизни пророка, ни в намеках на собственную биографию. Отнюдь не житийное начало важно здесь Пушкину, но само сопряжение своей судьбы с судьбой поэта-пророка.

Сопряжение это прежде всего в том, что оба они поэты: "Плохая физика, но какая смелая поэзия!" – пишет Пушкин о Коране в примечаниях. В связи с этим особое значение приобретает одна деталь, отме-

ченна́я первым переводчиком Корана М.Веревкиным. "Слог Аль-Корана, – писал он в предисловии, – вообще принят за самый чистый и красивый... Красоту слога разумеют все магометане выше сил человеческих к подражанию, и который един, сам по себе довлеет ко уличению рода человеческого, что происхождение его небесное есть, да и тем самым предпочтительнее всему утверждал Магомет ниспослание свое от Бога..."<sup>11</sup>. Итак, сама "красота слога", поэтический дар есть доказательство "ниспослания... от Бога". Пушкин расширяет эту формулу, распространяя ее действие на поэта и поэзию вообще. Если именно слог Корана был знаком его божественного происхождения, то он, Пушкин, пишет подражания тому, что "выше сил человеческих к подражанию". Он уравнивает тем самым себя в нравах не только с Магометом, но и с Аллой, показывая, что подлинное поэтическое слово есть доказательство высокого предназначения поэта.

Дело в том, что в Коране постоянно возникает противопоставление подлинно высоким ценностей, которые проповедует Магомет, и красноречия. С точки зрения Корана быть только пиитом – значит "запутываться в словах" (П, 110, Пииты), и лишь сомневающиеся "вещают: Магомет сплетает токмо бредни, вымыслы, ибо есть пиита" (П, 57, Пророки). Красота слога, поэтический дар Магомета не самозначимы: это лишь возможность познать и передать истину, ибо "истина – вот что важно" (П, 110, Пииты). "Красноречие и чистота правил" неразрывны (П, 270, Гора), и только истинность утверждений рождает подлинную красоту слога. Вот почему Магомет и пророк и поэт.

С этой точки зрения особую роль обретает субъектно-объектная организация пушкинского цикла. Коран – единственная из вероучительных книг, в которых бог от начала и до конца говорит от первого лица. В остальных, в том числе и Ветхом Завете, к которому постоянно отсылает Коран, бог не субъект речи, но объект, тот, о ком рассказывается, слова которого всегда цитируются с точной отсылкой. Эта особенность Корана была отмечена Пушкиным. "В подлиннике, – пишет он в первом же примечании к циклу, – Алла везде говорит от своего имени, а о Магомете упоминает только во втором или третьем лице". Однако в стихах Пушкин разрушает этот принцип: Магомет в цикле получает равные права с Аллой, они по очереди становятся субъектами речи. I, П и III стихотворения написаны от имени Аллы. IV, У и VI – от имени Магомета, VII – Аллы, VIII – Магомета. Последнее, IX стихотворение – рассказ от третьего лица, не принадлежащий ни одному, ни другому. В этой удивительной гармонии отношений (три стихот-

ворения – Алла, три – Магомет, одно – Алла, одно – Магомет) поэт-пророк выступает как равный высшей силе, самой истине, ибо "господь Бог есть самая истина" (П, 87, Сияния). Последнее же "внеличностное" стихотворение, замыкая цикл, как бы проверяет объективностью повествования справедливость утверждаемых истин.

Так в "Подражаниях Корану" возникает сложная система точек зрения. Во-первых, это точки зрения персонажей "ролевой" лирики (Алла, Магомет). Во-вторых, истинность и значимость их утверждений оценивается объективированной внеличностной точкой зрения последнего стихотворения. А за всем этим – автор, сложное мировосприятие которого воплощается во всей системе стихотворений. Именно авторской точкой зрения определяется зыбкость, смутность главной проблемы. Образ поэта-пророка еще неотчетлив в пушкинском сознании, и это сказалось в первую очередь на двойственности Магомета как лирического персонажа цикла. Точнее было бы сказать так: двойственность Магомета как лирического персонажа позволяет говорить о том, что Пушкин только прозревает новый социальный статус поэта, новые задачи, стоящие перед ним. В сюжете каждого стихотворения Магомет остается традиционным лирическим персонажем подражаний, пророком Корана. Но в ансамбле каждое стихотворение представляет лишь одну из граней образа-символа "вообще поэта". Иными словами, если в отдельных стихотворениях лирический персонаж остается Магометом с его конкретными приметам, пристрастиями, поступками, то в ансамбле складывается свод необходимых качеств, которыми должен обладать поэт. Его долг – следовать "стежью правды", проповедуя истину (ст. I, III, У). Он одарен языком, имеющим могучую власть над умами (I), чувствует силу слова и ответственность перед ним: "Не любит он велеречивых И слов нескромных и пустых" (П). Он несуетен, скромнен, бежит порока. Он избранник и потому одинок, но предназначение его – нести истину толпе.

Проблема "поэт – толпа" не только декларируется в отдельных стихотворениях, но и рождается в столкновении деклараций, во взаимодействии стихотворений. Отношения "поэт – толпа" не были новы ни для романтической эстетики, ни для Пушкина. Меньше чем за год до "Подражаний..." они решались поэтом однозначно: "свободы сеятель пустынный" терлет "только время / Благие мысли и труды". "Мирным народом" не нужен ни он, ни его "живительное семя". Потому он разочарован и саркастичен, осознав безнадежность попыток вывести толпу к свету: "Писитесь, мирные народы! Вас не забудит чести клич. К чему стадам



дары свободы? / Их должно резать или стричь. / Наследство их из рода в роды / Ярмо с гремушками да бич" (II, 302).

В "Подражаниях..." опять возникает эта коллизия. Но теперь само обращение к Корану с его требованием активности, неистовой воинственности давало возможность, с одной стороны, воплотить новые, пока еще только рождающиеся ответы, а с другой – предопределяло сам характер этих ответов. Важные для Корана отношения "пророк – толпа" становятся одной из важнейших проблем цикла, которая не только объединяет отдельные стихотворения, но и, развертываясь, прочерчивает путь взаимоотношений гонимого поэта-пророка с толпой, путь от неприятия к единению.

Отношения эти заявлены в первом же стихотворении как оппозиция "избранный – дрожащая тварь": "Мужайся ж, презирай обман. / Стезею правды бодро следуй, / Люби сирот, и мой Коран / Дрожащей твари проповедуй" (II, 352). В этой, казалось бы, традиционной оппозиции важны заветы, которым должен следовать пророк: мужаясь и презирая обман, следовать "стезею правды". Причем нейтральное "бодро", становясь частью высокого речения ("стезею правды бодро следуй"), не только усиливает ощущение высокого как нормы, но и утверждает уверенность в возможности вывести "дрожащую тварь" к свету истины. Путь этот труден ("мужайся ж..."), но не безнадёжен. "Нет, не покинул я тебя", – говорит Алла Пророку.

Во втором стихотворении оппозиция остается, но переводится в другой план. Алла обращается здесь к близким пророка: женам, гостям, к тому узкому кругу людей, которыми он окружен. Именно поэтому смягчается оппозиция "одиноким пророк – толпа". Пусть пророк выше остальных, отличен от них, но он здесь не программно одинок. Это стихотворение воплощает как бы намек на возможность для каждого стать рядом с пророком, приняв его нравственные ценности, предельно простые и однозначные критерии: "беспорочность – порок", "скромность – нескромность", "благочестивые думы – суета света, пустые слова".

Третье стихотворение вводит еще одну дифференциацию "толпы". Если в первом пророк противостоял "дрожащей твари", а во втором из "толпы" было выделено его близкое окружение, в третьем круг тех, к кому обращено слово поэта, неизмеримо расширяется: теперь это все, кроме "нечестивых", которым воздастся на страшном суде.

Так постепенно размываются границы между пророком и толпой, которые вообще исчезают в следующих стихотворениях, где меняется субъект

речи. Эти границы существуют с точки зрения Алла, от имени которого идет речь в первых трех стихотворениях. Это для него человечество делится по принципу "пророк – остальные". Магомет же (следующие три стихотворения) смотрит как бы изнутри, из недр той самой "толпы", которой противопоставляет его Алла, он сопричастен человечеству, принимая и постигая истину вместе с ним. "Да притечем и мы ко свету", – говорит он (У подражание), объединяя этим "мы" себя со всеми и каждым. Так оппозиция оказывается снятой и остается теперь лишь указать путь, который позволит "притечь ко свету". Путь этот – активное деяние, борьба.

Призыв "бодро" следовать правде разворачивается теперь в целую картину, в гимн бранной славе. "В Коране, – писал Н.В.Фридман, – Пушкину импонировала не только "смелая поэзия", но и в первую очередь поэзия смелости!"<sup>12</sup> Именно она становится главной темой У1 подражания, гимна воинам-победителям. Интересно обратить внимание на одну подробность. Если в У подражании отношения Пророка и толпы определялись местоимением "мы", объединяющим их в единое целое, в У1 опять появляется дифференциация "пророк – остальные". Но теперь роль противопоставления противоположна той, которую оно играло вначале, когда толпа представляла "дрожавшую тварь". Претерпев ряд трансформаций, толпа теперь – это бойцы-победители. А потому меняется и назначение поэта-пророка. Если раньше он был преимущественно поэт, воспевающий победителей, воздающий им свое гимническое "О" ("О дети пламенных пустынь!").

Развитие этой темы в "Подражаниях..." свидетельствует и об отходе поэта от нормативности мышления, и о воплощении динамики жизни, и о его смутных, неясных пока еще надеждах на возможность иных отношений между поэтом и окружающими, которые позже будут сформулированы в программном стихотворении "Я памятник себе воздвиг...".

Параллельно разворачивается и другая важная для Пушкина тема – власти слова, объединяющая все, что есть в мире важного и для пророка, и для поэта. В слове сосредоточены все ипостаси духовной жизни человека. Оно – носитель истины (I). Суесловье, велеречивость – безнравственны (II). Не принять слова – значит обречь себя, заслужить тяжкую кару. Слово заставляет замолчать порок (IU), несет свет, прогоняющий "с очей туман" (У), вселяет уверенность (УП). И

наконец, последнее подражание завершает этот ряд кодой – слово есть деяние.

"Слово–носитель истины" (I) – "слово–деяние" (IX). Эти два утверждения обрамляют цикл.

Если обратиться к пушкинской лирике, нетрудно убедиться, что кольцевая композиция – излюбленный прием ("Телега жизни", "Зимняя дорога", "Бесы" и др.). При этом финал стихотворения не повторяет начала, но представляет собой вариацию, становится закономерным итогом изменяющегося состояния, воплощенного в стихотворении. Он рождается как результат этого развития, обогащен им и потому, перекликаясь с началом, возвращая к нему, подчеркивает путь, который прошли чувство и мысль. Одновременно композиционное кольцо придает стихам столь важную для Пушкина гармоническую завершенность.

В сущности, по этому же принципу построены и "Подражания...", причем кольцевое обрамление проходит как бы по нескольким уровням, усиливая ощущение целостного цикла. Композиционное кольцо "заглавие цикла – комментарий к циклу" подчеркивало локальность, замкнутость текста. Внутри этого "большого кольца" образовалось еще несколько композиционных колец. У всех оставалась главная функция – подчеркнуть завершенность цикла, но, кроме этого, у каждого была и своя дополнительная роль. Так, кольцо, образованное первой строфой первого стихотворения и вторым примечанием, подчеркивало закономерность и осознанность обращения к ориенталистскому стилю. А на проблемном уровне кольцо между первым и последним стихотворением подчеркивало завершенность движения мысли, пути поисков ответа на вопрос "Что есть слово". Если в первом стихотворении сила слова доказывалась словом же (клятвой) и звучал пока только призыв к действию ("мужайся", "презирай", "бодро следуй", "люби", "проповедуй"), в последнем слово оказывается равным деяний, оно убивает и воскрешает, оно и есть деяние.

Так система стихотворений воплощала сам процесс поисков концепции поэта–пророка, программа которой позже будет сформулирована Пушкиным в "Пророке".

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Единственное, в чем Пушкин просил не подражать батюшковским "Опытам...", – "исключайте, марайте с плеча", "давай уничтожать" неудачные стихи (XIII, 153, 151).

2 Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С.214–215.

- 3 Томашевский Б.В. Пушкин. Книга вторая: Материалы к монографии (1824-1837). М.; Л., 1961. С.27.
- 4 Черняев Н. "Пророк" Пушкина в связи с его же "Подражаниями Корану". М., 1898. С.53.
- 5 Литературная энциклопедия. М., 1931. Т.5. С.46б.
- 6 Лобикова Н.М. Пушкин и Восток: Очерки. М., 1974. С.68.
- 7 Котляревский Н. Литературные направления Александровской эпохи. Пг., 1917. С.206.
- 8 Томашевский Б.В. Указ.соч. С.29, 42.
- 9 Фридман Н.В. Романтизм в творчестве Пушкина. М., 1980. С.186.
- 10 Фомичев С.А. "Подражания Корану". Генезис, архитектоника и композиция цикла // Временник пушкинской комиссии, 1978. Л., 1981.
- 11 Книга Аль-Коран... СПб., 1870. С.ХХIII-XXIV (далее ссылки даны в тексте на это издание с указанием части, страницы и названия главы). Ср. с этим утверждением замечание И.Ю.Крачковского: "Догматика слаба. (Мухаммад) - поэт, а не мыслитель". "Несмотря на протесты, Мухаммад - поэт" (Коран. М., 1963. С.66З, 670).
- 12 Фридман Н.В. Образ поэта-пророка в лирике Пушкина // Учен. зап. Москов. г. ун-та. 1946. Вып. II8. С. 87.

О.Н.СКАЧКОВА

Рижский госуниверситет

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ЛИРИКИ ПУШКИНА

К постановке вопроса

Пушкинская лирическая поэзия эволюционировала от условных форм, связанных с той или иной цельной поэтической системой (классицизма, романтизма), к психологической и бытовой конкретности. Рассматривая творчество Пушкина в целом, исследователи неоднократно отмечали возрастание бытовых подробностей в зрелых произведениях начиная примерно с середины 1820-х гг.<sup>1</sup>

Предметный мир ранней лирики очень ограничен и может быть разделен на две неравные части. К первой следует отнести все многочисленные случаи употребления устойчивых поэтизмов типа "лира", "перо",

"меч", "венец", "чаша", "урна" и т.п., которые нельзя рассматривать как собственно предметы в их бытовой сущности. К другой группе принадлежат предметы, входящие в описание "идеальной обстановки"<sup>2</sup>, являющиеся неперенными атрибутами мирной жизни поэта-отшельника: камелек (камин), диван (ложе), свечи, трубки (глиняные, пенковые, т.е. простые, нероскошные), колпак (то просто домашний, то санкюлотский), полка книг (зачастую – с перечислением нескольких имен любимых авторов), халат, фигуры домашних бокков.

Нетрудно заметить, что некоторые детали обстановки совмещают в себе две функции: с одной стороны, символическая деталь "поэтического уголка", с другой – реальный предмет, принадлежащий данному времени и общественному укладу (диван, т.е. ложе; халат, т.е. не-мундир). В описаниях мира праздной роскоши, столичной суеты, противопоставленных поэтическому уединению, предметы названы с большей точностью:

... К чему певцам  
Алмазы, яхонты, топазы,  
Порфирные пустые вазы,  
Драгие куклы по углам?

"Послание к Юдину", I8I5 (I, I67-I68).

Жеманство в тонких кружевах  
И Глупость в золотых очках,  
.....  
И Скуку с картами в руках...

"Всеволожскому", I8I9 (II, IOI).

Очевидно, что все эти подробности выполняют лишь описательную функцию, подобную той, какую они выполняли бы и в эпосе, косвенно характеризую героя или его среду. В развитии сюжета эти предметные детали не участвуют. Более всего это напоминает предметный мир в лирике Державина, где краски и формы используются в качестве живописного декоративного средства<sup>3</sup>. Будучи объединены в большие описательные фрагменты (своего рода "эпические отступления"), они подчиняются поэтике эпоса и не вступают во взаимодействие с другими мотивами лирического текста. Чрезвычайно отчетливо это можно показать на примере раннего послания к Юдину (I8I5), в котором черты державинской поэтики проступают в наиболее явной форме<sup>4</sup>. Его тема – противопоставление мечтательного покоя, вкушаемого поэтом, "обманчивым красотам" Москвы. Она развивается как ряд рассуждений, подкрепляемых отдельными описательными фрагментами: сельцо Захарово ("...оно / С заборами в рек: волнистой / С мостом и рощею тенистой /

Зерцалом вод отражено. / На холме домик мой; с балкона / Могу сойти в веселый сад, / Где вместе Флора и Помона / Цветы с плодами мне дарят, / Где старых кленов темный ряд ... " - I; I68); кабинет уединенный; дружеский обед ("Но вот уж полдень. - В светлой зале / Весельем круглый стол накрыт; / Хлеб - соль на чистом покрывале, / Дымятся щи, вино в бокале, / И шука в скатерти лежит" - I, I69). Красота предметного мира, его добротность здесь призваны подтвердить основной пафос рассуждений лирического героя. Таким образом, в ранней лирике мы можем наблюдать как совершенное "уничтожение" предметности, когда называемая вещь выступает только символом того или иного понятия, так и прямо противоположное явление, когда предметные подробности служат средством сверхсюжетной иллюстрации лирической темы. В этом, бесспорно, по-своему преломились более заметные в лирике этого периода процессы: колебание между условным элегическим миром и более конкретным миром дружеских посланий.

Сходным образом функционируют предметные детали и в сфере персонажей, прежде всего героинь пушкинской лирики. Повторяются мотивы "свеча" ("лампада"), разного рода "воздушные покровы", "таллиман" (никогда не называемый более определенно), один раз - "письмо" ("Сожженное письмо"). В стихах, не имеющих интимной окраски, несколько раз возникает мотив "зеркала" (или просто "стекла") как необходимого советчика красавиц. Этот мотив сразу предопределяет интонацию обращения к героине, так как имеет решающее значение для ее характеристики, несколько ироничной и бесстрастной (например, в стихотворении "Красавица перед зеркалом": "...улыбку, хитрый взор и гордость отражает" - II, I13). Подчеркнуто бытовые детали проникают только в послание "К сестре" (I8I4), где они и создают облик адресата - обычной барышни, а не поэтической возлюбленной, красавицы, "томной девы":

Тайком взошел в диванну,  
Хоть помощью пера,  
О, как тебя застаю,  
Любезная сестра?

.....  
Жан-Жака ли читаешь,  
Жанлиса ль пред тобой?

.....  
Иль моську престарелу,  
В подушках поседелу,  
Окутав в длинну шаль,  
И с нежностью лелея,  
Ты к ней зовешь Морфея?

Иль звучным фортепяно  
Под беглою рукой  
Моцарта оживляешь? (I, 4I)

Тем знаменательней резкий сдвиг поэтики в середине 1820-х гг., когда те же непозитивские предметы домашнего обихода оказываются важнейшими опорными мотивами лирического сюжета в стихотворении "Признание" (1826)<sup>5</sup>. В отличие от только что рассмотренного послания 1814 г. в "Признании" нет последовательного перечисления занятий героини или окружающих ее предметов. Формально сходный ряд ("И ваши слезы в одиночку, / И речи в уголку вдвоем, / И путешествие в Опочку, / И фортепяно вечерком?..." - III, 29) занимает совсем иное место в структуре лирического текста. Он не является моментом характеристики героини или описания ее образа жизни. Но каждая новая точная деталь дает новый поворот лирическому сюжету, мотивируя волнение, тревогу, печаль героя, особым образом окрашивая его чувство. Так, с одной стороны, платье, "шумящее" в гостиной, не имеет ничего общего с "воздушными покровами" воображаемых возлюбленных и как бы принципиально антипоэтично. Но, с другой стороны, эта строка: "Ваш легкий шаг, иль платья шум" (III, 28) - не случайным образом повторяет звуковой рисунок другой строки, из ранней элегии, исполненной трагического ощущения близкой утраты:

"Кххх" / "Зачем безвременную скуку..." /, 1820.  
Тогда изгнанием и могилой,  
Несчастный! будешь ты готов  
Купить хоть слово деви милдой,  
Хоть легкий шум ее шагов (II, 144).

Предметы, лишённые традиционного поэтического ореола и в то же время не складывающиеся в последовательную эпическую "картинку", обретают свойства лирического мотива и в своего рода цикле стихотворений рубежа 1820-1830-х гг., связанных с темами "зимы" и "дороги". В этот ряд входят такие слова, как "телега" ("кибитка"), дорожный "колокольчик", "версты полосаты", "шлагбаум", "окно", "печь". Все они возникают в единстве с мотивами вынужденных странствий, непогоды, бесприютности. Контекст, в который они включены, не дает никаких оснований для поисков каких-либо дополнительных, непрямых значений. Так, например, в стихотворении "Телега жизни" (1823) предметное значение слова "телега" служит лишь основанием для последовательного развертывания метафоры, заключенной в названии:

Телега на ходу легка;  
Ямщик лихою седое время,  
Везёт, не слезет с облучка.

.....

Мы рады голову сломать ...

Кричим: пошел!..

.....  
Порастрясло нас; нам страшной  
И косогоры и овраги;  
Кричим: полегче, дуралей!

.....  
А время гонит лошадей (II, 306).

В "Дорожных жалобах" (1829) называются именно предметы, выполняющие свою бытовую функцию. Вместе с тем каждый из них обладает мощным образным потенциалом, моментально вызывая в воображении читающего предлагаемую ситуацию, неопоэтизированную и страшную именно своей обыкновенностью:

На большой мне, знать, дороге  
Умереть господь судил,

На камнях под копытом,  
На горе под колесом,  
Иль во рву, водой размытом,  
Под разобранном мостом.

.....  
Иль мне в лоб шлагбаум влепит  
Непроворный инвалид.

.....  
Иль в лесу под нож злодею  
Попадуся в стороне ... (III, 177).

Прямое предметное значение слова является главным элементом поэтики и в таких стихотворениях, как "Зимний вечер"<sup>6</sup>, "Зимнее утро", "Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...". Последнее по обилию бытовых подробностей правомерно было бы сравнить с эпическим фрагментом, однако в лирическом тексте эти детали выполняют особую функцию, не имеющую ничего общего с эпической описательностью<sup>7</sup>. В начале стихотворения, где авторская интонация наиболее далека от лирической рефлексии, предметные детали связаны с некоторой традицией или вызывают в памяти близкие по времени стихотворения рубежа 1830-х гг., лирическая тема которых осложняет семантику данной детали. Так, например, "свеча" и "перо" – предметы одновременно реальные ("беру перо", "свеча темно горит") и условные как атрибуты творчества; "чашка чаю" ("Я встречаю / Слугу, несущего мне утром чашку чаю" ... – III, 181) проецируется на аналогичный мотив в "Дорожных жалобах", где он выступает едва ли не как символ уюта, устроенной, благополучной жизни ("То ли дело рюмка рома, // Ночью сон, поутру чай; / То ли дело, братцы, дома!.." – III, 178)<sup>8</sup>. "журналы соседа", вместе с "книжкой" ("Я книгу закрываю") замещают столь частый у Пушкина перечень имен, многозначительно характеризующий литературур-



ные вкусы героя. Просто "книга" в пушкинской лирике редкость, так как намного беднее ассоциациями, чем конкретное имя. Но именно такая предельная обобщенность деталей при несомненной реальности, осязаемости каждой создает особую интонацию стихотворения, сюжет которого определяется последовательной сменой акцентированных подробностей.

Ход изложения как бы повторяет эпически последовательное течение зимнего дня, каждая новая деталь влечет за собою смену настроения: от томительной дневной скуки ("старые журналы соседа", "книга") к унылому вечернему покою с уютным стуком "стальных спиц" хозяйки (ср. в стихотворении "Няне": "И медлят поминутно спицы / В твоих наморщенных руках" – III, 33). В него вторгаются хлопоты приезда гостей ("в кибитке иль возке"), нехитрые забавы деревенской вечеринки ("и вальсы резвые", и "шепот за столом"). "На узкой лестнице замедленные встречи" готовят резкую смену интонации, исполненной душевного волнения, влюбленности, которые передают образы высокого поэтического ряда: "русская роза", "дева", "поцелуй пылает", "пыль снегов".

Так же органично соседство "русской Авроры" и "звезды Севера" в стихотворении "Зимнее утро" с прозаизмами "комната", "затопленная печь", "лежанка", "санки", "кобылка" (последняя, как показывает Л.Я. Гинзбург, естественным образом в следующей строфе превращается в "нетерпеливого коня"<sup>9</sup>).

Помимо неоднократно отмечавшегося стремления зрелого Пушкина к адекватной передаче реальности, широкое применение прозаических предметных деталей в лирике рубежа 1830-х гг. имело и другую причину. Ю.Н. Тынянов писал об энергетической функции переключения из ряда в ряд, из одной реальности в другую, которую выполняют подобные стилистические сдвиги (это наблюдение тынянова касалось "Евгения Онегина" и поэтического эпоса)<sup>10</sup>.

Для лирики 1830-х гг. такая потребность в переключении не менее актуальна, что наиболее ярко обнаруживается в стихотворении "Осень" (1833)<sup>11</sup>: "Кататься нам в санях с Армидами младыми" – "...иль киснуть у печей за стеклами двойными"; зиму "проводив блинами и вином" – "Поминки ей творим мороженым и льдом" (III, 319). Здесь переключение происходит буквально внутри одного предложения, одной фразы, так как "вино" и "лед" имеют богатую традицию употребления в качестве поэтизмов, чего нельзя сказать о "блинах" и "мороженом". Аналогично соотношение слов "пальцы" – "перо" – "бумага", в котором только второе является привычным поэтическим атрибутом.

Таким образом, лирический сюжет осуществляется в формах переключения из одной стилистической реальности в другую, и это происходит параллельно внешней повествовательной фабуле, как, например, в стихотворении "К вельможе". В его "французской" части совершенно отсутствуют бытовые детали (кроме "парика" Дидро, сбрасываемого во вдохновенном проповедническом порыве), и это, очевидно, соответствует обобщенному облику Франции конца XVIII столетия, страны высокой интеллектуальной культуры, страны идей, деятелей. Напротив, Испания сведена к ряду условных "испанизмов" – "лавры", "апельсины", "мантилья", "решетка" (балконная) "плащ", которые и прежде встречались в испанских стихах Пушкина, а в сумме представляют собой своего рода виньетку, символизирующую (во вкусе времени) расхожие представления об Испании<sup>12</sup>. Кроме того, стихотворение начинается и завершается не менее выразительными виньетками в стиле классицизма, объединяющими атрибуты изяшных искусств: "циркуль зодчего, палитра и резец"; "библиотека, кумиры и картины". Располагаются они в "парадных" частях стихотворения, содержащих обращение к его герою и гармонирующих со стилем эпохи, которой принадлежит Юсупов.

Предмет в его прямом значении, как точная бытовая деталь, предмет как символ более широкого понятия и, наконец, как активная стилистическая реальность в поздней лирике Пушкина сосуществуют, не отменяя друг друга. Взаимодействие и взаимообогащение разных содержательных уровней – важная черта творчества Пушкина 1830-х гг.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См., например: Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1820–1830). М., 1967; Макогоненко Г.П. Творчество А.С.Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л., 1974; Томашевский Б.В. Пушкин. Книга вторая: Материалы к монографии (1824–1837). М.; Л., 1961.
- 2 Понятие введено в научный обиход Г.О.Винокуром (избранные работы по русскому языку. М., 1959. С.375).
- 3 См.: Данько Е.Я. Изобразительное искусство в поэзии Державина // XVIII век: Сб.2. М.; Л., 1940. С.107–118; Западов А.В. Русские поэты XVIII века: Литературные очерки. М., 1979. С.219–223; Русанова Н.В. Эпитеты Державина // XVIII век: Сб.8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII–начала XIX века. Л., 1969. С.92–102.
- 4 О восприятии державинского творчества Пушкиным см.: Благой Д.Д. Пушкин и русская литература XVIII века // Литература и действитель-

- ность: Вопросы теории и истории литературы. М., 1959; Городецкий В.П. Лирика Пушкина. М., 1962; Макогоненко Г.П. Пушкин и Державин // XVIII век: Сб.В. Л., 1969; Томашевский В.В. Пушкин. Книга первая (1813-1824). М.; Л., 1956.
- 5 Это стихотворение неоднократно привлекало к себе внимание исследователей пушкинской лирики (см.: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С.240-242; Сидяков Л.С. Изменения в системе лирики Пушкина 1820-1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т.10. С.43-69; Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии: Становление реализма в русской лирике. М., 1975. С.180.
- 6 А.Ф.Белоусов в подробном и глубоком анализе этого стихотворения частично касается и вопросов, рассматриваемых в нашей статье (смысл стихотворения А.С.Пушкина "Зимний вечер" // Преподавание литературного чтения в национальной школе. Таллинн, 1981).
- 7 О теории вопроса см.: Чудаков А.П. Предметный мир литературы: К проблемам категорий исторической поэтики // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С.251-291.
- 8 Образ обжитого, приветливого дома у Пушкина всегда выходит за пределы прямого значения - "жилье", обретая в контексте всего творчества в известном смысле статус символа. "Образ дома у Пушкина - это всегда обозначение жизни... Звуки, наполняющие дом, свет в доме, распахнутые окна - все это знаки живой жизни. Не случайно смерть у Пушкина обозначается метафорой покинутого дома" (Попова Н.И. Предметный мир интерьера в восприятии Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1984. С.174.)
- 9 Гинзбург Л.Я. "Частное" и "общее" в лирическом стихотворении // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982.
- 10 Тынянов Ю.Н. Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969.
- 11 О своеобразии поэтики этого стихотворения см.: Измайлов Н.В. "Осень (Отрывок)" // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. Л., 1974; Чумаков Ю.Н. "Осень" Пушкина в аспекте структуры и жанра // Пушкинский сборник. Псков, 1972. С.29-42.
- 12 Содержательно-стилистический анализ этого стихотворения см.; Вацуро В.Э. "К вельможе" // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. Л., 1974.

Художественное содержание "Песен западных славян" очень редко привлекается к анализу, причем обычно рассматриваются "внешние" моменты содержания. Это объясняется тем, что "Песни" считаются переводами, а не оригинальными произведениями Пушкина (хотя известно, что у Пушкина и перевод всегда говорит больше о самом Пушкине, чем о переводимом авторе). Но так как "Песни" – это не простое переложение текстов Мериме и народных сербских песен, то их и следует рассматривать как оригинальное произведение<sup>1</sup>.

Книга Проспера Мериме "Гузла", которая составила основу пушкинского цикла, была, как известно, мистификацией. Опираясь на обильный этнографический и фольклорный материал, Мериме сочинил все: и тексты песен, и примечания к ним. "Пушкин вполне мог поддаться мистификации. Во-первых, мистификация была очень искусной <. > Во-вторых, прозаический перевод на французский язык придавал мифическим песням стилистическую нейтральность, в которой трудно было угадать степень достоверности первоначального текста"<sup>2</sup>.

Однако этому мнению О.С. Муравьевой противоречит сам Пушкин, который в предисловии к "Песням" писал: "Поэт Мицкевич, критик зоркий и тонкий и знаток в славенской поэзии, не усумнился в подлинности сих песен, а какой-то ученый немец написал о них пространную диссертацию.

Мне очень хотелось знать, на чем основано изобретение странных сих песен..." (Ш, 334). Ясно, что в этом отрывке не только абзац разделяет точку зрения Мицкевича и "ученого немца" – с одной стороны, и Пушкина – с другой, но и нечто более существенное. Может быть, Пушкин не поверил Мериме? Но С.А. Соболевский вполне однозначно писал, что "Пушкин" решительно поддался мистификации *Mérimée*, от которого я должен был выписать письменное подтверждение, чтобы уверить Пушкина в истине пересказанного мной ему, чему он не верил и думал, что я ошибаюсь. После этой переписки Пушкин ч а с т о рассказывал об этом, говоря, что *Mérimée* не одного его надул, но что этому поддался и Мицкевич. *C'est donc en très bonne compagnie, que je me suis laissé myst, Tier*, – прибавлял он всякий раз"<sup>3</sup>. Но если принять свидетельство Соболевского, то получается еще интереснее: если Пушкин поверит в свое время мистификации Мериме, то, значит, ему почему-то очень чужно было в

1835 г. разграничить свою точку зрения и точку зрения Мицкевича. Вот первый вопрос, ответа на который мы не знаем и который, впрочем, не ставился вообще. (Возможно, однако, что Пушкин знал о мистификации Мериме еще до разговоров с Соболевским, но ему нужно было получить письменное свидетельство Мериме, и он разыгрывал Соболевского. Для Пушкина это не ново.)

Переводы Пушкина из Мериме неоднократно становились предметом научного изучения. "Исследователи показали, как нейтральная лексика французского текста Мериме последовательно заменяется у Пушкина простонародными словами, характерными для русского фольклора <..> В результате нейтральный стиль Мериме превращается в стиль, носящий ярко выраженный фольклорный характер"<sup>4</sup>. Помимо переводов из Мериме две песни пушкинского цикла – "Соловей" и "Сестра и братья" – переведены из сборника подлинно народных сербских песен Вука Караджича. Три песни в цикле – оригинальные произведения поэта, также стилизованные под фольклор (документальная основа "Песни о Георгии Черном" и литературная песни "Яныш Королевич" установлены; документальные источники "Воеводы Милоша" названы предположительно<sup>5</sup>).

Итак, идя от разных и, главное, разнородных источников, то выступая как переводчик, то создавая оригинальные произведения, Пушкин в отношении языка и стиля действует совершенно единообразно <..> Он создает произведения, которые обладают для него всеми атрибутами народности, а являлись ли таковыми источники этих его произведений – для него, в сущности, безразлично". При работе над "Песнями" "Пушкин стремился не перевести как можно точнее на русский язык произведения сербского фольклора, а создать на их основе произведения, которые бы русскими читателями узнавались, идентифицировались как фольклорные. Теперь делается понятно, почему вопрос о подлинности текстов Мериме не имел для Пушкина принципиально важного значения и почему Пушкин стилизует под фольклор подлинно фольклорные тексты Караджича"<sup>6</sup>.

Все это верно. Но вот другой вопрос, над которым также еще не задумывались исследователи: почему, воспроизводя фольклор югославянских народов, Пушкин делает его неким "среднеславянским" фольклором<sup>7</sup> и почему в таком случае называет весь цикл "Песни западных славян"?

И, наконец, третий вопрос, который, хотя и неоднократно ставился, до сих пор не может еще считаться решенным, – это вопрос о времени создания цикла. Здесь выявились две точки зрения.

Изучая становление стихотворной формы "Песен", Б.В.Томачевский

пришел к выводу, что историю ее нужно вести с 1826 г. (набросок "Расхотились по поганскому граду, Разломали темную темницу" – П, 500; отнесено к 1825 г., редактор М.А.Цявловский). Стих "Песен", считает исследователь, "ни в какой мере не связан с южно-славянским фольклором, – разве что через Востокова, применявшего свою формулу в переводах с сербского. Но конкретный материал этих двух стихов говорит скорее о русском, чем о сербском фольклоре. Ведь и Востоков в предисловии к переводам указывал, что он пишет не размером подлинника". "Наибольшее количество подобных опытов" Б.В.Томашевский обнаружил среди произведений второй половины 1828 г.<sup>8</sup>, однако эти аргументы (хотя и подталкивали ученого к вполне определенному выводу о датировке "Песен") не дали ему основания считать вопрос "окончательно решенным"<sup>9</sup>.

Смелее выступил А.К.Виноградов, который, рассматривая записи сербских песен Пушкиным, пришел к заключению, что их "почерк очень разнится от позднейшей русской записи пушкинского переложения "Песни о соловье" (№ 10 в "Песнях западных славян"), разнится не только потому, что непривычная сербская графика требовала каллиграфической четкости, но и по времени". Это дает ему основания "установить, что Пушкин начал работать над книгой Мериме уже в 1828 году"<sup>10</sup> (при этом А.К.Виноградов ссылается на более осторожного в выводах Б.В.Томашевского так, как будто тот уверенно выступает за 1828 г., и это впечатление закрепилось в позднейшей литературе, что должно учитывать<sup>11</sup>).

Другая точка зрения документально аргументирована С.А.Фомичевым. Поскольку набросок стихотворения "Соловей" записан среди текстов осени 1833 г. (так называемая "Вторая программа записок", черновой набросок стихотворения "Осень", черновик стихотворения "Когда б не смутное влечение..." и несколько строк из второй части "Медного всадника"), а в белой рукописи "Медного всадника" стоит дата: 31 октября 1833 г., то и работа над "Песнями" относится к 1833 г.<sup>12</sup> Кроме того, "к этим же дням относится и другой автограф, имеющий отношение к пушкинскому замыслу "Песен западных славян": черновая рукопись "Сказки о рыбаке и рыбке", в конце которой помечено: "14 октября) 1833. Болдино. 18-я песнь Сербская"<sup>13</sup>.

К сожалению, авторы обеих точек зрения не опровергают аргументов друг друга; каждый только строит свою версию, но не разрушает чужую. Поэтому – то спор и не стоит считать решенным, хотя нужно заметить, что как локализация "Песен" в 1833 г., так и приурочивание их к концу 1830-х гг. имеют свои слабые стороны. С одной стороны, Пуш-

кин приехал в Болдино 1 октября 1833 г. и сразу же занялся "Медным всадником" и "Анджело", так что написать к 14 октября 17 сербских песен он не мог. Кроме того, так как сохранились рабочие тетради Пушкина с болдинскими записями 1833 г. (среди них - и песня "Соловей"), то отсутствие в них рукописей других песен говорит о том, что они писались в иное время. "Песни" едва ли могли быть написаны и во время поездки Пушкина по пугачевским местам: и занят был другим, и физически это вряд ли было возможно. С другой стороны, датировка цикла 1828 г. не находит обоснования в проблематике пушкинского творчества этого времени и более тяготеет к проблемам начала 1830-х гг.

Спорить с другими мнениями (например, о том, что "Песня о Георгии Черном" не могла быть написана до того громадного опыта человековедения и душеведения, который Пушкин обрел в период создания своих маленьких трагедий, в Болдинскую осень 1830 г.<sup>14</sup>), пожалуй, не стоит: здесь вряд ли найдешь способы измерения человековедения и душеведения. Однако и суждение Г.П.Макогоненко о том, что "установление столь зыбких границ - с 1828 или с 1832-1833 годов - объясняется недостаточной изученностью цикла; полной изоляцией его от произведений, писавшихся накануне публикации"<sup>15</sup>, при всей правильности постановки вопроса, безусловно. Даже учтя все привходящие моменты, мы сможем только с некоторой степенью вероятности продвинуться в датировке "Песен".

Начать же решение вопроса придется не с произведений, которые прямо предшествуют публикации цикла (так советовал Г.П.Макогоненко), а издалека. В первой половине XIX в. в русском обществе наблюдается явное усиление внимания к славянскому вопросу. Он находится в поле зрения декабристов, а вслед за ними - революционеров-демократов, о нем спорят шиховисты и карамзинисты, славянофилы и западники. Причина этого внимания в том, что прогрессивная Россия понимает, что, "несмотря на самоотверженную многолетнюю борьбу против османского ига, все попытки народов Балканского полуострова самостоятельно добиться национального освобождения и независимости терпели неудачу <...> Лишь объединение усилий балканских народов и России могло решить эту задачу"<sup>16</sup>. Так постепенно формировалась идея единства славянских народов. Нельзя в данной связи не отметить, что в ряде случаев эта идея смыкалась и подчас оплодотворяла экспансионистскую политику официальной России, но и в этих случаях мы видим, что данная политика являлась в форме борьбы за братьев-славян, значит, даже официальная идеология не могла не признать авто-

ритетность идей национального возрождения славянских народов.

П.А.Вяземский писал в 1827 г.: "Братья, которых часто представля-  
ляет история новым примером древней Фиваиды, должны бы, кажется,  
предать забвению среднюю эпоху своего бытия, ознаменованную семейны-  
ми раздорами, и слиться в чертах коренных своего происхождения и  
нынешнего соединения"<sup>17</sup>.

Наиболее яркое выражение эта идея славянского единения нашла в  
программных документах "Общества соединенных славян". Такова,  
например, клятва членов Общества: "Клянусь быть всегда добродетель-  
ным, вечно быть верным нашей цели <..> Пройду тысячи смертей, ты-  
сячи препятствий, - пройду и посвящу последний вздох свободе и  
братскому союзу благородных славян"<sup>18</sup>. А в "Правилах соединенных сла-  
вян" читаем следующее: "Ты еси Славянин и на земле твоей при бере-  
гах морей ее окружающих построишь четыре флота Черный, Белый, Дал-  
мацкий и Ледовитый, а в середине оных воздвигнешь <город> и в  
нем богиню просвещения и своим могуществом на трон посадишь. От-  
туда будешь получать для тебя правосудие и ему повиноваться обязан,  
ибо оное с дороги тобою начертанной совращаться не будет.

в портах твоих славянин будет цвести, торговли и морская си-  
ла а в <городе> посреди земли твоей справедливость для тебя оби-  
тать станет.

Желаешь иметь сие! соединишь с твоими братьями от которых не-  
вежество твоих предков отдалило тебя"<sup>19</sup>.

И еще одно свидетельство. Один из основателей Общества П.И.Бо-  
рисов скажет позднее на следствии: "Соединить вместе все Славянские  
поколения и сделать оные свободными показалось мне предприятием  
блистательным, ибо я думал чрез то доставить счастье не только  
моим соотечественникам но даже другим народам"<sup>20</sup>.

Вот та среда, в которой обреталась мысль Пушкина уже в 1820-х  
гг. А поскольку именно в начале 1820-х гг. освободительное движение  
на Балканах обретает новую силу, то и стихи и письма Пушкина  
кишиневского периода наполняются откликами и намеками на события  
этой борьбы. Так, в частности, в 1820 г. Пушкин создает стихотворе-  
ние "Дочери Карагеоргия" - первое изображение вождя сербского на-  
родного восстания. Пушкин общался и с поляками. Например, в 1824 г.  
он создает набросок послания "Графу Олизару"<sup>21</sup>, где прямо отклика-  
ется на русско-польские отношения:

Певец! издревле меж собою  
Враждуют наши племена:  
То [наша] стонет сторона,  
То гибнет ваша под грозюю.



Далее, перечислив многие взаимные обиды, Пушкин указывает на единственную возможность, на единственный путь примирения:

Но глас поэзии чудесной  
Сердца враждебные дружит –  
Перед улыбкою небесной  
Земная ненависть <?> молчит,  
При сладких <?> звуках вдохновенья,  
При песнях [дир]...  
И восстают благословенья,  
На племена <?> сходит мир... (П, 334, 335)<sup>22</sup>.

Пушкину вторит в 1827 г. П.А.Вяземский: "Сколько узы политические, соединяющие нас ныне с Польшею, столько узы природного сродства и взаимной пользы в словесности должны бы, кажется, нас сблизить"<sup>23</sup>.

Однако именно здесь и встречается весьма затрудняющая решение вопроса вещь. Если для народов Балкан, для чехов, моравов, полабов национально-освободительная борьба была так или иначе связана с Россией, причем Россия официальная в той или иной степени это движение поддерживала (во всяком случае не противостояла ему), то для поляков национально-освободительное движение и возрождение страны явно предполагали антироссийскую направленность. В сфере этих идей весьма интересны отношения, сложившиеся между Пушкиным и Мицкевичем.

Знакомство поэтов началось осенью 1826 г., когда Мицкевич присутствовал при чтении Пушкиным неопубликованного "Бориса Годунова" (в нем, кстати, достаточно остро были поставлены проблемы русско-польских отношений в начале ХУП в.), а Пушкин слушал вдохновенные импровизации польского поэта. Дальнейшие встречи продолжались в течение 1827–1829 гг., вплоть до отъезда Мицкевича за границу. Многое в общественных воззрениях Пушкина и Мицкевича было несходно; "отрицательное отношение Пушкина к старой Польше, любимой Мицкевичем, и к вопросу о польской независимости, а главное, глубоко различные взгляды на русскую государственность, построенную Петром I, которую Мицкевич начисто отрицал, отождествляя ее с деспотическим самодержавием, а Пушкин признавал неперемным условием национально-го развития русского и других, объединяемых ею народов"<sup>24</sup>. Хотя эта суммарная характеристика охватывает не только конец 1820-х гг., но и начало 1830-х, но она совершенно справедлива, ибо то, что так очевидно проявилось в дальнейшем, назревало значительно раньше.

Исследователи обычно указывают, что общего во взглядах обоих поэтов было больше, хотя и затрудняются привести свидетельства, документально подтверждающие попытки Мицкевича к поиску общности. Если со стороны Пушкина мы имеем и перевод из "Конрада Валленрода", и

стихотворение "В прохладе сладостной фонтанов...", и ряд других упоминаний Мицкевича, то со стороны Мицкевича ничего подобного нет вплоть до смерти Пушкина. Возможно, по причине плохого знания русского языка (или по иной) Мицкевич плохо знал произведения русского поэта; во всяком случае он совершенно не понял "Евгения Онегина" и называл главной его героиней Ольгу, отводя ее безумной сестре второстепенную роль<sup>25</sup>. Исследователи стыдливо умалчивают об этом.

Пушкин же перевел отрывок из вступления в поэму Мицкевича "Конрад Валленрод" – важнейший шаг в осмыслении им идеи славянского единства:

Всяк переправу охранял.  
Ток Немена гостеприимный,  
Свидетель их вражды взаимной,  
Стал прагом вечности для них;  
Сношений дружных глас утих,  
И всяк, переступавший воды,  
Лишен был жизни иль свободы.  
Лишь хмель литовских берегов,  
Через реку, меж тростников,  
Переправлялся дерзновенный,  
Берегов противных достигал  
И друга нежно обнимал.  
Лишь соловьи дубрав и гор  
По старине вражды не знали  
И в остров, общий с давних пор,  
Друг к другу в гости прилетали (Ш, 94).

Как в послании "Графу Олизару" средством объединения народов является поэзия, так и в данном произведении сама природа восстает против вражды людей. А соловьи в данном случае едва ли не являются и традиционными символами поэзии.

Пушкин настаивает на единстве людей и убеждает, что никакие государственные границы не могут разделить людей и народы. Мысль же Мицкевича была другой, "у Мицкевича природа <...> остается литовской и под пятой врага", и Мицкевич утверждает "права литовцев на земли за Неманом"<sup>26</sup>. Пушкин же встает как бы на вневременную точку зрения, он скорее с соловьями, но не на одной и не на другой стороне. Мицкевич на стороне литовцев и против врагов. Кто прав? У одного – правда изгоя, лишённого родины и государства. У другого – правда добра, любви, справедливости, мира.

Когда сравниваешь пушкинский и мицкевичевский переводы "Морлака в Венеции", стихотворения из "Гузль" Мериме, ясно видишь, что различаются они не только метром<sup>27</sup>. Мицкевичем руководит кровоточащее сердце, он многословен и несдержан. В примечаниях к "Песням западных славян" Пушкин писал: "Мицкевич перевел и украсил эту песню"

(Ш, 304). Надо добавить: украсил собственными слезами. Перевод Пушкина и спокойней, и уравновешенней.

На фоне такого общения Пушкина с Мицкевичем, на фоне обсуждения ими вопросов современного положения славянских народов вполне справедливым представляется предположение А.К.Виноградова о том, что "одной из самых близких тем общения Мицкевича и Пушкина были совместные занятия славянскими песнями"<sup>28</sup>. Это тем более естественно, что перевод из Мериме "Морлак в Венеции" Мицкевич сделал и опубликовал еще в 1828 г. Сам же польский поэт писал о творчестве Пушкина: "...он предпочитал теперь (речь идет о конце 1820-х гг. - М.С.) слушать народные сказки, былины, народные песни и зачитывался историей родной страны"<sup>29</sup>. Как показал Б.В.Томашевский, интерес Пушкина к народному стихосложению усилился действительно именно во второй половине 1828 г. А имя Мицкевича не сходит в это время с языка Пушкина.

Значит ли это, что мы бесспорно можем датировать "Песни западных славян" или хотя бы начало работы над ними 1828 годом? Конечно, нет. Но это значит, что без Мицкевича, без общения с ним, без споров и необходимости убедить и разубедить друга-противника цикла не было бы. Роль Мериме, конечно, важна в создании цикла. Но цикл как таковой возник в полемике с Мицкевичем.

Отъезд Мицкевича за границу удалил одного поэта от другого. Восстание в Польше 1830-1831 гг. разделило поэтов. Пушкин и Мицкевич оказались в разных, враждующих лагерях. На резкие по адресу России речи во французской палате депутатов и статьи в газетах Пушкин ответил стихотворением "Клеветникам России", где широко использует образность своего незавершенного послания "Графу Олиазу"<sup>30</sup>:

Уже давно между собою  
Враждуют наши племена;  
Не раз клонилась под грозой  
То их, то наша сторона (Ш, 209).

Пушкин здесь использует первое четверостишие послания 1824 г.:

Для вас безмолвны Кремль и Прага... (там же).

Пушкин вновь вспоминает мотивы послания:

И вы, бывало, пировали  
Кремля [позор и] плен,  
И мы о камни падших стен  
Младенцев Праги избивали,  
Когда в кровавый прах топтали  
Красу Костюшкиных знамен (П, 334).

Все это было - в прошлом. Но теперь, полагает Пушкин, отношения долж-

ны быть построены на иных основах. Ведь теперь, как он пишет в то же время в "Бородинской годовщине",

В боренье падший невредим;  
Врагов мы в прахе не топтали (Ш, 274).

Падший имеет право на милость, единственное нормальное, по Пушкину, отношение к нему победителя. Вот почему ни в "Бородинской годовщине", ни в "Клеветникам России" нет, с его точки зрения, ни малейшего оскорбления Польше, пусть даже и побежденной:

Они народной Немезиды  
Не узрят гневного лица  
И не услышат песнь обиды  
От лиры русского певца (Ш, 274).

Почему теперь, спросят Пушкина, отношения враждующих сторон иные? Да потому, что теперь за чисто политическим вопросом о победе той или иной стороны:

Кто устоит в неравном споре:  
Кичливый лях, иль верный росс? –

встает вопрос не только об этой, сегодняшней победе, но о жизни всех славянских народов вообще:

Славянские ль ручьи сольются в русском море?  
Оно ль иссякнет? вот вопрос (Ш, 269).

А для Пушкина это действительно большой вопрос, ибо без питания "славянскими ручьями" и "русское море" погибнет, а без этого моря и ручьям не бывать<sup>31</sup>. Конечно, было бы нелепо делать вид, что конфликта нет. Но не надо забывать, что это конфликт братьев: "это спор славян между собою, Домашний, старый спор, уж взвешенный судьбою"; это "семейная вражда" (Ш, 269). Почему спор уже "взвешен судьбою"? Потому, что для Пушкина было ясно, что, несмотря на жестокость той или иной стороны, без объединения славян возрождение их невозможно. Ради возрождения можно на что-то закрыть глаза.

Мицкевич думал иначе.

Вернувшись в июле 1833 г. из-за границы в Петербург, С.А.Соболевский вручил Пушкину третью часть поэмы Мицкевича "Дядя", в которой тот оплакивал своих соотечественников, погибших во время восстания, и в которой было большое отступление, посвященное России и русским друзьям. В "Дядях" Пушкин нашел себя:

Шел дождь. Укрывшись под одним плащом,  
Стояли двое в сумраке ночном.  
Один, гонимый царским произволом,  
Сын Запада, безвестный был пришлец;  
Другой был русский, вольности певец,  
Будивший Север пламенным глаголом.  
Хоть встались немного дней назад,<sup>32</sup>  
Но речь вели они, как с братом брат.

И далее в уста "русского гения" вкладывается грозное обличение тирании ("Памятник Петру Великому").

Обычно считают, что "русский гений" в данном стихотворении – Пушкин. С одной стороны, это неверно: Пушкина не было в Петербурге в 1824 г. (а событие должно датировать именно этим годом – предсказание бед Петербургу и наводнение – "Олешкевич"), да и отношения Мицкевича к Пушкину в это время не таковы, чтобы он вкладывал в уста русского поэта тираноборческие тирады. Более того, мы имеем прямое свидетельство Вяземского: "В стихах своих о памятнике Петра Великого он (Мицкевич. – С.М.) приписывает Пушкину слова, мною произнесенные, впрочем, в присутствии Пушкина, когда мы втроем шли по площади"<sup>33</sup>. С другой стороны, сам Вяземский угадал в "русском гении" Пушкина и полагал: "И хорошо он сделал, что вместо меня выставил он Пушкина. Оно выходит поэтичнее"<sup>34</sup>.

Выходило не столько поэтичнее, сколько концептуальнее. Цикл русских стихов был построен так: сначала – дорога в Россию, потом – первоначальное знакомство поляка с русским ("Петербург"), их дружба ("Памятник Петру Великому"), совместные прогулки ("Олешкевич") и, наконец, послание русским друзьям из-за границы. В этом лирическом сюжете отражалась история взаимоотношений двух народов, поэтому и надо было взять именно Пушкина – символ русского духа.

В стихотворении "Русским друзьям" Пушкин также нашел себя:

Быть может, золотом иль чином ослеплен,  
Иной из вас, друзья, наказан небом строже:  
Быть может, разум, честь и совесть продал он  
За ласку щедрого царя или вельможи.

Иль, деспота воспев подкупленным пером,  
Позорно предаёт бывших друзей злословью,  
Иль в Польше тешится награбленным добром,  
Кичась насильями, и казнями, и кровью<sup>35</sup>.

Все это ни в малой степени не имеет отношения к реальному Пушкину. Но ведь после "Стансов" ходили же слухи о том, что Пушкин предался царю. Почему же и здесь не услышать подобных обвинений после стихов 1831 г.? Пушкин понял, как думал Мицкевич о нем прошлом, что он думает о нем настоящим. Но это были частные "обиды".

Большней было другое. Россия предстала в стихах Мицкевича странной снегов и мороза. Для нее

Всё – в прошлом. Стремнины потопа ушли,  
Их русла теперь не найдешь на равнине.

Русские для Мицкевича –

Славянский обездоленный народ!  
Как жаль тебя, как жаль твоей мне доли!  
Твой героизм – лишь героизм неволи.

Весна в Россию (а в системе символов Мицкевича – это революция, обновление) придет только "с запада"<sup>36</sup>. Итак, у одного – "русское море", вбирающее в себя "славянские ручьи", у другого – замерзший, висящий над пропастью "водопад тирании", бесплодная равнина.

Наша задача не в том, чтобы вынести оценку этим историческим концепциям. Можно, конечно, аргументировать точку зрения Мицкевича по вполне традиционному образцу: Россия – тюрьма народов. Можно не менее убедительно доказать и точку зрения Пушкина, исходя из того, что его утопическое государство построено на милости и добродетели и является, по существу, уже не государством, а союзом народов. Но задача историка литературы – не в оценке политического достоинства той или иной концепции (по самому большому счету обе они имеют общечеловеческий смысл и потому обречены на жизнь в веках), а в объяснении происхождения текстов и их восприятия. Для историков и политиков бесспорно суждение Н.А.Бердяева: "Справедливо указывали на то, что русские должны сначала у себя освободить угнетенных славян, а потом уже освобождать чужих славян" (речь идет о русско-турецкой войне 1877–1878 гг.)<sup>37</sup>. Но историк литературы, найдя, например, у Салтыкова-Щедрина суждения о праве южных славян на самоопределение (все это прямо совпадает с официальной политикой царской России)<sup>38</sup>, вовсе не должен делать из этого вывод о "падении" Щедрина.

Пушкин прочитал "Дядя" во второй половине 1833 г. Той же осенью он откликается на "Дядя" в "Медном всаднике". Тогда же он создает свои переводы из "Мицкевича: "Будрыс и его сыновья" и "Воевода"<sup>39</sup>. В 1834 г. он пишет посвященное Мицкевичу стихотворение "Он между нами жил...". Один из первоначальных набросков замысла был таков:

Мы встретились и были мы друзья  
Хоть наши племена и враждовали (Ш, 942).

Здесь нельзя не увидеть отголосков послания "Графу Олизару": "враждуют наши племена", "но глас поэзии чудесной Сердца враждебные дружит"<sup>40</sup>. Но за этим сходством важно обнаружить единство художественной мысли Пушкина о единении частных людей поверх установлений народов и государств (как, например, в "Капитанской дочке"<sup>41</sup>). Так оно и было у героя-поляка с его русскими друзьями:

...С ним  
Делились мы и чистыми мечтами  
И песнями < . . . > Но теперь  
Наш мирный гость нам стал врагом – и ядом  
Стихи свои, в угоду черни буйной,

Он напояет. Издали до нас  
Доходит голос злобного поэта,  
Знакомый голос!... боже! освяти  
В нем сердце правдою твоей и миром  
И возврати ему (Ш, 331).

Мицкевич посвятил свое творчество интересам политики, интересам злости дня. Это для Пушкина неприемлемо: искусство выше политики, потому оно не служит ничему; "цель поэзии – поэзия" (XII, 167). Все это еще ярче звучит в стихах черного автографа:

Свои стихи в угоду черни буйной  
Он отравляет, чистый огонь небес  
[Меняя как торгаш] и песни лиры  
[В собачий лай безумно] обращая (Ш, 944).

Этот "собачий лай", кажется, прямо восходит к последней строфе стихотворения Мицкевича "Русским друзьям":

А если кто из вас ответит мне худой,  
Я лишь скажу: так лает пес дворовый  
И рвется искушать, любя ошейник свой, 42.  
Те руки, что ярмо сорвать с него готовы

Пушкин сначала вернул Мицкевичу его сравнение. Но потом снял его: это было бы слишком злободневно–политически, слишком по–мицкевичевски<sup>43</sup>. Ведь Мицкевич не предполагает, что ему могут возразить не из преданности престолу, а, что называется, из добрых чувств. Пушкин снял сравнение, ибо в его концепции поэт только тогда поэт, когда  
Чуждался он крикливого в речах  
И робкого на деле вольнодумства (III, 943).

Исследователи отмечают (справедливо, конечно), что в стихотворении "Пушкин воссоздал благородный облик польского поэта с его возвышенной мечтой о прекрасном будущем, о братстве свободных народов"<sup>44</sup>. Однако скромное умолчание о том, что разделяло поэтов, мешает понять и их сходство.

Пушкин не ответил на политические инвективы Мицкевича политической же инвективой, пускай и призывавшей к добру, миру, единству. Он не напечатал стихотворения, не пустил его в ход. Но не ответить Мицкевичу он не мог. И тогда появились "Песни западных славян".

В них Пушкин показывал, что общего между славянскими народами больше, что различий между ними меньше, а потому споры их перед лицом общности не важны и должны быть решены не политическим путем, но средствами поэзии, "гласом поэзии чудесной". Именно поэтому Пушкин убирает собственно южно–славянские мотивы, кроме тех, конечно, которые лишили бы песен содержания, и выдерживает "общеславянский" тон. Например, в пушкинском цикле стихотворение "Конь" – перевод из "Гузлы" Мериме. Значит, это не собственно народное произведение. Однако, как пишет Е.М. Двойченко–Маркова, в известной Пушкину молдавс-

кой песне о бим-баше Савве был "рассказ о заупрямившемся коне, явно не пожелавшем нести своего хозяина на верную гибель", и приводит отрывок из другой молдавской песни, который даже ритмически совпадает с пушкинским "Что ты ржешь, мой конь ретивый..."<sup>45</sup>. Можно, впрочем, возразить, что в сербском фольклоре тот же мотив мы находим в гайдуцкой песне "Смерть королевича Марка", записанной и изданной еще при жизни Пушкина Вуком Караджичем (Пушкин ее знал)<sup>46</sup>. Но Пушкин знал также и былинку об Илье Муромце и Соловье-разбойнике из сборника Кирши Данилова, где есть аналогичный мотив<sup>47</sup>, хотя, как показал уже в наше время В.Я.Пропп, конь-вещун - вообще один из обычных образов славянских сказок, которые также могли попасть в поле зрения Пушкина<sup>48</sup>. Так что не возведение к какому-то одному источнику, а выявление общего в славянском фольклоре - вот путь творческой работы Пушкина, таков же должен быть путь исследователя.

Пушкин стремился воссоздать не мир одного какого-нибудь народа, но славянский мир в целом, и потому он "совершенно опускает тему религиозного различия западных славян" - христиан и мусульман<sup>49</sup>. Что же говорить о национальных различиях?

Эту мысль пушкинского цикла пронизательно заметил Достоевский: "Факт тогдашнего (около пятидесяти лет назад, до 1877 г. - М.С.) появления у нас этих песен важен: это предчувствие славян русскими, это пророчество русских славянам о будущем братстве и единении <...> пушкинские песни - это песни всеславянские, народные, вылившиеся из славянского сердца, в духе, в образе славян, в смысле их, в обычае и истории их"<sup>50</sup>. Достоевский сказал эти слова в 1877 г., когда во время русско-турецкой войны идеи славянского единства были у всех на устах. Другое дело, что Достоевский, пожалуй, приписывал Пушкину несвойственное ему политическое применение "Песен", политическое же осуществление которого чревато катастрофами: "...Песни Западных славян" это - шедевр из шедевров Пушкина, между шедеврами его шедевр, не говоря уже о пророческом и политическом значении стихов<sup>51</sup>. Вот о "политическом и пророческом значении этих стихов" лучше бы не говорить, но только - об общегуманистическом и человеческом.

Но почему же "Песни" - "западных славян"? Ведь для нас балканские славяне - южные. Да, но на месте нынешнего разделения славянских языков на три группы - восточную, южную и западную - во времена Пушкина существовало иное: на две группы - юго-западную и северо-западную<sup>52</sup>. Концепция эта была авторитетна и не оспаривалась в специальной и публицистической литературе. И только в 1836 г.,



когда "Песни" были уже напечатаны, Н.И.Надеждин в статье "Европеизм и народность, в отношении к русской словесности" восстал против нее: "Принимать его (русский язык. – М.С.), вместе с Добровским, за второстепенное наречие южной отрасли славянского семейства, причитать в родные братья наречиям южным: сербскому, далматскому, крианскому, болгарскому, и в двоюродные – наречиям западным: польскому, чешскому, моравскому – значит (да простит нам тень великого слависта!) не иметь об нем верного и точного понятия"<sup>53</sup>. Надеждин, как видим, неточно называет группы славянских языков, выделенные И.Добровским: у того они все "западные", только одни – южные, а другие – северные. "Песни западных славян" – это песни всех славян, это общие для всех славян песни. Имеющий уши да услышит.

Итак, подведем итоги. Как мы теперь знаем, название цикла "Песни западных славян" говорило обо всех славянах. Но поскольку весна революции должна была прийти в Россию, по Мицкевичу, с запада, то в название входила и полемика с Мицкевичем. Пушкин воспринимал польское восстание 1830–1831 гг. не как национально-освободительное движение<sup>54</sup>, а как уходящий в древность "спор славян между собою", почему и был против междоусобной братоубийственной войны, разрушающей единство славянского "моря". Противником Пушкина был Мицкевич, который в силу политической борьбы занял самые крайние позиции. Именно о Мицкевиче думал Пушкин в первой половине 1830-х гг. И когда Соболевский привез третью часть "Дзядов", Пушкин увидел в ней прямой вызов себе. Одновременно с этим Пушкин узнает (или именно в это время актуализируется для него давнее знание), что "Гузла" Мериме – подделка<sup>55</sup>, и в любом случае: поддался ли он на эту мистификацию, или нет – он решает ее использовать. "Критик зоркий и тонкий и знаток в славянской поэзии", Мицкевич, сообщает Пушкин, "не усумнился в подлинности сих песен". Сам же Пушкин "очень хотел знать, на чем основано изобретение странных сих песен". Исторический Мицкевич мог тоже сомневаться в подлинности "Гузлы", исторический Пушкин мог в свое время не сомневаться в подлинности книги Мериме. Но в тексте Предисловия к "Песням" получалось наоборот.

Все это, однако, никак не проясняет вопроса о датировке цикла. Конечно, наш анализ помог уточнить его содержание, но из этого вовсе не следует, что "Песни" писались только после знакомства с "Дзядами". В 1833–1834 гг. они могли быть сформированы в цикл, некоторые могли быть специально для цикла написаны, но само время написания их пока неизвестно. Однако и того достаточно, что мы могли уточнить хотя бы циклообразование "Песен": июль 1833–декабрь 1834 г.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- I Исключением из этого правила является работа: Муравьева О.С. Из наблюдений над "Песнями западных славян" // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1983. Т.ХІ. Здесь дана и подробная библиография, избавляющая нас от необходимости давать историю изучения песен. В своей работе я не столько полемизирую с О.С.Муравьевой, сколько объясняю политическими явлениями этическое содержание цикла, выделенное ею.
- 2 Муравьева О.С. Указ.соч. С.150-151.
- 3 Пушкин и его современники. Л., 1927. Вып.ХХХІ-ХХХІІ. С.42.
- 4 Муравьева О.С. Указ.соч. С.151.
- 5 Цявловская Т.Г. Примечания // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1974. Т.2. С.605.
- 6 Муравьева О.С. Указ.соч. С.153-164.
- 7 См. об этом: Яцимирский А.И. "Песни западных славян" // Пушкин. [Сочинения]. СПб., 1909. Т.Ш. С.389-391.
- 8 Томашевский Б.В. Генезис "Песен западных славян" // Томашевский Б. О стихе. Л., 1929. С.82, 92.
- 9 Там же. С.93.
- 10 Виноградов А.К. Мериме в письмах к Соболевскому. М., 1928. С.238, 240.
- 11 К датировке цикла 1828 г. вернулся В.П.Воробьев, но не выдвинул более или менее аргументированных положений (Воробьев В.П. К вопросу о времени создания А.С.Пушкиным "Песен западных славян" // Учен.зап. / Саратов. гос. ун-т. 1957. Т.LVІ).
- 12 Фомичев С.А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С.240. Ср. также: Фомичев С.А. "Песни западных славян" Пушкина: "История создания, проблематика и композиция цикла // Духовная культура славянских народов. Литература. Фольклор. История. Л., 1983. С.137-138 (в этой последней работе, впрочем, более осторожные выводы, чем в предыдущей, изданной несколькими годами позже).
- 13 Фомичев С.А. "Гюзла" и "Песни западных славян": Комментарий // Мериме - Пушкин. М., 1987. С.165.
- 14 Благой Д.Д. Два стихотворения Пушкина о Георгии Черном // Славяне и Запад. М., 1975. С.30.
- 15 Макогоненко Г.П. Творчество А.С.Пушкина в 1830-е годы (1833-1836). Л., 1982. С.270.
- 16 Россия и национально-освободительная борьба на Балканах. 1875-1878. М., 1978. С.5.
- 17 Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С.123.

- 18 Восстание декабристов. М.; Л., 1926. Т.У. С.17-18.
- 19 Там же. С.13.
- 20 Там же. С.28.
- 21 Посланию Пушкина предшествовало стихотворение Г.Олизара "К Пушкину" (1822). См.: Литературный архив. М.; Л., 1938. Т.1. С.143-148.
- 22 Анализ послания "Графу Олизару" и перевода из "Конрада Валленрода" "Сто лет минуло, как тевтон..." в связи с идеями родства славянских народов см.: Левкович Я.Л. Переводы Пушкина из Мицкевича // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1974. Т.УП. С.153-157. Лексический и тематический состав послания "Графу Олизару" находит параллель в написанном в том же 1824 г. стихотворении "К Языкову": "Издравле сладостный союз Поэтов меж собой связует..." (П, 322).
- 23 Вяземский П.А. Указ.соч. С.65-66.
- 24 Измайлов Н.В. Мицкевич в стихах Пушкина: К интерпретации стихотворения "В прохладе сладостных фонтанов..." // Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1976. С.137. (Здесь же – наиболее удовлетворяющая нас трактовка взаимоотношений поэтов.)
- 25 Мицкевич Адам. Собрание сочинений. М., 1902. Т.4. С.161-167.
- 26 Левкович Я.Л. Указ.соч. С.156.
- 27 Сравнительный анализ этих переводов см.: Левинская С.М. Пушкин и Мицкевич // Наукові записки / Київськ. держ. ун-т. 1952. Т.12, вып.5. Филол.сборник. № 5. С.115-125.
- 28 Виноградов А.К. Указ.соч. С.239.
- 29 Мицкевич Адам. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1954. Т.4. С.95.
- 30 Сопоставление этих стихотворений см.: Никольский Б.В. Поэт и читатель в лирике Пушкина. СПб., 1899. С.59; Бэлза С.И. Пушкин и культурная общность славянских народов // Славянские литературы: Доклады советской делегации. X Международный съезд славистов. М., 1988.
- 31 Образность эта была широко распространена среди современников Пушкина (см.: Кишкин Л.С. Чешские мотивы в русской литературе // Литературные связи славянских народов: Исследования, публикации, библиография. Л., 1988. С.65).
- 32 Мицкевич Адам. Собрание сочинений: В 5 т. Т.3. С.266.
- 33 Вяземский П.А. – Бартеневу П.И., 1872 г. // Цявловский М.А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С.190. Примечание Т.Г.Цявловской. Другой вариант этих слов Вяземского – в его статье "Мицкевич о Пушкине" (Эстетика и литературная критика. С.280).

- 34 Цявловский М.А. Указ.соч. С.190.
- 35 Мицкевич Адам. Собрание сочинений: В 5 т. Т.3. С.285.
- 36 Там же. С.253, 260, 267.
- 37 Бердяев Николай. Судьба России. М., 1990. С.133-134. Мицкевич, впрочем, и сам в свое время "долго и с жаром говорил о любви, которая некогда должна связать народы между собою" (Анненков П.В. Материалы для биографии А.С.Пушкина. М., 1984. С.234). Это свидетельство первого биографа Пушкина находит подтверждение в дневнике М.П.Погодина от 21 марта 1829 г.: "К Мицкевичу. Свидание с удовольствием. О нашем просвещении. Россия непременно должна покровительствовать все славянские партии и этою мерою она привлечет к себе более, чем войсками" (Цявловский М.А. Указ.соч. С.172).
- 38 См.: Полянина Т.В. Проблемы славянства в творчестве Щедрина 1860-х гг. // "Шестидесятые годы" в творчестве М.Е.Салтыкова-Щедрина. Калинин, 1985.
- 39 Оба перевода глубоко изучены в указанной статье Я.Л.Левкович (прим. 22). О "Воеводе" см. также: Новикова М. Испытание: "Дозор" Мицкевича и "Воевода" Пушкина // Вопросы литературы. 1983. № 10.
- 40 См.: Ивинский Дмитрий. Из истории публикации и комментария статьи Адама Мицкевича "Пушкин и литературное движение в России" // *Przegląd Ruscystyczny*. 1989. Z.2(46). S.45.
- 41 См.: Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С.107-123.
- 42 Мицкевич Адам. Собрание сочинений: В 5 т. Т.3. С.286.
- 43 Исторической истины ради следует указать, что и сам Мицкевич не был чужд идей внеполитического единения народов, и в "Проекте воззвания к русским" он писал: "Народы никак не заинтересованы в том, чтобы истреблять друг друга. День падения деспотов будет первым днем дружбы и мира народов" (Цит. по: Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. М., 1979. Т.1. С.319). Но Пушкину эти мысли Мицкевича, очевидно, не были известны, а мы следуем за восприятием Мицкевича Пушкиным, а не за истинным обликом польского поэта.
- 44 Стахеев Б.Ф. Мицкевич и прогрессивная русская общественность. М., 1955. С.25.
- 45 Двойченкова-Маркова Е.М. Пушкин в Молдавии и Валахии. М., 1979. С.63, 64.
- 46 Сборник Караджича был в библиотеке Пушкина: Модзалевский Б.Л. Библиотека Пушкина: Библиографическое описание. М., 1988. С.201. Песню "Смерть королевича Марка" см.: Сербские народные песни и

- сказки из сборника Вука Стефановича Караджича. М., 1987. С.229-230.
- 47 Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977. С.186.
- 48 Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969. С.171-181.
- 49 Фомичев С.А. "Песни западных славян" Пушкина... С.140.
- 50 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1983. Т.25. С.39-40.
- 51 Там же. С.39.
- 52 Подробнее об этом см.: Сорокин Ю.С. Эволюция понятия историзма в русском языкознании 1830-1840-х гг. // Понимание историзма и развития в языкознании первой половины XIX века. Л., 1984. С.207-213.
- 53 Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С.400.
- 54 Наиболее точную трактовку воззрений Пушкина на польское восстание см.: Городецкий Б.П. "Путешествие из Москвы в Петербург" А.С.Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т.Ш. С.222-224.
- 55 Во всяком случае, в период подготовки "Северных цветов на 1832 год" к печати Пушкин, очевидно, верил в подлинность "Гузлы": в примечании Издателя к "Надгробной песни славянского гуслира" Э.А.Волконской сказано: "Славнейшим из сих гуслиров, как поэт, оставивший по себе многие балладические песни, был Яцинт Маглянович, умерший в недавних годах". Яцинт Маглянович – это Иакинф Магланович Пушкина, *Hiacinte Maglanovich* Мериме. В примечании выражены соображения, не чуждые Пушкину: "Помещаемый здесь перевод песни, замечательной своим содержанием, показывает, в каком близком сродстве находится поэзия славян, населяющих берега Средиземного моря, с народною поэзиею соплеменников их русских" (Северные цветы на 1832 год. М., 1980. С.203).

В.С.БАЕВСКИЙ

Смоленский госпединститут

ТЕМЫ РАЗОЩЕННОСТИ, ОДИНОЧЕСТВА, ЗАБВЕНИЯ И ПАМЯТИ В  
"ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ"

Героя своего романа Пушкин ставит в самые благоприятные условия, какие только можно себе представить. Он молод (в конце романа ему около тридцати лет), здоров настолько, что здоровье тяготит его:

Зачем я пулей в грудь не ранен?  
Зачем не хилый я старик,  
Как этот бедный откупщик?  
Зачем, как тульский заседатель,  
Я не лежу в параличе?  
Зачем не чувствую в плече  
Хоть ревматизма? – ах, создатель!  
Я молод, жизнь во мне крепка ... (VI, 199).

Онегин принадлежит к петербургскому большому свету, он "наследник всех своих родных". Он преуспевает в "науке страсти нежной", он "театра злой законодатель", он проводит дни и ночи "среди блистательных побед". Однако постепенно "забав и роскоши дитя" устаёт от любовных приключений, разочаровывается в друзьях и дружбе, охладевает к театру, оставляет чтение и попытки стать литератором. Жизнь, начавшаяся необыкновенно счастливо, надломлена в самом начале. Потом судьба посылает Онегину истинного друга – молодого бесхитростного поэта. Без видимых причин Онегин восстанавливает его против себя, а потом убивает. Он встречает необыкновенную девушку, которая на всю жизнь глубоко полюбила его, – и отвергает ее любовь. Он отправляется странствовать, тоска гонит его с места на место,

И путешествия ему,  
Как все на свете, надоели ... (VI, 171).

Но Онегин еще не исчерпал всех своих сил, он способен на взрыв чувств: наконец герой романа полюбил ту, которая так самозабвенно любила его. Но запоздалая страсть только истощила душевные и телесные силы Онегина. Он оказывается в тупике не по воле неблагоприятных жизненных обстоятельств. Строя так свое повествование, Пушкин, очевидно, хочет привлечь внимание читателей к глубинным силам, формирующим человеческие судьбы.

Владимир Ленский тоже поставлен в наилучшие условия. Он совсем юн (погибает в восемнадцать лет), образован, наделен творческим даром, который наполняет его бытие высоким смыслом, "богат, хорош собою". Его сердце греет любовь, выросшая из привязанности к подруге детских игр. Ему посчастливилось в деревне встретить человека, стояв-

шего на уровне европейской культуры и способного ответить его духовным запросам, сблизиться с ним и подружиться. А потом из-за пустяка Ленский вызывает друга на дуэль и погибает. И в судьбе Ленского решающую роль играют некоторые глубинные силы, не вполне очевидные.

Сходным образом выстроит Пушкин и жизнь Татьяны. С детских лет она окружена любовью матери, няни, сестры; растет на лоне природы, ее образованием не пренебрегали: конечно, оно в духе времени, но во всяком случае ей открыт доступ не только к сочинению Мартина Задеки, но и к лучшим произведениям европейской литературы. Ей нет отбоя от женихов в деревенской глуши:

Буянов сватался: отказ.  
Ивану Петушкову – тоже.  
Гусар Пыхтин гостил у нас;  
Уж как он Танею прельщался,  
Как медким бесом рассыпался!  
Я думала: пойдет авось;  
Куда! и снова дело врозь (У1, 150).

Наконец, она делает блестящую, по представлениям своего времени и своего круга, партию, становится великосветской дамой, которую "ласкает двор".

В отличие от Онегина, который отверг влюбленную в него женщину, а потом был ею отвергнут, и от Ленского, который любил и был любим, чувство Татьяны сперва осталось безответным. Здесь перед нами впервые встает внешняя мотивировка жизненного крушения: для глубокой и страстной натуры Татьяны безответная любовь чревата катастрофой. Однако, рассмотревшись внимательнее, мы замечаем, кроме этой фабульной перипетии, одной из важнейших в развитии действия, далеко не столь очевидные признаки обреченности Татьяны. Сам поэт говорит об этом:

Погибнешь, милая; но прежде  
Ты в ослепительной надежде  
Блаженство темное зовешь,  
Ты негу жизни узнаешь,  
Ты пьешь волшебный яд желаний... (У1, 58).

Данное место – искусная ложная мотивировка, заставляющая читателя ожидать, что Татьяна запутается в сетях искусного обольстителя. Ложная мотивировка отстраняет истинный ход событий в романе. Однако цитированные стихи имеют и другой, более глубокий смысл: они предупреждают, что Татьяна погибнет, несмотря на то, что Онегин поступил с нею "очень мило" и "явил души прямое благородство". Логика романа, логика характера Татьяны не допускают счастливого поворота в ее отношениях с Онегиным.

Уже в раннем детстве она была "дика, печальна, молчалива" и "в семье своей родной казалась девочкой чужой". Характерная пушкинская деталь: когда при жизни Дмитрия Ларина съезжались гости, чай разливала не старшая дочь, а Ольга, которая была

Всегда скромна, всегда послушна,  
Всегда как утро весела ... (VI, 4I).

Отчужденной от своего окружения была Татьяна в детстве; отчужденной оказалась до конца жизни в деревне (сцена именин, поведение после отъезда Онегина, когда она "бродит по лесам одна" и отказывает наотрез всем женихам); отчужденной осталась и в своем модном петербургском доме, среди самых неоспоримых светских успехов. Так что и судьбой Татьяны управляют какие-то скрытые силы, которые средни тем, что сокрушили Онегина и Ленского.

В развитии всех трех образов есть общие черты, оно проходит одни и те же стадии. Первая фаза: предельно благоприятные исходные обстоятельства. Вторая фаза: разрыв общественных - семейных, любовных, дружеских - отношений без внешних причин или по совершенно недостаточным причинам. И третья фаза: саморазрушение. Разумеется, в сверхсложной структуре романа в стихах эта схема скрыта живой плотью характеров, многообразием побуждений и поступков. Это лишь инвариант, который по-разному реализуется в структуре образов. Наиболее полно он осуществлен при построении образа Онегина. В судьбе Ленского предельно сближены вторая и третья фазы, почти налагаются одна на другую фазы первая и вторая в жизни Татьяны. Однако все три варианта жизненных судеб подчиняются одной и той же закономерности. Кроме того, бросается в глаза много сходных определяющих подробностей, таких близких совпадений, какие только допускает специфика романа, тяготеющая к симметрии, но чуждающаяся тавтологии.

"Для судьбы главных героев, вероятно, имеет какое-то значение, что они почти полностью осиротели. Их социальные связи тем самым ослабляются"<sup>1</sup>. Матери Онегина на страницах романа нет; об отце говорится три раза - и всегда в связи с разорением; дядю Онегин проклинает и готов переносить его общество какое-то время только ради наследства. К восемнадцати годам Ленский лишился обоих родителей, никакие его родственные связи в романе не упоминаются. Татьяна лишилась отца; в Москве у нее есть многочисленная родня, которая ей вполне чужда. Все герои избегают деревенских соседей. Онегин это делал более демонстративно, Ленский - менее явно (VI, 33, 36). Когда Татьяна полюбила Онегина,



Гостей не слушает она,  
И проклинает их досуги,  
Их неожиданный приезд  
И продолжительный присест (VI, 54-55).

Неоднократно Пушкин напоминает, что за видимыми отношениями и поступками лежит область определяющих их более или менее скрытых факторов:

Но был ли счастлив мой Евгений,  
Свободный, в цвете лучших лет,  
Среди блистательных побед,  
Среди вседневных наслаждений? ...  
Нет ... (VI, 20-21).

Только из общей системы событий, образов, идей романа можно с большей или меньшей убедительностью выяснить причины онегинского разочарования. Вызов Ленским друга на дуэль объясняется так: "Не в силах Ленский снести удара" (VI, 116). Это не могиловка, читателю предоставляется самому определить причину дуэли. Описывая его состояние за полмесяца до свадьбы, поэт говорит: "Он был любим... по крайней мере Так думал он..." (VI, 94). Снова обманчивая внешность прикрывает более важные соотношения и импульсы. Последовавшее вскоре вслед за кончиной жениха замужество Ольги призвано продемонстрировать, как обманывался Ленский, не проникая в сущность вещей. Почему Татьяна полюбила Онегина? Потому, что он появился в то самое время, когда "душа ждала... кого-нибудь..." (VI, 54). Поэт прямо не мотивирует возникновение глубокого чувства героини, оно отчасти обосновано воспитанием, бытом, характером, отчасти оставлено необъясненным.

Ольга во многом противостоит трем персонажам романа, выдвинутым на первый план, об этом еще речь впереди, это бросается в глаза. Однако есть в ней нечто сходное с остальными: поэт заставляет читателя усомниться, так ли уж прочны и несомненны отношения Ольги с другими людьми. Она готовится к свадьбе с Ленским, но охотно принимает знаки внимания от его друга. Она должна была бы чувствовать себя невольной виновницей смерти жениха, между тем в романе об этом нет ни слова. Зато мы узнаем, что вскоре она вышла замуж за улана. С житейской точки зрения это значит, что характер Ольги поверхностный; в структуре романа это свидетельствует об ослаблении ее связей с другими персонажами в соответствии с представлениями о жизни, развернутыми в "Евгении Онегине". Ольга выходит замуж и покидает родной дом. Казалось бы, это событие радостное, во всяком случае естественное. Между тем оно представлено так, словно бы Ольга умерла, а мать и сестра провожают ее в последний путь:

Слезами горько обливаясь,  
Старушка, с дочерью прощаясь,  
Казалось, чуть жива была,  
Но Таня плакать не могла;  
Лишь смертной бледностью покрылось  
Ее печальное лицо. ...  
Увы! подруга стольких лет,  
Ее голубка молодая,  
Ее наперсница родная,  
Судьбою вдаль занесена,  
С ней навсегда разлучена (VI, I43-I44).

Мать чуть жива; лицо сестры покрылось смертельной бледностью; разлучаются они (с житейской точки зрения это необъяснимо) навсегда. Над сценой расставания царит смерть. Действительно, на страницах романа Ольга больше не появляется, она даже не упоминается; не только для родственников, но для автора и читателя она словно бы умерла.

Художественно совершенный образ матери Татьяны и Ольги тоже наводит на размышления. Старушкой называет ее Онегин, старушкой постоянно называет ее автор, хотя матери столь юных дочерей вряд ли может быть намного больше сорока лет. После того как она привезла Татьяну в Москву, она тоже исчезает из романа. Живет ли она в своем имении? Умерла ли? Во время заключительного объяснения с Онегиным Татьяна с умилением упоминает могилу няни, но о матери не сказано ни слова.

Главные и второстепенные персонажи романа один за другим уходят в небытие.

1. А. Гуковский считал образ автора "самым центральным образом, проведенным через весь роман и объединяющим весь его текст"<sup>2</sup>. Он настойчиво предостерегал против прямолинейного отождествления образа автора, от лица которого ведется повествование, и Пушкина, в особенности против приписывания Пушкину всех признаний, содержащихся в авторских отступлениях (с. 133). Судьба и размышления автора подчеркивают разрыв всех общественных отношений, развернутый в "Евгении Онегине". Можно предполагать, что автор вступал в жизнь так же, как главный герой, вполне благополучно, но вскоре по каким-то причинам отдалился от светского общества:

Условий света свергнув бремя,  
Как он, отстав от суеты,  
С ним подружился я в то время. ...  
Я был озлоблен, он угрюм;  
Страстей игру мы знали оба:  
Томила жизнь обоих нас;  
В обоих сердца жар угас;  
Обоих оживала злоба  
Слепой фортуны и людей  
На салон утре наших дней (VI, 23-24),

В дальнейшем автор прощается с читателем и Онегиным, не досказав жизнь ни Онегина, ни свою. Он погружается в одиночество:

Иных уж нет, а те далече,  
Как Сади некогда сказал. ...  
А та, с которой образован  
Татьяны милый Идеал...  
О много, много Рок отъял! (2У1, 190).

Мир автора таков, что в нем живые завидуют мертвым:

Блажен, кто праздник Жизни рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина,  
Кто не дочел Ее романа ... (У1, 190).

Автору принадлежат саркастические сентенции, в которых отчужденность его героев возводится в общее правило:

Кто жил и мыслил, тот не может  
В душе не презирать людей ... (У1 24).

Горькие слова о дружбе автор произносит по поводу сближения Онегина с Ленским, исподволь подготавливая роковой финал (гл. II, строфа XIУ). Позже он возвращается к рассуждениям о тщете дружбы (гл. IV, строфы XVШ и XIX), как бы предупреждая о приближении разрыва. Немедленно вслед за этим уничтожающую характеристику получают родственные отношения как лицемерные и насквозь фальшивые, после чего утверждается иллюзорность любовных отношений. Человеку не оставлено решительно никаких привязанностей. В конце этого авторского отступления целая строфа отведена под гимн эгоизму (У1, 82). Человек оставлен наедине с самим собой. Идея, которая формируется в образах и фабуле на протяжении всего романа, ясно и лаконично сформулирована в пяти строфах IV главы. У такого человека нет будущего. "Это зависит не от них самых; тут есть *fatalis*, заключающийся в действительности, которую окружены они, как воздухом, и из которой не в силах и не во власти человека освободиться"<sup>3</sup>.

Итак, в "Евгении Онегине" все обречены на одиночество. Одиночество каждого означает разобщенность всех. Рассказ о главном герое прерывается тогда, когда душа его выгорела дотла. Ленский вызывает Онегина на дуэль, отчаявшись в дружбе и любви. Татьяне любовь не только не помогает преодолеть одиночество, но обрекает на него. В браке без любви, в светском обществе она более одинока, чем в доме матери. Одиночество Татьяны неизбежно. Ольга выходит замуж – словно умирает. "Старушка" Ларина спешит выдать замуж дочерей, после чего пропадает из поля зрения. Распространяется коллапс. Этот термин из астрономии прекрасно характеризует сказанное о художественном мире романа. "Коллапс гравитационный (в астрономии), ка-

тастрофически быстрое сжатие звезды под действием сил тяготения (гравитации). <...> Когда радиус звезды становится равным критическому значению ... поле тяготения уже не выпускает никакое излучение, никакие частицы. Такой небесный объект называется "черной дырой", или "застывшей звездой"<sup>4</sup>.

"Евгений Онегин" открывает блестящую традицию русского реалистического романа. В то же время он представляет собой важный момент развития романа европейского. Коллаптический мир пушкинского романа в стихах есть результат эволюции жанра на протяжении более чем двухсот лет. Его движение в литературе нового времени связано с усилением социальной дифференциации общества, усложнением языковой ситуации и возрастающей ролью личностного, индивидуального начала в жизни, философии и литературе<sup>5</sup>. В "Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена" и "Сентиментальном путешествии по Франции и Италии" Стерна, в "Страданиях молодого Вертера" Гете, в "Опасных связях" де Лакло эгоцентризм, субъективизм, индивидуализм героев заходят настолько далеко, что иногда доводят их до саморазрушения (Гете и де Лакло), иногда обуславливают рискованные эксперименты над романной формой (Стерн).

Индивидуализм и эгоцентризм как существенные элементы мирозерцания нового времени накапливались на протяжении позднего Возрождения, классицизма, Просвещения и предромантизма не только в романе, но и в других жанрах. Гете, Шиллер, Жан Поль впервые с предельной силой выразили настроения "мировой скорби", которые в значительной степени определили облик всего романтического движения. Центральный герой романтической литературы – сильная одинокая личность, противостоящая миру и вступающая с ним в борьбу, пусть обреченную на поражение. Такому герою принадлежит авторская симпатия и – предполагается – читательская тоже. Таков мир поэм Байрона и его стихотворного романа "Дон Жуан". Одиночество личности в мире осознается обществом и литературой как непреложный факт, а само общество все более воспринимается как совокупность разобщенных личностей.

На протяжении XVIII в. входят в литературный язык или получают распространение в нем слова, обозначающие "одиночество", "разобщенность", – *die Absonderung, die Trennung, the disconnection, the dissociation, l'isolement*. Как показывают "Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm", "The Oxford English Dictionary" и "Larousse du XX<sup>e</sup> siècle" эти слова и широкий круг их синонимов встречаются в сочинениях Готшеда, Гюнтера, Л. В. Шлегеля,

Гердера, Гете, Шиллера, Рюккорта, Франклина, Берка, Голдсмита, Колардо, Вольтера и других писателей Просвещения и предромантизма.

Идеи одиночества и разобщенности, настроение пессимизма, прием "романтической иронии" были унаследованы романом XIX в., в бесконечных вариантах образа "лишнего человека" представившим отчет о судьбах ряда "потерянных поколений". С большой силой сознание (и ощущение) отчужденности человеческой личности выразилось в "Евгении Онегине". Пушкин был не только наследником литературных традиций, но и современником далеко зашедшего распада патриархального уклада, семейных и общественных отношений. Как бы прикровенен этот процесс ни был, поэт его распознал; и он показал в своем романе, как ослабление, разложение общественных связей и форм приговаривают мыслящих и чувствующих людей к социальному и психологическому одиночеству.

Поэт обнажает те деструктивные силы, которые разрушают судьбы его героев. Уже Белинский отметил (в частности, в приведенном выше высказывании), что в их бедах виноваты не столько они сами, сколько окружающая их действительность. Г.А.Гуковский сделал эту мысль центральной в своей характеристике "Евгения Онегина". По его мнению, художественное открытие Пушкина состояло в том, что "изображению, истолкованию, а затем и суду подлежал теперь не столько человек, сколько среда" (с.170). Социальный и исторический детерминизм, согласно широко известному, вошедшему в науку утверждению Гуковского, лег в основу пушкинского реализма. Насколько справедлива эта система взглядов, видно из последующего движения литературы. Так, в предисловии к "Герою нашего времени" Лермонтов утверждает, что представил в Печорине болезнь века.

Силы и явления, приводящие героев "Евгения Онегина" к одиночеству, разобщенности, жизненному крушению, хорошо известны. Онегин и Ленский воспитаны на западноевропейской культуре и хуже знают русскую; мысль о народе не занимает сколько-нибудь важного места в системе их взглядов. Даже Татьяна, "русская душой", в силу особенностей воспитания,

... по-русски плохо знала,  
журналов наших не читала,  
И выражалась с трудом  
На языке своем родном ... (VI, 63).

Размышления и порывы героев романа носят либо сугубо личный, либо отвлеченный характер, стимулами к активной деятельности они служить не могут.

Закономерность одиночества в гуще людей, разобщенности индивидуумов, кризиса их сознаний и судеб вывleяет композиция романа. "Большой" русский роман XIX в. по-своему экспериментален. В "Братьях Карамазовых" исследуются вершины добра и бездны зла, доступные человеку. Один брат обозначает собою полюс добра; другой (в теории) – полюс зла; третий, Смердяков, срывается в бездну зла; четвертый пробирается по узкой и извилистой тропке между безднами зла и вершинами добра, карабкается к вершинам и скользит по краю бездны. В "Анне Карениной" доказывается "мысль семейная". Анна, нарушившая долг жены и матери, представлена Толстым в исключительно благоприятных внешне обстоятельствах: Вронский глубоко ее любит, муж готов дать ей развод, она может жить за границей, вдали от общества, которое ее отвергло, – но, несмотря на это, трагическая вина неотвратимо толкает ее под колеса поезда. В то же время преданные семейному началу Левин и Кити, невзирая на то, что Кити безответно влюблена во Вронского и сперва отказывает Левину, соединяются в браке.

Фабула "Евгения Онегина" организована так, что разрушительные силы, управляющие судьбами главных героев, оказываются сильнее счастливых внешних условий жизни. Однако композиция романа позволяет заглянуть в его проблематику глубже. Весьма значительна роль образа Ольги. Она росла точно в таких же условиях, что и Татьяна. Между тем уже с детства она не отъединялась от родителей и соседей, а тянулась к ним, была как все и со всеми. Пушкин словно бы демонстрирует опыт: вот экспериментальный образец, вот контрольный. Г.А.Гуковский отметил, что "Евгений Онегин" – роман идей, роман *à thèse* (с.106). Сопоставляя образы двух сестер, живших в одинаковых условиях и столь разных по характерам и судьбам, поэт показывает: герой детерминирован средой, но не абсолютно, а лишь до известной степени. В большой мере судьбу человека определяют не воспитание и действительность, а характер, она складывается и закономерно, и индивидуально для каждого.

Если придается большое значение характеру, то естественно ожидать в романе глубокий психологический анализ. Поэт передает настроения, мысли, переживания, побуждения Онегина, когда он едет к дяде, беседует с Ленским, стоит над его трупом, встречается в большом свете Татьяну. Не столь подробно, но достаточно обстоятельно раскрывается внутренний мир Ленского и Татьяны. Однако такого проникновения в психологические глубины, какое мы знаем у Лермонтова, Достоевского, Л. Толстого, Чехова, Бунина, в "Евгении Онегине" нет. Нередко поэт

переносит внимание на изображение поведения своих персонажей, предоставляя читателю восстанавливать психологические импульсы поступков. Поэтому и после чтения, и после анализа в романе остается нечто загадочное, недосказанное, какал-то тайна. Такова одна из особенностей творческого метода, проявившегося в "Евгении Онегине".

Но в разнообразии индивидуальностей Пушкин вносит определенную закономерность. Онегин впадает в коллапс, Ленский убит, а Заречный "живет и здравствует еще доньше" (VI, IIð). Татьяна несчастна, а Ольга счастлива. Действительность, показывает ход событий, неблагоприятна отнюдь не для всех, но для людей мыслящих и чувствующих, для людей с резко очерченной индивидуальностью.

Им противостоит совершенно другая среда – целый мир патриархальных отношений, в котором нет места разобщению и одиночеству, где господствует роевое, хоровое, народное начало. Так изображены Ларины и их окружение:

Под вечер иногда сходилась  
Соседей добрая семья,  
Нецеремонные друзья,  
И потужить и позлословить  
И посмеяться кой о чем (VI, 4б).

Именно семья Лариных в романе – центр, противостоящий деструкции, разобщению. В конце концов (гл. VII) распалась и она, после чего коллапс распространяется почти безраздельно. Удары наносит Онегин: он отвергает любовь Татьяны, что вынуждает ее к переезду в Петербург; он убивает жениха Ольги, что приводит к ее отъезду с мужем-уланом к нему в полк. Явления художественной системы романа не эквивалентны житейским событиям. Замужество двух сестер в жизни не обязательно влечет распад связей между ними, между матерью и каждой из них. В "Евгении Онегине" дом Лариных представляет собой докус с особым значением, манифестируемым самой фамилией (лары – хранители домашнего очага). Уход из него приравнивается к смерти (отъезд Ольги) либо влечет необратимые перемены в человеческой судьбе (отъезд Татьяны).

Вполне идиллически изображены отношения помещиков с крестьянами:

В день троицын, когда народ  
Зеваля слушает молебен,  
Умильно на пучок зари  
Они роняли слезки три ... (VI, 47)

Даже о том, что мать Татьяны и Ольги "служанок была осердясь", повествуется вполне эпическим тоном. Филипповна, их няня, гордится тем, что в молодости любила на лету и выполняла "слово барской воли"

(VI, 9). Анясья почитительно рассказывает Татьяне о времяпрепровождении Онегина и его дяди. Тонкий пушкинский штрих: патриархальное сознание настолько некритично, недифференцировано, что старый помещик, который

Лет сорок с клюшницей бранился,  
В окно смотрел и мух давил (VI, 32),

и его племянник, петербургский денди, и убитый им друг – все стоят рядом в обстоятельном эпическом повествовании.

Однако мир патриархальных отношений не противостоит среде дворян-интеллигентов как самодовлеющая величина. Эти два мира пребывают в отношении диалога (как это понимает М.М.Бахтин), как только Ларины, их соседи, другие более или менее монолитные социальные группы попадают в зону сознания Онегина и Татьяны (отчасти и Ленского), они начинают изображаться иронически, сатирически и враждебно. Онегин перевел крестьян на оброк – соседи-помещики увидели в этом страшный вред и забеспокоились; из-под покрова патриархальных отношений выступили социальные противоречия. Онегин неприязненно относится к помещикам, и это проявляется не только в его речах и поведении, но и в авторских описаниях, когда авторское сознание интерферирует с сознанием Онегина (гл. I, строфа III; гл. II, строфа III и др.). В гл. III (строфы VI–VII) дано уважительное, даже несколько торжественное описание светского раута. Позже, после появления Онегина, изображение становится остро сатирическим (строфы XXIV–XXVI). Формально в обоих случаях речь ведет автор, тогда это противоречие трудно объяснить. Но в художественной системе романа во втором случае несомненно проявляется сознание Онегина, которому светское общество сейчас чуждо, а нужна одна Татьяна. Подобно этому, соприкоснувшись с зоной сознания Татьяны, помещики приобретают облик страшных чудовищ в ее сне и тупых, бессодержательных, самодовольных, гротескных персонажей наяву. С ее точки зрения карикатурно изображается ее многочисленная московская родня (особенно в гл. VII, строфа XLV).

Несколько сложнее патриархальный мир соотносится с зоной сознания Ленского. Хотя Ленский с отроческих лет пленен Ольгой и любовь к ней пронес через годы учения в Геттингенском университете, вернувшись домой, он не имел "охоты узы брака несть". В это время его отношение к патриархальному миру столь же кригично, как онегинское:

Бежал он их беседы шумной.  
Лх разговор благоразумный  
О сенокосе, о вине,  
О псарне, о своей родне,



Конечно не блистал ни чувством,  
Ни поэтическим огнем,  
Ни остротою, ни умом,  
Ни общежития искусством;  
Но разговор их милых жен  
Гораздо меньше был умен (VI, 36).

Но как только Ленский сблизился с семейством Лариных под влиянием любви к Ольге, его отношение к патриархальному миру в корне меняется, он защищает его от нападок Онегина (гл. III, строфы I и II) и старается втянуть в него своего друга (гл. IV, строфы XLVШ–XL IX).

В целом патриархальное начало, теряющее изрядную долю привлекательности в диалоге с миром главных героев романа, не выступает в нем идейным и композиционным противовесом разобщенности и коллаптической замкнутости. В диалоге этих двух миров ни один не выступает как безусловно "положительный" или "отрицательный"; зато их столкновение, неразрешенное противоречие насыщает идейный мир романа.

Важное место отведено в "Евгении Онегине" теме памяти. Индивидуальная память обеспечивает единство человеческой личности, коллективная память – единство общества. В корпусе романа воспоминаниям отведено огромное место. Воспомяют все. Воспоминания Онегина печальны. "С душою, полной сожалений", молодым человеком, он горюет о бессмысленно растроченных годах и силах (гл. I, строфы XLVШ–XLVШ). Мотив этот проходит через весь роман, дополняясь новыми, пока в гл. VШ воспоминания Онегина не достигают предельной силы в его письме и следующих стихах:

И постепенно в усыпленье  
И чувств и дум впадает он,  
А перед ним Воображенье  
Свой пестрый мечет фараон.  
То видит он: на талом снеге  
Как будто спящий на ночлег-,  
Недвижим юноша лежит,  
И слышит голос: что ж? убит.  
То видит он врагов забвенных,  
Клеветников, и трусов злых,  
И рой изменниц молодых,  
И круг товарищей презренных,  
То сельский дом – и у окна

Сидит она... и всё она!.. (VI, 183–184)

Воспоминания Онегина нагнетают безнадежность, усиливают его коллаптическую замкнутость, отъединенность от других людей. В воспоминаниях Татьяны переплетаются идиллические и горестные подробности, их контраст обостряет горечь ее духовного одиночества. Воспоминания

Ленского о детстве, об Ольге, о ее отце вполне идиличны; идиличны воспоминания Филиппьевны и Анисьи. Однако в высокообразованном интеллигентском сознании Владимира Ленского есть важнейший мотив, которого нет в патриархальном сознании крестьянских женщин, – боязнь забвения.

Память так же противостоит забвению, как любовь, дружба, родственные отношения – коллапсу. Любовь, дружба, родственные отношения закрепляют память о человеке после его смерти, тогда как одиночество, разобщенность приводят к забвению.

Ленский, разочаровавшийся в дружбе и усомнившийся в любви, в предсмертной элегии выражает страх забвения. Здесь выступает перед читателем неповторимая отличительная черта этого персонажа. Этого чувства нет у носителей патриархального сознания, у которых сознание обособленности своей личности от "мира", от "всех" до предела ослаблено. Его нет и у Онегина и Татьяны, в своем духовном одиночестве обреченных на забвение, так что для них даже нет такого вопроса: будут их помнить или нет? Но Ленский – поэт. Все творчество есть порыв к преодолению смерти, забвения. Пережить себя, сохранить по себе память в своих созданиях стремится творческая личность. Сохранить и укрепить единство коллектива, скрепив разные поколения творческой памятью, стремится общество. Едва вернувшись из Геттингена в родное Красногорье, Ленский начертал "надгробный мадригал" Дмитрию Ларину и эпитафию своим родителям. В альбом Ольге он рисует, между прочим, "надгробный камень". Это эмблема, условное общее место сентиментального мировосприятия и стиля, но в связи с обликом и судьбой юного поэта одновременно и индивидуальный характерный штрих. Перед смертью он пишет элегию, в которой с горечью говорит:

И память юного поэта  
Поглотит медленная Лета,  
Забудет мир меня... (VI, 126).

Поэт борется с посмертным забвением и понимает, что в этой борьбе побежден. Близкое будущее, показывает Пушкин, это подтвердило. Уже в следующей главе он рассказывает, что невеста погибшего поэта вскоре вышла замуж и что памятник, поставленный ему, забыт и след к нему заглох. Вот почему в образе Ленского, хотя он и тяготеет к патриархальному началу, так полно осуществляется коллапс.

Казалось бы, одиночество, разобщенность, забвение безраздельно торжествуют в "Евгении Онегине". Однако это не так, и читатель выносит из чтения романа горечь, но не безнадежность. Кроме коллаптического мира главных персонажей-интеллигентов и гармоничного при взгляде изнутри, но карикатурного при взгляде извне мира патриархаль-

ного, в романе воссоздан еще и могучий, всепроницающий, протей-  
ческий мир автора. В нем много места занимают воспоминания и мно-  
го значат медитации о памяти и забвении. Все авторские отступления  
гл. I представляют собою воспоминания – о театральных впечатлениях,  
о балах, о ножках милых дам, о прежней любви, о сочинении "Кавказс-  
кого пленника" и "Бахчисарайского фонтана". Волей гения даже самые  
мимолетные впечатления сохраняются не только для современных, но  
и для поколений будущих читателей. Память торжествует над забвением.  
Значительное место отведено воспоминаниям и в последующих главах.  
Выше уже отмечалось, что в конце гл. VIII автор с грустью вспоминает  
годы вдохновенного труда над романом, ушедших с тех пор друзей, ту,  
"с которой образован Татьяна милый Идеал" (Здесь нелишне напомнить,  
что автор как один из образов романа не равен Пушкину и что цитирован-  
ные слова не предполагают наличия у Татьяны реального прототипа<sup>6)</sup>).  
Утраты тяжелы, но то, что воспоминания о них навсегда запечатлены в  
романном слове, придает этому слову необыкновенную значительность.

В литературе об "Евгении Онегине" мало внимания уделяется тому  
обстоятельству, что Владимир Ленский – поэт. Между тем здесь –  
ключ ко многим тайнам романа. Мы уже видели, что тема преодоления  
забвения возникает в связи с образом поэта Ленского. Натянута как  
струна, тема эта звенит, резонирует всегда вблизи Ленского или в  
зоне его сознания. Сообщив, что памятник Ленского заброшен, невеста  
вышла замуж, автор восклицает:

Так! равнодушное забвеньё  
За гробом ожидает нас.  
Врагов, друзей, любовниц глас  
Вдруг молкнет (VI, 143).

Но уже сами эти слова фактом своего существования опровергают  
свой прямой смысл: высокое искусство сохраняет память о людях.  
Образ автора – поэта, исполнившего то, что не удалось Ленскому, сох-  
ранившего и передавшего памяти потомков, как любили, страдали,  
умирали его современники, – сопротивляется разобщенности, одино-  
честву, забвению, преодолевает их, уничтожает.

С большой силой выступают слагаемые эстетической реакции, о  
которых писал Л.С. Выготский. Он показал, что для доказательства  
определенной идеи писатель выбирает материал, который, казалось  
бы, противоречит этой идее, и, преодолевая его сопротивление, пре-  
дельно убедительно эту идею доказывает. "В художественном произведе-  
нии всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее  
несоответствие между материалом и формой, <. > автор подбирает как  
бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который ока-

зывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее самый материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным<sup>7</sup>. На протяжении "Евгения Онегина" в образах центральных персонажей, во многих авторских отступлениях развиваются пессимистические мысли о невозможности счастья, сближения между людьми, об обреченности всего и всех на смерть и забвение. Но одновременно от главы к главе разворачиваются непреходяще прекрасные картины жизни, в которых длинный ряд мгновений остановлен и увековечен, растекающаяся жизнь собрана и заключена в строгую форму. В парадоксальных терминах Л.С.Выготского это – борьба формы с содержанием, преодоление содержания форм, уничтожение содержания формой.

Чтобы осуществилась эстетическая реакция, катарсис, по Выготскому необходимо наличие противоположно направленных аффектов. Сталкиваясь, они приводят к разряду нервной энергии. Среди других факторов, вызывающих противоположно направленные аффекты, их столкновение, важное место в романе занимает борьба тем одиночества, разобщенности, забвения – и темы памяти.

С предельной силой жизнь и смерть, смерть и память, торжество творческой памяти над разрушительным временем сведены в авторском отступлении в конце гл.П. Здесь кончается экспозиция: представлены все основные персонажи, патриархальный мир Лариных, духовный мир автора; намечены основные темы и проблемы; в следующей главе завяжется безрадостный роман между Татьяной и Онегиным. Это авторское отступление находится в зоне сознания Ленского. Рассказав о том, как Ленский посетил сельское кладбище, автор предается размышлениям, ход которых напоминает предсмертную элегию Ленского:

...поколенья,  
По тайной воле провиденья,  
Восходят, зреют и падут... (автор, VI, 48).

...прав судьбы закон. ...

...бдения и сна

Приходит час определенный... (Ленский, VI, 125-126).

Быть может в Лете не потонет

Строфа слагаемая мной ... (автор, VI, 49).

И память юного поэта

Поглотит медленная Лета... (Ленский, VI, 126).

Но стиль Ленского сентиментально-романтический, стиль авторского отступления реалистический. Здесь, на рубеже глав П и Ш, собраны в одну из сюжетных кульминаций темы смерти, одиночества, разобщенности, забвения – и господствующая над ними всепобеждающая тема творческой памяти, дарующей бессмертие:

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

### XXXIX

Покаместь упивайтесь ею,  
Сей легкой жизнью, друзья!  
Ее ничтожность разумею,  
И мало к ней привязан я;  
Для призраков закрыл я вежды;  
Но отдаленные надежды  
Тревожат сердце иногда:  
Без неприметного следа  
Мне было б грустно мир оставить.  
Живу, пишу не для похвал;  
Но я бы кажется желал  
Печальный жребий свой прославить,  
Чтоб обо мне, как верный друг,  
Напомнил хоть единый звук.

### XL

И чье-нибудь он сердце тронет;  
И сохраненная судьбой,  
Быть может в Лете не потонет  
Строфа слагаемая мной;  
Быть может (лестная надежда!)  
Укажет будущий невежда  
На мой прославленный портрет,  
И молвит: то-то был Поэт!  
Прими ж мои благодаренья,  
Поклонник мирных Аонид,  
О ты, чья память сохранит  
Мои летучие творенья;  
Чья благосклонная рука  
Потреплет лавры старика! (VI, 48-49)

### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Чумаков Ю.Н. Поэтическое и универсальное в "Евгении Онегине" // Волдинские чтения. Горький, 1978. С.78.
- 2 Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С.106 (далее ссылки даны в тексте по этому изданию с указанием страницы).
- 3 Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина: Статья восьмая // Белинский В.Г. Полн.собр.соч.: В 13 т. М., 1955. Т.7. С.469.
- 4 Большая Советская Энциклопедия, 3-е изд. М., 1973. Т.12. Стлб.1253-1254.

- 5 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.179-180 и след.
- 6 Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина "Евгений Онегин". Л., 1980. С.28-30.
- 7 Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С.208; см. также: с.274 и след.

Ю.М.НИКИШОВ

Тверской госуниверситет

"ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН": ГАРМОНИЯ КОМПОЗИЦИИ

В сопутствовавшем финалу "Евгения Онегина" стихотворении "Элегия" Пушкин, заглядывая в будущее, мечтал: "Порой опять гармонией упьюсь..." (Ш, 228). Пушкину было уже хорошо ведомо упоение гармонией, он желал сохранить это доставляющее творческую радость чувство в жизни, перспективы которой рисовались ему отнюдь не радужными. "Евгений Онегин" в тот момент еще не обрел окончательного вида, хотя основные проблемы творческой истории романа были уже решены или предрешены. И вот вопрос: входит ли роман в стиха в круг произведений, которые даровали поэту упоение гармонией? Вероятно, интуиция охотнее подскажет положительный ответ в силу того, что репутация Пушкина – мастера композиции – очень высока. "Онегина" воздушная громада"; в поэтической строке Анны Ахматовой дана превосходная формула именно гармонии композиции романа. Исследователю интуиции мало, нужны аргументы. Изредка встречается отрицательный ответ. М.Л.Гофман категорично утверждал: "Этот роман поражает исключительной непропорциональностью частей и лирическим единством и, как и все первые произведения Пушкина, держится на лиризме"<sup>1</sup>. Поскольку это суждение чисто вкусовое и не подкреплено наблюдениями, оно не заслуживает аналитической критики, но – как тенденция – должно быть обозначено.

Более всего сомнения относительно гармоничности "Онегина" вызываются исключительностью творческой истории произведения: Пушкин начал обширное многолетнее повествование, не зная наверняка, где и

когда причалит к берегу<sup>2</sup>. В период работы над романом произошло важное историческое событие, изменился общественный климат. Менялся сам поэт. Естественными и неизбежными были серьезные изменения в замысле романа, в самом его объеме, в содержании духовных поисков героя. Не потому ли Пушкин и отказался от предварительного плана этого творения, что предвидел: такой план будет формальным и фиктивным, будет лишь сковывать импровизацию, будет мешать пушкинскому соавтору в "Евгении Онегине" – самой жизни?

Можно и должно оценить риск и смелость поэта. Но если несомненно, что духовная эволюция Пушкина периода работы над романом углубляла содержательную емкость произведения, то менее несомненно, что в сложнейших условиях работы "Онегин" сохранил композиционную гармонию. Сомнения высказывались: "Вынужденное исключение главы "Странствие", основной для эволюции героя, нарушало идеологическую и композиционную структуру романа и было насилием над его замыслом"<sup>3</sup>. Попробуем, однако, усомниться в таком суждении.

Некоторые композиционные решения были приняты Пушкиным изначально и последовательно выдерживались: "Можно сказать, что если Пушкин думал о теме своего романа главами, то об изложении этой темы он думал строфами"<sup>4</sup>. Главы романа обладают высокой автономией<sup>5</sup>, вплоть до права на отдельное опубликование. Это обстоятельство облегчило многолетнюю работу над романом, избавило Пушкина от спешки и форсирования окончания романа, предоставило творческие паузы для работы над многими другими произведениями, создававшимися параллельно. Имеет ли данный факт отношение к композиции? Мерные доли строф и глав сугубо формальны, жестко не связаны с содержанием. Однако в слове мера заключен ответ. Импульсы глав и строф повышают сложность романа в стихах, создают определенный композиционный ритм. И важно заметить, что такого рода ритм в "Евгении Онегине" очень активен<sup>6</sup>, он проникает на все уровни произведения.

Вот повествовательный прием: подключение к сквозной, стержневой линии повествования новых, побочных линий, расширение поля зрения. Главный герой представлен читателю таким, каким он будет – уже на наших глазах – участвовать в действии. В первой-второй строфах романа мы видим и слышим героя, мчащегося в пыли на почтовых в деревню. Тотчас после первого представления поэт погружается к самым истокам биографии Онегина, дает сжатый итог воспитания и образования героя. Затем монотонный светский образ жизни героя воспроизводится не в своем поступательном движении, но статично – через подробный рассказ об одном характерном дне из жизни Онегина. "Большая" экспозиция первой главы вбирает в себя не только предысторию героя, но и

первый этап его собственных поисков, отклоняющихся от движения толпы, – первый его духовный кризис периода петербургского затворничества. Возвращение при последовательном повествовании к тому моменту жизни Онегина, с которого пошел рассказ, специально оговорено замечанием в скобках: "И тем я начал мой роман" (VI, 27). Таким образом, мы наблюдаем петлеобразный рисунок представления героя: от состояния, которое переживает герой в начале основного сюжетного действия, делается резкое погружение на полную глубину ретроспекции, затем происходит неторопливое возвращение к исходному моменту повествования, после чего продолжается сюжетный рассказ.

Петлеобразный рисунок экспозиции выдерживается строго. "Как только повествование подходит к новому персонажу, месту действия, к новой теме, так обычно следует более или менее обстоятельный исторический экскурс"<sup>7</sup>. Так вводятся в повествование и Ленский, и Татьяна, и даже многие из второстепенных персонажей: старушка Ларина, няня (с тем отличием, что о ее прошлом рассказывает не автор, а она сама), Зарецкий. Заглавный герой имеет лишь то преимущество, что его предыстория рассказана наиболее подробно, развернута на целую главу, остальные экскурсии компактнее, концентрированнее. В рассказе о второстепенных персонажах используется своеобразная антитеза "бывало" – "ныне".

За пределами такой структуры совсем немного. Несколько штрихов из биографии Ольги мы узнаем косвенно – из рассказа о Татьяне; но заурядная Ольга и лишена в романе биографии. Рассеяны сведения из биографии Ларина – отца, но "натурой" он и не представлен. Притом именно Ольга и ее отец на редкость монотонны, они лишены развития; то, что с ними "бывало", вполне исчерпывается тем, что мы видим в "сиюминутном" движении романа.

"Петлеобразный" композиционный рисунок сохраняется и при включении авторских бесед с читателями: навзирать на количество, объем и характер "лирических отступлений", "повествование опять возвращается на оставленную дорогу и именно на то место, с которого автор ушел в сторону..."<sup>8</sup>. Еще одна "рифма", придающая повествованию изящество и стройность: повторы ритмичны, придают повествованию дисциплинированность, строгость, а неистощимая виртуозность вариаций преодолевает опасность однообразия.

Хочется привести один, но чрезвычайно выразительный пример:

Но наконец она вздохнула  
И встала со скамьи своей;  
Пошла, но только повернула  
В аллею, прямо перед ней,



Блестя взорами, Евгений  
Стоит подобно грозной тени,  
И как огнем обожжена  
Остановилась она.  
Минуты две они молчали,  
Но к ней Онегин подошел  
И молвил...

Нужно очень хорошо помнить текст, чтобы тотчас обнаружить: процитирован не сплошной фрагмент, а смонтированы начало заключительной XI строфы третьей главы и начало XII строфы главы четвертой (см.: VI, 72-73, 77; кстати, лишь продолжение цитирования выявило бы несовпадение порядка рифм онегинской строфы). Два сюжетных эпизода состыкованы идеально, без малейшего зазора: даже микропауза в "минуты две" молчания разворачивается на глазах читателя. Смонтированный текст вполне может восприниматься как целостный. Однако в повествовательной ткани единый сюжетный эпизод разделен. В концовке XI строфы поэт испросил у читателя разрешение "и погулять и отдохнуть", закончил главу, а в четвертой главе описание свидания предваряется обширным авторским рассуждением, переходящим в косвенный монолог Онегина, и вторичным (отчасти переосмысленным) изложением предыстории героя. Сюжетная пауза отсутствует, повествовательная пауза чрезвычайно значительна. Однако отвлечение завершает свою "петлю" - и сюжетное повествование продолжает строго последовательное движение.

Значительная, в два с лишним года сюжетная пауза вынужденно, в связи с изъятием "Странствия", возникла на стыке седьмой и восьмой глав. Но стык максимально заглажен, с одной стороны, явственным прогнозированием судьбы Татьяны в концовке седьмой главы, с другой - привычным "петлеобразным" изложением того, что было с Онегиным с момента его исчезновения из повествования, при возвращении к герою в начале главы восьмой.

Композиционный ритм, связанный с повторами повествовательных приемов, вносит свою лепту в композиционную гармонию "Евгения Онегина". Роль композиционного ритма тем более велика, что проявляется он чрезвычайно разнообразно. Можно иметь в виду переключку начала и конца романа<sup>9</sup>. Изображению дня петербургской жизни Онегина в первой главе соответствует описание дня (в двух вариантах - летнем и осеннем) его деревенской жизни, а им обоим - воспроизведение дня одесской жизни автора<sup>10</sup>. Дважды описывается онегинская усадьба - при старом и новом хозяине. С судьбами главных героев "рифмуются" судьбы второстепенных персонажей. Самое значительное из всей серии повторов (что и отмечалось чаще всего) - обратная симметрия писем и объяснений главных героев.

Только этого достаточно, чтобы говорить о гармоничности в построении "Евгения Онегина". И все-таки для полной доказанности тезиса необходимо увидеть ритмичность на самом высоком уровне – как соотношение крупных частей в рамках целого.

В окончательном виде в состав "Евгения Онегина" входят посвящение, эпиграф к роману, восемь глав (с эпиграфами к каждой), примечания и (с предисловием) "Отрывки из путешествия Онегина"<sup>11</sup>. Прежде всего и окинем взором панораму целого. Опустим мелкие детали в виде посвящения и эпиграфов. Отметим основной блок романа в составе восьми глав. Как стыкуются с ним добавочные компоненты – примечания и "Отрывки..."? Может сложиться впечатление, что Пушкин окончательно "портит" архитектурную стройность здания асимметричными пристройками. Зачем роману в стихах прозаический текст и описание эпизода из жизни героя, с которым автор уже попрощался "надолго... навсегда"?

Отрицать добавочный, "пристроечный" характер примечаний и "Отрывков..." вряд ли резонно. "Евгения Онегина", при всей органичности линейного развертывания, логичнее осознавать не как единое здание, но как архитектурный ансамбль. Композицию романа нет возможности, а стало быть, и надобности рассматривать в одной плоскости. Вот почему, беря предметом изучения судьбу героя, уместнее поставить "Отрывки из путешествия Онегина" на полагающееся им фабульное место, но в обзоре композиции надлежит вернуть им завершающее роман положение, видеть в них и в примечаниях добавочные композиционные конструкции, вполне органично входящие в структуру целого.

Прежде всего, примечания и "Отрывки..." симметричны. В примечаниях чередуется прозаический и поэтический текст. Но и "Отрывки..." содержат не только поэтический, но и прозаический текст: предисловие, прозаические связки выборочно данного поэтического текста, даже одно подстрочное примечание. Выходит, что проза в "Отрывках..." выполняет роль примечаний, и как собственно примечания комментируют стихи романа, так проза комментирует стихи "Отрывков..."; "Евгения Онегина" завершает микророман, повторяющий структуру основного текста... Еще интереснее аналогия созвучий примечаний и "Отрывков..." с главами романа.

Примечания – это фрагмент романа с двойной функцией: их можно (и полезно) воспринимать как целое, но можно так и не воспринимать, акцентируя их связь с текстом. Как целое примечания в недавнее время изучались весьма активно<sup>12</sup>. Ю.Н. Чумаков настаивает даже на рассмотрении примечаний "внутри художественной системы романа"<sup>13</sup>. По

его мнению, признание "художественности примечаний, усложняя структуру "Онегина", повышает эстетическую информативность произведения, усиливает активную избирающую ориентацию читателя в значимой игре образных сопоставлений"<sup>14</sup>. Но тут мы уже имеем дело с избыточным азартом исследователя: для того чтобы подчеркнуть значимую роль примечаний (против чего не может быть возражений), совсем не обязательно отождествлять их с художественным текстом. С.М.Громбах, возражая Чумакову, рассматривает примечания как форму публицистики, которая выполняет (и тут нет разногласий с Чумаковым) важную функцию: "Под видом невинных справок они либо привлекают внимание читателя к отдельным строкам и скрытому в них содержанию, либо развивают или подчеркивают мысль, лаконично высказанную в тексте, либо, наконец, говорят то, чего в тексте сказать было нельзя"<sup>15</sup>.

В.Мильчина выделяет группу примечаний, которые осознанно тавтологичны, лишены "второго" голоса, фактически излишни: "Своего рода "новаторство" Пушкина в отношении примечаний заключается именно в этом "прощании" с ними"<sup>16</sup>. Интересное дополнение, которое, конечно, не снимает значимости роли другой, основной группы примечаний. Примечания к "Онегину" можно вообразить (конечно, только вообразить) как подстрочные примечания: в этом случае они как бы растворяются в тексте романа. В таком своем содержании, в связях с текстом, они выполняют воспитательную задачу обучения читателя. Это урок остановки в чтении, осмысления данного факта в свете дополнительной информации. Но не так ли можно и нужно читать текст, к которому нет примечаний? Ведь и он связан с иными фрагментами, и установление, уяснение этих связей многое дает, обогащает восприятие романа.

"Евгений Онегин" – книга не для однократного чтения, к нему можно обращаться без усталости. Ничто не препятствует повторить начальное сплошное чтение, охватывая содержание в целом. Можно ставить для себя выборочное задание, памятуя, что все богатство впечатлений за один раз схватить невозможно. Бывает полезным просто подумать над каким-то эпизодом, устанавливая, каким другим фрагментам он корреспондирует. Может быть, когда-то приятно пройти длинной анфиладой дворцовых зал, а в другой раз свернуть в боковые переходы, чтобы увидеть главный фасад из окон... Важно только не придавать универсального значения отдельным впечатлениям; необходимо накапливать их, соразмеряя и соотнося их с ощущением целого.

Целостность "Отрывков..." как фрагмента более ощутима, чем целостность примечаний. Связь "Отрывков..." с главами романа (кроме бабульного значения) менее ощутима, чем связь примечаний. Вместе с

тем примечания обладают целостностью, а "Отрывки..." – глубинной связью с текстом, что позволяет им стать заключительными страницами романа. Но для того чтобы убедиться в этом, необходимо прежде рассмотреть композиционную структуру основного текста.

Корпус глав "Евгения Онегина" в композиционном отношении воспринимался по-разному. Д.Д.Благой в известной книге "Мастерство Пушкина", основываясь на уважении к воле поэта, выраженной им в плане, где роман мыслился в составе трех частей и девяти глав, выдвигает принцип тройственного членения, хотя и отмечает его корректировку парными повторами в связи с вынужденным изъятием первоначальной восьмой главы. М.Л.Нольман в полемике с Д.Д.Благой утверждает, что "композиционная симметрия "Евгения Онегина" подчинена закону парности, следствием чего явилось и восьмиглавие, и "введение письма Онегина" в *pendant* письму Татьяны, и переключка конца романа с его началом"<sup>17</sup>. Не будем спешить с заключением: попробуем рассмотреть, как постепенно складывалось то, что в итоге получилось. Общая структура "Евгения Онегина" в сознании Пушкина менялась.

Первое и первоначальное решение заложено в помете, которой сопровождалась публикация шестой главы: "Конец первой части". Итак, первый контур замысла романа как целого в составе двенадцати глав подчинялся закону симметрии. Этот замысел оказался реализован в своем содержании, поскольку декабристская тема (первоначально связанная с декабристской судьбой героя) включена в печатный текст романа<sup>18</sup>, но резко сокращен в объеме; симметрии глав не получилось. Можно заметить, что подлинную и полную симметрию выдержать было и объективно невозможно, поскольку первые три главы, при минимуме сюжетного действия, носят экспозиционный характер, представляя трех главных героев; неизвестно, как экспозиция могла быть уравненной во второй предполагавшейся части романа.

Второе решение композиционной структуры "Евгения Онегина" представлено в плане-оглавлении романа (Болдино, 26 сентября 1830 г.): теперь роман мыслился поэту в составе девяти глав и трех частей (с примечаниями). Принцип тройственного композиционного членения опирается на подспудно вызревавший принцип триады. Число "три" – значимое число в поэтике. Естественнее всего триада проявляется на уровне повествовательном, сюжетном. Принцип триады, показал А.Н.Сokolov, выдерживается на уровне фабулы романа, включающей три цикла событий: знакомство Онегина с Татьяной – письмо – свидание (после чего эта линия фабулы прерывается); побочный мотив: ухаживание за Ольгой – вызов – дуэль и ее следствие; перемена ролей с Татьяной<sup>19</sup>.

Внешнее, событийное подкрепляется, питается глубинным движением романа: в три этапа проходит духовная эволюция главного героя<sup>20</sup>. Наконец, композиционная триада соответствует и трем этапам воплощения творческого замысла поэта, углубления реализма романа, приходимся именно на начальные, средние и заключительные главы.

Третье и окончательное решение композиции "Евгения Онегина" дано в печатном тексте романа, опубликованного автором в полном виде в 1833 г. Пушкин отказался от вычленения дробных частей. Конечно, главная тому причина – изъятие первоначальной восьмой главы. Вместе с тем необходимо видеть чисто художественный аспект. Вычленение дробных частей несет оттенок нарочитости: три равновеликих цикла глав не буквально совпадают со смысловыми звеньями романа, между глубинным движением романа и внешним его оформлением, при несомненной связи одного с другим, нет жесткого, механического сцепления.

Как ни парадоксально, более свободная от регламентаций итоговая композиция "Евгения Онегина" в составе восьми глав, без разделения на части, реализовала оба принципа композиционной структуры, которые обдумывались поэтом в процессе творческих поисков, – и парной симметрии и тройственного членения. Закон парности систематично действует в "Евгении Онегине", начинаясь с разнообразного композиционного ритма и венчаясь обратной, или зеркальной, симметрией ряда описательных картин и, что особенно важно, основных сюжетных эпизодов.

Что же касается общего композиционного рисунка, он все-таки подчиняется принципу тройственного членения, хотя в окончательном виде существенно иначе, чем в упоминавшемся пушкинском плане-оглавлении. С выпуском первоначальной восьмой главы нарушилось предполагаемое обозначение трех равных по объему частей и произошло перераспределение глав: теперь они четко группируются по топографии действия. Особняком первая, "петербургская" глава – "быстрое введение", по определению Пушкина. Далее идет основной корпус "деревенских" глав, со второй по седьмую (седьмая глава переносит место действия из деревни в Москву). Финальная восьмая глава вновь "петербургская"<sup>21</sup>. В таком рисунке отчетливо просматривается и симметрия, то, на чем настаивает М.Л.Нольман: "Завершенность "романа без конца" осуществлена кольцевой композицией, "рифмой ситуации", выражающей пушкинский закон парности"<sup>22</sup>. Действительно, "петербургские" главы выполняют роль пролога и эпилога. Но, выявляя эту симметричность, нельзя опускать остальное, что сюда не помещается: этого "остального" так много!

В условиях, когда замысел неизбежно претерпевал изменение (даже объем романа сокращался с двенадцати глав до девяти, а потом и до восьми), Пушкин сумел подчинить окончательный вид любимого произведения требованиям гармонии. Обрамление основного состава романа одной прологовой главой и одной эпилоговой придает роману отточенную композиционную стройность. С этой точки зрения исключение первоначальной восьмой главы, наносящее серьезный ущерб роману как "энциклопедии русской жизни", выгодно произведению в архитектурном смысле.

Не нарушает стройности триады Петербург – деревня – Петербург включение в "деревенскую" седьмую главу "московского" сюжета, поскольку здесь тоже просматривается действие закона парности. Прецедент был: заявка на "деревенскую" тему дана уже в первой, "петербургской" главе; иначе говоря, завершая одну тему, Пушкин тут же присовокупляет пролог следующей темы. Есть разница: "деревенская" тема первой главы занимает лишь несколько строф, а "московская" тема, включая отъезд и дорогу Лариных, охватывает почти половину главы и образует эпизод самостоятельного значения; не преуменьшая этой разницы, все же подчеркнем устойчивость композиционного приема: правило важнее исключения. Это нормально, когда прием, повторяясь, варьируется, избегая монотонного тождества. Попутно вновь отметим паразитическое пушкинское чувство меры: "деревенские" строфы первой главы относятся к остальному объему главы практически в той же самой пропорции, что и "московские" строфы седьмой главы к предшествующему объему романа.

Поскольку же "московский" эпизод все-таки самостоятелен, он, несколько нарушая пространственную триаду романа, по-своему поддерживает художественную гармонию произведения, создавая свою, дополнительную триаду, в которую объединяются групповые портреты: уездное соседство – московское кумовство – высший свет.

При всей смысловой важности композиционного ритма сюжетных и описательных эпизодов, на композиционном уровне совершенно необходимы внешние всплески, внешние разделы обособляемых частей. Такие композиционные вехи есть в тексте романа. Следует приглядеться к местам, в разное время осознававшимся Пушкиным в качестве раздела частей. Это, во-первых, концовка третьей главы. Уже, по другому поводу, отмечалось, что сюжетной паузы на стыке третьей и четвертой глав нет ни малейшей, зато четко обозначена пауза в рассказе:

Мне должно после долгой речи  
И погулять и отдохнуть:  
Докончу после как-нибудь (VI, 73).

Обозначение паузы предельно лаконично, не развернуто, ограничено единственной мотивировкой "отдохнуть". Прием лишь слегка обозначен. Как знать, может быть, поэт, еще, конечно, не представлявший себе контура романа как целого, интуитивно чувствует необходимость паузы, границу завершенной части, и он обозначает ее, но слегка, "на всякий случай": композиционная вежа поставлена, но она не броская, почти незаметная. Так и получилось: первый композиционный "шов" несет смысловой акцент лишь во втором композиционном варианте, но в первом и окончательном вариантах не понадобился; он заглажен и воспринимается лишь при внимательном разглядывании.

Тем не менее прием оказался опробованным: в обновленном, развернутом виде он понадобился поэту в концовках шестой главы (первоначально венчавшей первую часть) и восьмой главы (первоначальной девятой главы), ставшей главой последней. Теперь композиционные вежи становятся очень заметными. В содержательном плане мотивы обеих концовок удивительно совпадают. В концовке шестой главы даже прощание с героем есть, только не "навсегда", а на время: "Хоть возвращусь к нему конечно, Но мне теперь не до него" (У1, 135). Автор даже с романом в стихах был бы рад попрощаться, поскольку "лета к суровой прозе клонят" (У1, 135). Главное же, наиболее развернутое прощание – интимно личное:

Но так и быть: простимся дружно,  
О юность легкая моя!

Дай оглянусь. Простите ж, сени,  
Где дни мои текли в глуши... (У1, 136).

Жест "Дай оглянусь" для Пушкина принципиально важен – и он повторится (по полной программе: прощание с героем, и с романом, и – теперь более широко – с читателями, а среди них с самыми дорогими из друзей). Конечно, в этой серии будет таким необходимым личный мотив:

Промчалось много, много дней  
С тех пор, как юная Татьяна  
И с ней Онегин в смутном сне  
Явились впервые мне... (У1, 190).

Третье композиционное звено этого плана – "одесские" строфы "Отрывков из путешествия Онегина". Впервые на их органическую связь с текстом романа указал Ю.Н. Чумаков. Исследователь глубоко комментирует последнюю строку романа "Итак, я жил тогда в Одессе...": "Благодаря ей внутренние силы сцепления опоясали мотивом Одессы не только последнюю часть "Отрывков" ("Я жил тогда в Одессе пыльной" – "Итак я жил тогда в Одессе"), но связали вместе конец восьмой главы и конец романа ("Промчалось много, много дней" – "...я жил тогда в

Одессе") и даже заставили перекликнуться конец с началом "Онегина" ("Придет ли час моей свободы" с примечанием "Писано в Одессе"). Последняя строка романа стала гораздо более емким смысловым сгущением, чем была при своем первом появлении в печати... Стих дает пищу воображению читателя за пределами текста и в то же время начинает только что оконченный роман, первые главы которого писались именно в Одессе<sup>23</sup>. Наблюдение очень пронизательное и точное, хотя автор чуть-чуть злоупотребляет формальным элементом, мотивом Одессы. Но затронутый материал богаче, он обладает повторяющейся композиционной функцией, причем просматривается важный для романа принцип тройственного членения.

"Странствие" в качестве восьмой главы нарушало композиционную гармонию романа. "Отрывки из путешествия Онегина" в своем финальном положении – это не дисгармоничный придаток и довесок, но важное композиционное звено, довершающее – еще на одном уровне – триаду как опору художественной гармонии "Евгения Онегина". В "одесских" строках "Отрывков..." мы встречаем основной мотив концовок, выступающих в качестве композиционных вех, – мотив прощания. Конечно, он редуцирован (как редуцированы все "Отрывки..." в сравнении с романом), тем не менее здесь он тоже существен. Возникая на базе антитезы "В ту пору мне казались нужны..." – "Иные нужны мне картины...", мотив прощания готов достигнуть пределов отречения ("Но, Муза! прошлое забудь"), но отречение невозможно, прошлое напоминает о себе: "Таков ли был я, расцветая?". И вновь с мотивами творчества сплетается интимный мотив. Финальное положение строки "Итак, я жил тогда в Одессе..." демонстративно сознательно, поскольку, хотя полный текст "Странствия" неизвестен, черновые строфы продолжения сохранились. Именно жест "Дай оглянуться" оставлен как решающий и заключительный.

Троекратные прощания как рубежи текста позволяют еще в одной плоскости увидеть композиционную гармонию романа. Известна поразительная художественная симметрия, явленная в "Цыганах", в "Борисе Годунове". Роман в стихах (вероятно, в силу своей жанровой емкости) строится принципиально иначе – объемно, многоактурно. В одном ракурсе есть все основания воспринимать роман как ансамбль основного здания в восемь глав с симметричными пристройками примечаний и "Отрывков из путешествия Онегина". В этом случае восемь глав основного текста могут восприниматься как самостоятельное художественное целое. Здесь в полном блеске предстает симметрия ("зеркало" писем и объяснений героев), здесь симметрия не конфликтует с триадой, но



братски поддерживает ее (композиция глав в соотношении I:6:I). Смотрим на роман в ином ракурсе, выделяя в качестве композиционных вех мотив прощания. Теперь объем текста делится асимметрично: шесть глав – две главы – даже не глава, а ее осколки... Но за этой явной диспропорцией проступает своеобразная красота. "Евгению Онегину" – "роману жизни"! – так к лицу эта асимметрия, это неторопливое начало и стремительное, нарастающее ускорение к концу.

Удивителен, неповторим феномен "Евгения Онегина". Писалось произведение на интуиции, оборвано на полуслове. Но вот смотришь на то, что получилось в итоге, и понимаешь: "Онегин" – отнюдь не изуродованное (не будем уточнять – какими) обстоятельствами повествование; роман выстроен гармонично, но по-своему, уникально. Он воистину многогранен и содержанием, и формой; можно любоваться изяществом каждой грани.

Задумчиво теплой воспринимается потребность Пушкина на долгом онегинском пути время от времени остановиться, обернуться, окинуть взглядом пройденный путь, по-доброму проститься с оставленным на этом пути, оценить и сохранить обретенное; композиционное значение таких пауз несомненно, их приуроченность к композиционным разделам ритмична.

Что совершенно замечательно – у Пушкина изящное, чисто формальное художественное решение всегда исполнено глубокого содержательного смысла. "Онегин" таит огромные завязи на будущее. Прежде всего, это проекция судьбы героя, "дорисованного" по последекабрьским впечатлениям, в эпоху реакции, на ситуацию 30-х гг.: в Онегине действительно есть еще не в полную меру развитые и осложненные другими качествами черты "лишнего человека", героя 30–40-х гг. Далее надо назвать своеобразие конфликта, ситуацию "русского человека на *rendez-vous*", по формуле Чернышевского: ситуацию, когда общественное лицо героя реконструируется по его поведению в отношениях личных, интимных. Наконец, роман кладет начало оказавшейся столь плодотворной традиции изображения сильного, героического в своей сути характера русской женщины. Тем не менее, так далеко, как нам теперь видно, заглянув в будущее, Пушкин на рубеже 30-х гг. счел необходимым оглянуться назад и низко поклониться уходящей в историю эпохе. Один из важнейших мотивов "Евгения Онегина" остается накрепко связанным с декабристской идеологией и с личностью автора – друга декабристов: такова роль декабристских мотивов в восьмой главе.

Мест "Дай оглянусь" заразителен для читателя. "Евгений Онегин" не принадлежит к таким произведениям, закрывая которые можно с

легким сердцем переходить к другим делам. Он требует внутренней паузы, оглядки на прочитанное – до самых истоков. Многократные возвращения к "Онегину" могут переходить в потребность.

Мы рассмотрели внешнюю сторону композиции "Евгения Онегина", сочетание значимых частей романа. Но разговор на этом не закончен, поскольку не менее значимо сочетание внутренних планов повествования. Особого внимания заслуживает соотношение сюжетного действия и внесюжетных размышлений автора.

В романе сюжетное действие весьма несложно, сеть авторских рассуждений чрезвычайно разветвлена и может быть признана главным источником энциклопедизма романа. Белинский, изложив на полстраницы сюжет, заключил: "Вот и всё содержание "Онегина". Многие находили и теперь еще находят, что тут нет никакого содержания, потому что роман ничем не кончается"<sup>24</sup>. Простота сюжета компенсируется, с одной стороны, художественно – необыкновенным изяществом построения, с другой – содержательно: углублением в тайны души человеческой и расширением повествования за счет изображения фона действия. Тем не менее есть опасность роль сюжета недооценивать.

Еще Ю.Н.Тынянов отдавал предпочтение "словесному плану" романа перед "планом действия"<sup>25</sup>. Подобная позиция получила определенное распространение и развитие. Английский исследователь Дж. Феннел "допускает возможность того, что основной "темой" Онегина был сам Пушкин..."<sup>26</sup>. В.С.Непомнящий противопоставляет повествовательный сюжет поэтическому сюжету, универсализируя пушкинскую фразу "начало большого стихотворения"<sup>27</sup>.

Интересная мысль высказана С.Г.Бочаровым: "Единство романа "Евгений Онегин" – это единство автора; это, можно сказать, "роман автора", уже внутри которого заключен "роман героев", Онегина и Татьяны"<sup>28</sup>. Это суждение (как и подходы названных выше авторов) справедливо, если иметь в виду содержательную сторону романа, колоссальную роль личностного начала в "Онегине", то, о чем писал еще Белинский: "Онегин" есть самое задушевное произведение Пушкина, самое любимое дитя его фантазии, и можно указать слишком на немногие творения, в которых личность поэта отразилась бы с такою полнотою, светло и ясно, как отразилась в "Онегине" личность Пушкина. Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы"<sup>29</sup>. Если же иметь в виду композиционную структуру романа, в строгом значении понятия, то вернее будет сказать, что "роман автора" входит внутрь "романа героев": автор ведет повествование о героях и попутно (хотя и весьма широко) развертывает повествование

"о времени и о себе". Содержательная (очень высокая) роль "лирического" начала здесь не совпадает с его подчиненным местом в структуре повествования – в отличие, к примеру, от "Бедной Лизы" Карамзина. Без сюжета пушкинский роман рассыплется. Роман начался с того, что "юная Татьяна И с ней Онегин в смутном сне" явились поэту, а окончился, когда автор счел, что за героем "довольно мы путем одним Бродили по свету".

Сюжетные (фабульные) дозы глав (особенно глав экспозиционных) весьма невелики. Сюжет первой главы, в строгом смысле, сводится к одному эпизоду. Молодой петербургский денди едет в деревню. После суеты похорон дяди он остается в сельском уединении. Два дня ему приятны деревенские впечатления, на третий день вызывают скуку. То же можно изложить еще короче: Онегин поехал – и приехал в деревню.

И это – все! Правда, данный сюжет разорван. В середине (что составляет основной объем главы) возникает сюжет в сюжете: подробный рассказ о жизни молодого человека от его рождения до отъезда в деревню. Этот внутренний (биографический) сюжет идеально, без малейших пауз состыкован с сюжетом внешним (романным). Следует добавить, что в первой главе, как и в последующих, существует и параллельно развивается лирический сюжет: система авторских рассуждений, создающих исключительно важный эмоциональный тон, гармонирующий с содержанием сюжетного повествования; авторские рассуждения широко раздвигают и содержание главы.

Тем не менее предельно скупые факты сюжета подобны монолитным гранитным колоннам. На этих опорах удобно размещаются и внутренний сюжет глав, и система авторских монологов. Когда прочен каркас, удобно размещаются все элементы конструкции. Можно как угодно уточнять особенность онегинского сюжета – ослабленный, замедленный, пунктирный и т.п. Напротив, можно отмечать содержательную емкость и разветвленность авторских рассуждений, само число которых решительно отделяет "Евгения Онегина" от "строгих" эпических произведений. При всем том именно эпизоды сюжета обеспечивают движение романа в целом и служат фундаментом, основой для монтажа рассуждений. "Композиционной основой "Онегина" является повествование о событиях. Автор влечется вперед не ходом ассоциаций, а "логикой" своего материала. Вот почему с большой поправкой надо принимать авторскую оценку своего произведения как "рассказа несвязного"<sup>30</sup>.

Если мы поймем сюжет как доминанту повествовательной структуры, будет легко установить роль и место авторских рассуждений, а также заменяющих повествовательный сюжет звеньев лирического сюжета, па-

раллельного пунктира сопутствующих рассуждений и т.д. При соблюдении этого условия можно прийти к существенному выводу: требованиям композиционной гармонии подчиняются и так называемые "лирические отступления"!

Здесь нет возможности углубляться в содержание самой проблемы авторских "отступлений"<sup>31</sup>: мы затрагиваем ее сейчас лишь под определенным, композиционным углом зрения. И надо подчеркнуть, что в композиционном плане взаимодействие сюжетного "эпического" и авторского "лирического" повествования вносит свой вклад в усиление ритмичности (стало быть, гармонии) структуры романа. Мы отметили повторы, зеркальную симметрию сюжетных и описательных эпизодов: это продольное развертывание повествования, условно говоря, симметрия "верха" и "низа". Она дополняется взаимодействием сюжета и авторских рассуждений, иными словами – симметрией "правого" и "левого".

В "Евгении Онегине" Пушкин блистательно поддержал свою репутацию мастера композиции. То, что он сумел достичь гармонии произведения со столь необычайной творческой историей, должно быть оценено как подвиг художника. Кажется просто невероятным, что оборванное на многоточии произведение могло обрести гармоничный вид. Но еще менее вероятно допущение, что свое любимое творение Пушкин позволил бы себе выпустить в свет в изуродованном, незавершенном виде.

С полным основанием мы можем заключить, что Пушкину удалось придать "Евгению Онегину" поразительное композиционное изящество. По условиям работы это объективно представляло наибольшие трудности. Непринужденность, легкость, уникальное совершенство, с которыми решена эта задача, вызывают восхищенное удивление при всем наперед известном мастерстве поэта в искусстве композиции.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Гофман М.Л. Пушкин: Психология творчества. Париж, 1928. С.80.
- 2 И.М.Дьяконов настойчиво утверждает, что предварительный план "Евгения Онегина" существовал и лишь по случайным обстоятельствам не сохранился. Однако попытка исследователя реконструировать этот план по черновым рукописям не дает практически ценных результатов. Зато признаваемая исследователем импровизационность многих принципиально важных поворотов сюжета скорее свидетельствует об отсутствии предварительного плана, чем о его наличии (см.: Дьяконов И.М. Об истории замысла "Евгения Онегина" // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т.Х). Ср.: Фомичев С.А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1980. С.155; Скотов Н. Русский гений. М., 1937. С.289.

- 3 Левкович Я.Л. наброски послания о продолжении "Евгения Онегина" // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974. С.202.
- 4 Винокур Г.О. Слово и стих в "Евгении Онегине" // Пушкин. М., 1941. С.175-176.
- 5 О том же см.: Лотман Ю.М. Художественная структура "Евгения Онегина" // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та: Труды по русской и славянской филологии. IX. Литературоведение. 1966. Вып.184.
- 6 О композиционной роли тематических повторов см.: Баевский В.С. Сквозь магический кристалл: Поэтика "Евгения Онегина", романа в стихах А.Пушкина. М., 1990.
- 7 Баевский В.С. Структура художественного времени в "Евгении Онегине" // Известия АН СССР: Сер. лит. и языка. 1982. Т.41, № 3. С.213.
- 8 Соллертинский Е.Е. Лирические отступления и их место в романе А.С.Пушкина "Евгений Онегин" // Вопросы жанра и стиля. Вологда, 1967. Т.31. С.61-62. См. также: Винокур Г.О. Указ.соч. С.179.
- 9 См. об этом: Нольман М.Л. О героях и художественной концепции романа "Евгений Онегин" // Научные доклады и сообщения литературоведов Поволжья. Ульяновск, 1968.
- 10 См. об этом: Чумаков Ю.Н. "День Онегина" и "день автора" // Вопросы поэтики литературных жанров. Л., 1977. Вып.2.
- 11 В большинстве современных изданий "Евгения Онегина" в состав текста включается десятая глава (т.е. ее фрагменты); это неправильно (см. о том же: Чумаков Ю.Н. "Евгений Онегин" и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983. С.19). Эти фрагменты могут печататься только в разделе редакционных приложений (или, как напечатал С.М.Бонди, в составе пояснительной статьи).
- 12 См.: Чумаков Ю.Н. Состав художественного текста "Евгения Онегина" // Пушкин и его современники. Псков, 1970; Он же. "Евгений Онегин" и русский стихотворный роман; Громбах С.М. Примечания Пушкина к "Евгению Онегину" // Известия АН СССР: Сер. лит. и языка. 1974. Т.33, вып.3; Мильчина В. Поэтика примечаний // Вопросы литературы. 1978. № 11.
- 13 Чумаков Ю.Н. "Евгений Онегин" и русский стихотворный роман. С.15.
- 14 Там же. С.67.
- 15 Громбах С.М. Указ.соч. С.234.
- 16 Мильчина В. Указ.соч. С.44С.
- 17 Нольман М.Л. "Евгений Онегин" Пушкина как роман в стихах // Учен. зап. / Костром. пед. ин-т. 1970. Вып.20: Языкозн. сер. Сноска на с.11.
- 18 См. об этом: Никишинов Ю.И. О начале "Евгения Онегина" / А.С.Пушкин: Юбилейный сборник. Ленин, 1966.

- 19 См.: Соколов А.Н. От комической поэмы к социально-психологическому роману: О композиции "Евгения Онегина" // Труды Орехово-Зуев. пед. ин-та. М., 1936. С.84.
- 20 См. об этом: Никишов Ю.М. Концепция героя в романе Пушкина "Евгений Онегин". Калинин, 1982.
- 21 Соотношение глав I:б:I в итоговом построении романа выделяет В.Г.Елкин (см.: Елкин В.Г. Опыты логико-диалектического анализа художественного произведения. Владимир, 1976. С.62). Исследователь видит здесь действие закона триады, посредством которого является духовная эволюция героя. О трехчастной форме "Евгения Онегина", придающей простоту и строгую симметричность композиции романа, пишет польский специалист Б.Гальстер (см.: Твердислова Е.С. Пушкин и польская культура // Новые зарубежные исследования творчества А.С.Пушкина: Сб. обзоров. М., 1980. С.44).
- 22 Нольман М.Л. "Евгений Онегин" Пушкина как роман в стихах. С.10-11.
- 23 Чумаков Ю.Н. "Отрывки из путешествия Онегина" как художественное единство // Вопросы поэтики литературных жанров. Л., 1976. С.10, 11.
- 24 Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т.УП. С.444.
- 25 Тьянянов Ю.Н. О композиции "Евгения Онегина" // Тьянянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.64.
- 26 Красавченко Т.Н. Взгляд английской критики на Пушкина // Новые зарубежные исследования творчества А.С.Пушкина. С.136.
- 27 См.: Непомнящий В. "Начало большого стихотворения": "Евгений Онегин" в духовной биографии Пушкина: Опыт анализа первой главы // Вопросы литературы. 1982. № 6. С.152.
- 28 Бочаров С.Г. "Форма плана": Некоторые вопросы поэтики Пушкина // Вопросы литературы. 1967. № 12. С.118.
- 29 Белинский В.Г. Указ.соч. С.431.
- 30 Соколов А.Н. Указ.соч. С.91.
- 31 См. об этом: Никишов Ю.М. Система нравственно-этических и философских рассуждений автора в "Евгении Онегине" // Проблемы реализма. Вологда, 1980.

М.Л.НОЛЬМАН

г.Кострома

"ЗАКЛЮЧЕНЬЕ" ФАУСТА

Признаюсь: много раз пробежал глазами пушкинскую "Сцену из Фауста" и никогда мой взгляд подолгу не останавливался на словах, обращенных Мефистофелем к Фаусту:

Потом из этого всего  
Одно ты вывел заключение... (П, 437).

Полагаю: не один я буду признателен С.Фомичеву за то, что он привлек наше внимание к этим строкам, поставив законный вопрос: "Какое "заключение" подразумевает здесь Мефистофель? И почему Фауст именно сейчас обрывает беса"<sup>1</sup>.

Однако решение, предложенное С.Фомичевым, не представляется убедительным. Исследователь считает, что речь идет об условиях сделки: когда Фауст скажет: "Мгновенье, прекрасно ты, продлись, постой", - он проиграет пари, а с ним и душу. "К этому-то "заключению", - продолжает С.Фомичев, - вероятно, и подталкивает Фауста в пушкинской сцене Мефистофель ... Сначала он заставляет героя вспомнить самое сильное из предоставленных ему наслаждений, потом - в этом впечатлении найти черту, отделяющую наслаждение от пресыщения, и пожелать не просто вернуть, но и продлить то мгновенье. Однако стоит Фаусту согласиться с этим - и, по условию договора, жизнь его окончится. Поэтому он и восклицает: "Сокройся, адское творенье!", предпочитая небытию скуку". Выше говорилось: "Нетрудно заметить теперь, как последовательно он (Мефистофель. - М.Н.) загоняет своего надоевшего "подопечного" в угол".

Согласиться с этими рассуждениями никак нельзя. Условие-обязательство, предусмотренное договором Фауста с Мефистофелем, предшествовало тем событиям, о которых язвительно напоминает "бес" и из которых Фауст "вывел заключение". Следовательно, оно не может лежать в его основе. Результат событий, следовавших за договором ("п о т о м из этого всего"), не может быть сведен к тому, что было прежде, к обговоренным условиям договора. Смысл "заключения" надо "выводить" из того, что случилось с Фаустом после договора-сделки с чертом.

Это было сделано еще полвека назад в статье А.Бема "Фауст в творчестве Пушкина"<sup>2</sup>. Автор указал на связь "Сцены из Фауста" (первоначальное заглавие "Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем") со сценой "Лес и пещера" трагедии Гете, в которой любовный экстаз героя прерван появлением Мефистофеля. Черт издевается над стремлением Фауста;

Внезапно гордой силой воспылав,  
Не знаю, чем-то пылко упиваться  
И, всю вселенную объяв,  
В любви блаженной расплываться,  
О смертности своей забыв совсем,  
И созерцанье гордое затем  
Вдруг заключить, - а чем - сказать мне стыдно!  
(Делает неприличное движение)

(Перевод Н.А.Холодковского).

Нельзя не заметить использованную Пушкиным игру слов "заключить" (*schließen*) - "заключенье" и аналогичную реакцию Фауста на эти слова: "Тыфу на тебя!", "Уйди, уйди отсюда! Сгинь, проклятый!", "Прочь, сводник!" - у Гете и "Скройся, адское творенье! Беги от взора моего!" - у Пушкина. Но, обыгрывая слово "заключить", Пушкин придал ему другой смысл: Мефистофель хочет навязать Фаусту свой циничный вывод ("заключенье") из истории его отношений с Гретхен: любовь - это неутоленное желание, стоит его удовлетворить, как она исчезает.

Следует учитывать также изменившиеся отношения Фауста с Мефистофелем в пушкинской "Сцене". Она выходит из сферы притяжения "образца" - гетевской трагедии, должна быть понята в контексте творчества Пушкина, но также и в собственной художественной структуре. С.Фомичев берет за исходную ситуацию гетевского "Фауста". Между тем Пушкин решительно отошел от концепции Гете. У Пушкина цель Мефистофеля - не душа, а поверженный разум, "озлобленный ум" Фауста. Мефистофель действительно "загоняет" Фауста "в угол", но не иллюзией счастья, а опровержением, разрушением этой иллюзии, поэзии жизни, любви, красоты (ср. Мефистофель о Гретхен: "чудо красоты").

Давно замечено, что в отличие от Гете "Сцена из Фауста" у Пушкина проходит "под знаком Мефистофеля". Это и верно, и неверно. Мефистофелю действительно отдана большая часть текста "Сцены". Он комментатор и интерпретатор ("философ", "психолог") поступков, переживаний и мыслей Фауста. Но его концепция бытия и человека в сцене отвергается. Если "улыбка, чудный взгляд, язвительные речи" Демона "вливали в душу хладный яд" и автор (он же - лирический герой) оказывался под неотразимым влиянием "злобного гения", то в "Сцене" и Фауст, и - в особенности - сам поэт (логикой произведения) противопостоят бесу. Отсюда "парадоксальная соотносительность" сюжета и композиции: "композиция оспаривает сюжет"<sup>3</sup>.

Выражаясь музыкальным языком, перед нами контрапункт двух контрастных, борющихся тем. Фауст томится "скукой", как Онегин "тоской". Мефистофель возводит скуку во всеобщий непреложный закон ("его к



никто не преступает"). "Сухой шуткой" называет Фауст нигилистическую сентенцию Мефистофеля: "И всех вас гроб, зевая, ждет. Зевай и ты...". Для Фауста "есть Прямое благо; сочетание Двух душ"; разочаровавшись в науке и славе, он еще помнит "пламя чистое любви", дарующее счастье. Мефистофель не только не верит в любовь (как Демон), но цинично глумится над ней. В состоянии мира, воплощенном в экипаже "трехмачтового корабля", Мефистофель видит подтверждение своей дьявольской "философии", Фаусту оно отвратительно, он приказывает "всё утопить". Мефистофель "растрawляет" "тайную язву" Фауста, культивирует в нем то, от чего тот хотел бы освободиться. Бес игнорирует сложность духовного мира Фауста, внутреннюю борьбу в нем добра и зла. Для Мефистофеля Фауст – человек с "беспокойною душой", подверженный рефлексии, как "никто" – по сути ничем не отличается от "всех" прочих "мерзавцев". Драматические отношения Фауста и Гретхен Мефистофель трактует исключительно в духе грубого цинизма. Восклицанием Фауста: "Сокройся, адское творенье! Беги от взора моего!" – Пушкин потому и обрывает Мефистофеля, что в его интерпретации смысл "заключенья" сводился к тому, что "тварь разумная" – человек – просто-напросто "двуногая тварь", а то, что люди зовут "любовью" – "прихоть", или, без эвфемизма, низменное плотское влечение – "похоть". Такая интерпретация не соответствует истине, упрощает, огрубляет, искажает, как в кривом зеркале, "размышления" Фауста, его выводы из "опытов быстротекущей жизни". Но Мефистофелю этого недостаточно. Так как "заключенье" уже "выведено", он "подгалкивает" Фауста к следующей, более универсальной форме жизнеотрицания – всеобъемлющему цинизму, искушает и провоцирует его презирать все и вся.

Злорадство Мефистофеля понятно: он напоминает Фаусту "минуту, злую для него". Но бесу не дано понять, что человек стыдится своего падения и связанного с ним "заключенья". Фауст весь в метаниях, в мучительных противоречиях, которые Мефистофель хотел бы однозначно "снять". Характеристики, которые Мефистофель дает Фаусту, меткие и даже пронизательные в частности, в целом являются "неистощимой клеветой" на него, а значит вообще на человека и человечество.

Если язык образов "Сцены из Фауста" перевести на язык логики, "заключенье" Пушкина можно сформулировать так: скептицизм Демона в Мефистофеле достиг "предела". Но "скептицизм, – по Пушкину, – во всяком случае есть только первый шаг умствования" (XI, 54), на котором никак нельзя останавливаться, потому что остановка заводит в тупик бесплодной софистики и опустошающего цинизма. Она и Фаусту угрожает духовной капитуляцией перед Мефистофелем. Эта "модная болезнь"

и дана в "картине" Пушкина, куда менее "приятной", чем в "Демоне". "Сцена" перекликается с творениями "певца Гяура и Жуана" и с теми романами, которые Онегин "из опалы исключил",

В которых отразился век,  
И современный человек  
Изображен довольно верно  
С его безнравственной душой,  
Себялюбивой и сухой,  
Мечтанью преданной безмерно,  
С его озлобленным умом,  
Кипящим в действии пустом (гл.7, строфа ХХП).

Пушкинский Фауст – "современный человек", но не законченного "западного" образца. Вспомним известное сопоставление Пушкина и Байрона, принадлежащее А.И.Герцену: "Байрон был до глубины души англичанин, а Пушкин – до глубины души русский – русский петербургского периода. Ему были ведомы все страдания цивилизованного человека, но он обладал верой в будущее, которой человек Запада уже лишился"<sup>4</sup>. Убедением в необходимость и верой в возможность преодоления духовного кризиса исполнена "Сцена из Фауста". В этом ее идейно-художественный пафос, непреходящая философско-эстетическая ценность. "Не надобно всё высказывать – это есть тайна занимательности" – считал Пушкин (ХШ, 58). "Заключенье" Фауста и "стратегию" Мефистофеля он тоже оставил на догадку читателя.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983. С.34. См. также: Фс:ичев С.А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С.138.
- 2 Бем А. Фауст в творчестве Пушкина // *Slavia. Praha*. 1935.
- 3 Веролайнен М.Н. Ловушка Мефистофеля: "Сцена из Фауста" А.С.Пушкина // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С.114. Показательно, что в последовавшем за "Демоном" и "Сценой из Фауста" стихотворении "Ангел" (1827) "мрачный и мятежный" "дух отрицанья, дух сомненья" завершал свою речь оговоркой: "Не всё я в небе ненавидел, / Не всё я в мире презирал" (Ш, 59).
- 4 Герцен А.И. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1956. Т.7. С.202–203.

Г.В.КРАСНОВ

Коломенский госпединститут

РЕЛИЖИА ГАМЛЕТА В УСТАХ ПУШКИНСКОГО ДОН ГУАНА

Во 2-й сцене I акта шекспировской трагедии Гамлет с возмущением говорит о новом, быстром замужестве своей матери, Королевы:

Замужем за дядей,  
Который на отца похож не боле,  
Чем я на Геркулеса.

(Перевод М.Лозинского).

В "Сцене III" "Каменного гостя" Дон Гуан с иронией говорит о памяти командору:

Каким он здесь представлен исполином!  
Какие плечи! что за Геркулес!..  
А сам покойник мал был и щедрен.  
Здесь став на цыпочки не мог бы руку  
До своего он носу дотянуть (УП, 153).

Акценты в той и другой насмешке, конечно, разные. Гамлет развенчивает претензии своего дяди-убийцы. Дон Гуан, отдавая должное своему сопернику, в комическом тоне рисует конец их трагического поединка:

Наткнулся мне на шпагу он и замер  
Как на булавке стрекоза – а был  
Он горд и смел – и дух имел суровый... (УП, 153).

Однако художественный принцип сравнения с Геркулесом в обеих пьесах имеет общий корень: он обнажает несравнимое, в конкретный момент ничтожное, фарсовое.

Миф Геркулеса с таким значением фигурирует и в других пьесах Шекспира. Клеопатра с иронией говорит об Антонии:

Посмотрим, Хармиана, как умеет  
Беситься этот римский Геркулес.

(Акт I, сц.3; Перевод Мих.Донского)

Фальстаф ерничает перед принцем Генрихом и Пойнсом: "...разве у меня поднялась бы рука на принца крови? Ты ведь знаешь, что я храбр как Геркулес..." ("Генрих IV", акт II, сц.3; Перевод Е.Бируковой).

Бирон выговаривает королю:

О, как я долго молча возмущался  
Тем, что монарх в букашку превращался,  
Что на скрипиде Геркулес пиликал,  
Что джигу мудрый Соломон мурлыкал...

("Бесплодные усилия любви", акт IV,  
сц.3; Перевод Ю.Корнеева).

В "Гамлете", как и в других вещах Шекспира, такого рода сопоставления, конечно, не случайны. Они подчеркивают двуличие, нравственное вероломство, лицемерное шутовство. Портретный мотив появля-

ется и во втором акте "Гамлета" (сц.2): "...вот мой дядя - король Датский, и те, кто строил ему рожи, пока жив был мой отец, платят по двадцать, сорок, пятьдесят и по сто дукатов за его портрет в миниатюре. Черт возьми, в этом есть нечто сверхъестественное, если бы только философия могла доискаться" (перевод М.Лозинского). В устах Гамлета "портрет в миниатюре" - придворная мода, вызывающая насмешку, обличающую измененность этого "сверхъестественного" явления.

Этот же мотив повторяется в новой вариации в третьем акте (сц.4), в монологе Гамлета, обращенном к Королеве:

Взирай сюда - вот два изображения,  
Черты двух братьев. Вот один: какое  
Величие в лице его! Власы  
Гипериона, Зевсово чело;  
Взор Бога брани, царственный и грозный;  
Осанка, поступь вестника Богов,  
Летящего с горы подпершей небо;  
Размер и стройность в коих мнится, явно  
Бессмертный каждый положил печать,  
Ручаясь миру за свое творенье -  
Он был супруг твой! Но взирай: другой  
Теперь супруг твой, сей сожженный колос,  
Губитель брата. Видит ли твой глаз?  
Не жить на сей горе, тучнетъ во скверне  
Такого блага!

(Перевод М.Вронченко<sup>I</sup>).

Все вопиет против смешения божественного, разумного с жалкой пародией на истинно человеческое, королевское. Все вопиет против этой кошунственной подмены. Логика сопоставления двух ликов Гамлетом доводится до конца:

Он злодей, убийца!  
Раб, он отца убитого не стоит  
И сотой доли! На Царей сатира,  
Вор малодушный скипетра и Царства,  
Из храмины корону под одеждой  
Тайком унесший!

(Перевод М.Вронченко).

Противоестественность подмены одного явления другим, сущности ее видимостью, драматической ситуации фарсом - одна из философских проблем шекспировского "Гамлета" (ср.: неожиданное, случайное убийство Полония).

Гамлет насмешлив, ироничен и в то же время полон возвышенными идеями, образами:

Сравнить их -  
Феб и Сатир. Он мать мою так нежил,  
Что ветрам неба не дал бы коснуться  
Ее лица. О небо и земля!

(Перевод М.Лозинского).

У Гамлета не один Глукстер с такой высокой мерой человечности,

супружеского долга. Кориолан напоминает Волумнии:

Когда исчезну я, меня оценят.  
Мать, ободрись. Ведь ты же говорила,  
Что ты, будь Геркулес твоим супругом,  
Шесть полвигов сама бы совершила,  
Чтоб облегчить его труды.

("Кориолан", акт IV, сц. I; Перевод Ю. Корнеева).

Имя Геркулеса в "Гамлете" появляется еще раз в I-й сцене последнего акта в реплике Гамлета Лаэрту:

Слушай, друг!  
За что со мной ты смеешь поступать так?  
Тебя всегда любил я - но что нужды?  
Пусть все творит, что может, Геркулес -  
Но кошка кошкой, псом пребудет пес.

(Перевод Вронченко<sup>2</sup>).

Миф Геркулеса выражает противостояние героя миру зла, бесчестности, предательства, насилия. Даже деяния Геркулеса в своей ценности тоже относительны. Вечно лишь то, что соотносится с естественными законами природы, ее жизнью. В сарказмах "безумца" Гамлета сливаются площадные, низкие, бытовые понятия и самые высокие человеческие идеалы, надежды.

Хорошо известно, что в шекспировских характерах Пушкин особенно выделял их широту, кажущуюся противоречивость, шекспировский тип гармонии. "Читайте Шекспира, - обращается Пушкин к Н.Н. Раевскому-младшему, - он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни..." (XIII, 573. Подлинник по-французски). Крестьянка Одрей из комедии Шекспира "Как вам это нравится" своим вопросом о поэзии ("настоящая" ли это вещь?) оказывается ближе к истине, чем иные критики и публицисты (ХП). Размышляя о стиле баллады Катенина "Убийца", Пушкин замечает: "...иногда ужас выражается смехом. Сцена тени в "Гамлете" вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовских шуток" (XI, 73). Вероятнее всего, речь идет о I-й сцене первого акта, где ужас встречи с "тенью" (так назван "призрак" в переводе М. Вронченко), ужас открытий передан странным поведением Гамлета, в частности его странным обращением к друзьям:

Клянитесь мне, как нам свидетель Бог,  
Что никогда, как ни был бы я странен –  
И может быть я рассужу за благо  
Принять смешной, необычайный вид –  
Ничем: ни так слагая на крест руки,  
Ни головой значительно качая,  
Ни темною, таинственною речью  
Как например: да, да! Мы это знаем;  
Иль: мы могли бы, если бы хотели;  
Иль: если б мы молчать не обещали;  
Иль: люди есть, которые могли бы –  
Иль иным неясственным намеком  
Не будете изменниками тайны;  
Клянитесь мне, как в крайности надежда  
На помощь Бога в вас живет!

(Перевод М.Вронченко).

В "Каменном госте", как в "Гамлете", "ужас" нередко "выражается смехом" – в репликах Лепорелло, Лауры, в безумном признании Дон Гуана:

Или желать  
Кончины, Дона Анна, знак безумства?  
Когда б я был безумец, я б хотел  
В живых остаться, я б имел надежду  
Любовью нежной тронуть ваше сердце;  
Когда б я был безумец, я бы ночи  
Стал провождать у вашего балкона,  
Тревожа серенадами ваш сон.  
Не стал бы я скрываться, я напротив  
Старался быть везде б замечен вами;  
Когда б я был безумец, я б не стал  
Страдать в безмолвии... (УП, 156).  
(Сцена II)

Так рождается пръзво "верного друга" и "ветреного любовника" на прозрение, на любовь, на его суд над Командором.

Эпиграф к "Каменному гостю", шутовское обращение оперного Лепорелло к "любезнейшей статуе великого командора", дает толчок движению драматического мотива. Р.Якобсон давно заметил особый случай эстетического единства пушкинского мифа "о губительной статуе": безжизненная статуя и "подвижное, одушевленное существо, которое статуя изображает"<sup>3</sup>.

Изображение покойного с атрибутами Геркулеса – давняя, обычная традиция. Миф Геркулеса в скульптуре выступал как посредник между божественным и человеческим, как символ могущества, мужского покровительства. В устах Монаха памятник Командору – безжизненный, обычен:

Сейчас должна приехать Дона Анна  
На мужнину гробницу (УП, 140).  
Здесь; памятник жена ему воздвигла  
И приезжает каждый день сюда  
За упокой души его молиться  
И плакать (ЛП, 141-142).

В устах Дон Гуана, Лепорелло – он живой, действующий:

Пора б уж ей приехать. Без нее –  
Я думаю – скучает командор (УП, 153).

Л е п о р е л л о

А командор? Что скажет он об этом?

Д о н Г у а н

Ты думаешь, он станет ревновать?  
Уж верно нет; он человек разумный  
И верно присмирел с тех пор, как умер (УП, 159).

Ср. реплику Дон Гуана о "тамошних красавицах": "В них жизни нет, всё куклы восковые..." (УП, 138).

Смех в "Каменном госте" – в сопровождении ужаса; одно противостояние, единоборство сменяется другим.

Д о н а А н н а

Но как могли придти  
Сюда вы; здесь узнать могли бы вас,  
И ваша смерть была бы неизбежна.

Д о н Г у а н

Что значит смерть?.. (УП, 169).

Перед заключительным эпизодом:

С т а т у я

Брось ее,  
Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.

Д о н Г у а н

Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу (УП, 171).

Финал возвращает нас снова к мифу Геркулеса, его силе ("...о, тяжело Пожатые каменной его десницы!"). Происходит акт возмездия, отмщения. "Но как же Отсюда выдти вам, неосторожный!" (УП, 169) – восклицает Дона Анна. Спасительного выхода, устраивающего какую-то одну сторону, нет. Нет и моралистической концовки. Заключительный эпизод заставляет вспомнить философскую риторику, завершающую две предшествующие "маленькие трагедии": "Ужасный век, ужасные сердца!"; "Гений и злодейство Две вещи несовместные" (УП, 120, 133–134).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

I Перевод "Гамлета" М.Вронченко – первый на русском языке (СПб., 1828) и близкий к тексту оригинала. См.: Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века. Л., 1965; Он же. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1966. Этот перевод должен был быть известен Пушкину. Перевод Вронченко, по разысканиям Левина, стал источником многих шекспировских "крылатых" выражений в русской литературе (Ш Алексеевские чтения в Одессе, 1989).

2 Перевод М.Лозинского:

Скажите, сударь,  
Зачем вы так обходитесь со мной?  
Я вас всегда любил – но все равно,  
Хотя бы Геркулес весь мир разнес,  
А кот мяучит и гуляет пес.

3 Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С.166–167.

Н.И.Ишук-Фадеева

Тверской госуниверситет

"СЦЕНЫ" КАК ОСОБЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ЖАНР

"Маленькие трагедии" А.С.Пушкина

Существующая многочисленная литература о знаменитом болдинском драматическом цикле исходит, в основном, из определения их как маленьких трагедий – определения не случайного, употребленного самим поэтом в письме П.А.Плетневу. Вместе с тем из контекста письма очевидно, что для Пушкина это не строгое определение жанра, а пояснение к необычному жанровому новообразованию, аналога которому не было в литературе. Парадоксально другое: мы, читающие и перечитывающие эти шедевры, продолжаем пользоваться не определением как таковым, но пояснением, носящим характер комментария, рассчитанного на нечитавшего.

Но даже те немногие исследователи, которые пользуются авторским определением "драматические сцены", принимают его как данность, не рассматривая природу столь непривычного обозначения, как "сцены" в значении заверщенного драматического произведения. "Сцены из Ченстоновой трагикомедии" названы Пушкиным "Скупой рыцарь" – само сочетание скупости и рыцарства, невозможное в трактовке рыцарства как исторического и психолого-эстетического феномена, достаточно полно раскрыто в пушкиноведении. Нас интересует особый аспект: новый для литературы жанр сцен и последовательное соединение в них контрастных начал как жанрообразующего фактора.

В сцене I парадная сторона рыцарства, столь блистательно описанная в многочисленных романах и балладах, показана с изнанки. Обсуждение недавнего поединка, решающего удара воспроизводится с точки зрения не столько доблестного, сколько бедного рыцаря. Характерно, что образ бедного рыцаря занимал воображение поэта, ко-



торый сделал его героем и стихотворения "Жил на свете рыцарь бедный", и его варианта, вошедшего в "Сцены из рыцарских времен". "Духом смелый и прямой" – это и герой стихотворения, и Альбер. Смелость свою Альбер показал в поединке с графом Делоржем; прямоту – в не менее жестоком и искусительном диалоге-схватке с Жидом; великодушие как некое единство обоих качеств – в щедром даре больному кузнецу – даре, тем более благородном, что отдается последнее одним бедным еще более бедному. Оба на взгляд окружающих "странные": живут отшельниками, правда, по разным причинам. "Рыцарь бедный" (Ш, I01) "...стальной решетки / ...с лица не подымал" (Ш, I01) – Альбер "в латах был один / За герцогским столом" (Ш, I01) – во многом совпадающий зрительный образ только подчеркивает различное бытие двух рыцарей. "Виденье, непостижное уму", изменило жизнь "бедного рыцаря": посвятив свою жизнь даме сердца – матери господина Христа, он жил непонятым и безмолвным. Любовь питала его храбрость: "**Lumen coelum, sancta Rosa** !" – / Воскликнул в восторге он, / И гнала его угроза / Мусульман со всех сторон" (Ш, I02). Причина храбрости Альбера – бедность, грозящая перейти в скупость: "Тогда никто не думал о причине / И храбрости моей и силы дивной! / Взбесился я за поврежденный шлем; / Геройству что виною было? – скупость..." (УП, I02).

Образ прекрасной дамы в "Скупом рыцаре" возникает как тень, как мечта, которая зовется Клотильда; но дама, без которой немислим образ истинного рыцаря, здесь, в этой башне, стала бы нежелательной свидетельницей унижения Альбера. Все, что составляет комплекс рыцарства – честь, благородство, великодушие, есть у Альбера, но оно унижено и оскорблено отцом – тем, кто должен был бы стать для него образцом.

Если в сцене I перед нами бедный рыцарь Альбер, то в сцене 2 – скупой рыцарь Филипп. Это именно вторая сцена, так как сцены эти, в отличие от драматических действий, где важна причинно-следственная связь, существуют параллельно. Первая же фраза барона: "Как молодой повеса ждет свиданья / С какой-нибудь развратницей лукавой..." (УП, I10) – парафраз строчек из знаменитого послания "К Чаадаеву" – "Как ждет любовник молодой / Минуты верного свиданья". В послании "К Чаадаеву" только с нетерпением пылкого влюбленного может сравниться мечта о "вольности святой". Самым парадоксальным образом переключается этот порыв о пьянящим ощущением полной свободы, которое дает старому барону золото: "Мне все послушно, я же – ничему..." (УП, I11). Свобода, осознаваемая как освобождение от

нравственных человеческих норм – свобода убийцы – ведет к отчуждению от человеческого вообще. Не случайно некоторыми исследователями архетипом образа барона Филиппа считается образ Кошея Бесмертного.

Столкновение бедного и скупого рыцарей происходит в сцене 3. В древнем эпосе часто встречается мотив поединка отца с неизвестным сыном, а здесь своеобразная модификация этого архаичного мотива. Видение героев друг друга противоположно: для Барона сын не бедный и благородный рыцарь, а "безумец, расточитель молодой"; в свою очередь, для Альбера отец не властелин мира, а "алжирский раб". Век железных доспехов рыцаря сменяется временем золотого кошелька ростовщика, поэтому один рыцарь больше похож на жида-ростовщика, а другой – на просящего подавание. Противоположное, даже контрастное видение их непостижимым образом совмещается: свобода старого барона не только относительна, потому что никак не реализована, но и конечна. "Символичен финал трагедии. Он представляет собой зеркальное отражение смерти Кошея из фольклорной сказки. Внешняя душа сказочного Кошея находится в сундуке, но в позднем варианте сказки, записанном в окрестностях Болдина, все звериные оболочки исчезают, душа Кошея (его сердце) хранится в запортом на ключ сундуке, стоящем в подземном склепе. Гибель золотого Кошеева царства... является следствием его смерти. В пушкинской трагедии смерть барона наступает потому, что он видит неминуемую гибель своего золота. В сундуках барона хранятся и его царство, и его душа"<sup>2</sup>.

"Абсолютности" финала старого барона соответствует неопределенность постсюжетного бытия Альбера. Его жизнь в сюжете – между бедным и скупым, между героем стихотворения и бароном Филиппом. Но и финал старого барона не "трагичен" в строгом смысле слова: он теряет все, что было для него дорого – жизнь, золото, власть, но эта видимая трагедия жизни и смерти не приносит ни искупления, ни очищения, т.е. трагедия без необходимого для "чистой" трагедии катарсиса.

"Бедный рыцарь", наоборот, ничего не имея при жизни, кроме всепоглощающей любви, вознаграждается за свои страдания и преданность после смерти: "Но пречистая, сердечно, / Заступилась за него, / И впустила в царство вечно / Паладина своего" (Ш, Iб2).

Ситуация Альбера двойственная: наступает спасительная для него смерть отца, т.е. достижение желаемой цели сближает эту жанровую развязку со структурой комедии. Но изгнание как наказание за бес-

честный поединок фактически сводит на нет достигнутую цель, что придает трагический оттенок судьбе Альбера.

Баллада вообще и баллада "Жил на свете рыцарь бедный" в частности не имеют адекватного жанрового аналога в драматическом роде: герой получает то, о чем всю жизнь мечтал, но получает после смерти. Идиллия исхода жизни, исполненной драматизма, подсвечивается тонкой иронией по поводу "дамы сердца", святой, но, "ко-нечно", не оставшейся равнодушной к постоянству преданного влюбленного. В результате поведение Альбера воплощается даже не в двойном действии, а в тройном: его рыцарство не выглядит таковым на фоне "бедного рыцаря" с его пренебрежением бедности во имя сокровища любви, но и сам "бедный рыцарь", романтически поданный в начале баллады в полном соответствии с канонами жанра, в финале освещается иронически, причем иронично как с точки зрения черта ("Не путем-де волочился/Он за матушкой Христа"- Ш, Iс2), так и с точки зрения автора, увидевшего женщину в святой.

Таким образом, оба главных героя - и баллады, и маленькой трагедии лишены чистого жанрового поведения: барон еще близок к трагедии, но Альбер уже явно между сферами трагедии и комедии (в структурном плане, но не в плане пафоса), при этом барон бесчеловечен, имея своим предком Кошея, т.е. в прямом смысле, а Альбер бесчеловечен в переносном, нравственном смысле слова.

Два героя "Скупого рыцаря" так или иначе связаны с идеей убийства. Альбер, гневно отвергнув предложение Жюда отравить отца, в финале тем не менее становится его убийцей. Барон Филипп сам себя уподобляет людям, "в убийстве находящим приятность". Два героя следующей трагедии - "Моцарт и Сальери" - тоже по-разному связаны с мыслью об убийстве: один отвергает ее как невозможную для личности, для гения, другой не только признает возможность убийства, но даже находит его необходимым в некоторых случаях. Соединятся эти два произведения еще одним мотивом: Альбер и барон пришли искать правды у герцога, но "нет правды на земле" - Сальери утверждает это, как будто знаком с историей двух баронов. Поэтому его первые слова обращены уже не к земной власти, но к небесной; внутренняя же позиция "Моцарта и Сальери" развивается как бы от противоположного: Сальери начинает с итога - развивающееся действие суть подтверждение его взгляда на истину миропорядка. Первый же монолог Сальери - это история его "убийств": "...звуки умертвив,/Музыку я разъял, как труп..." (VII, 123); "Вкусив восторг и слезы вдохновенья,/И жег мой труд и холодно смотрел, Как мысль моя и звуки, мной рожденны,/

Пылая, с легким дымом исчезали..." (УП, 124). Он начинает с уничтожения того, что ему дорого самому; он подобен древнему богу, пожирающему своих детей, – в своих действиях он бесчеловечен. Способность холодно смотреть на себя, на свои страсти со стороны, способность "разъять музыку" – это стремление победить в себе человеческую природу, преодолеть ее, возвыситься до божества, обладающего властью над человеком. Его зловеще-романтическая фигура, история его таинственной любви с последним даром, ядом, – все окружено атмосферой сгущающейся смерти. На фоне этого "виденья гробового" – образ "гуляки праздного"; контраст разительный и, с точки зрения Сальери, несправедливый. Моцарт, еще не появившийся, зримо, является внутреннему взору Сальери как отрицание всей его жизни, его "любви горячей, самоотверженья, трудов, усердия, молений" (УП, 124–125). Бытие Моцарта – это смерть самого Сальери и искусства, ибо в представлении трагического героя он и искусство стали, наконец, достойны друг друга, стали тождественны.

Если образ Сальери дан на фоне знаков разрушения, гибели, то Моцарт, гений, показан в жизни как таковой, причём в самых обыденных ее проявлениях: вместо выстраданной музыки Сальери – "шутка", "безделица" Моцарта, вместо ритуального отношения к музыке – радость от исполнения арии из "Дон Жуана" слепым трактирным скрипачом. Смех и свет исходят от него, гения и человека. Принесенная им "безделица" – это то, что называется "программной музыкой"; но, не давая названия (в действительности в творческом наследии Моцарта этого произведения нет – это как бы обобщенный тип, модель его будущего "Реквиема"), Моцарт "рассказывает" музыку, дает ее словесный аналог: "Представь себе... кого бы? / Ну, хоть меня – немного помоложе; / Влюбленного – не слишком, а слегка – / С красоткой, или с другом – хоть с тобой, / Я весел... Вдруг: виденье гробовое, / Незапный мрак иль что-нибудь такое..." (УП, 126). Здесь не только изложение "программной" музыки, но и определенная модель восприятия жизни как соединения легкого, светлого и трагического – сочетания, которое структурно воплощается в жанре трагикомедии. Монолог Моцарта есть зеркальное отражение финальной части монолога Сальери. Моцарт еще не знает, что его музыка – не только прообраз "Реквиема", но это и предвидение судьбы, это "Реквием" по себе. Ему так и не дано будет знать, что "черный человек" – его друг, "сын гармонии" Сальери.

Два "гения" диаметрально противоположно осознают природу своего дара: с первых же слов Сальери ощущается его, может быть, неосоз-

нанное стремление преодолеть в себе человека и возвыситься до бога; во всяком случае он уже считает себя вправе судить небеса и выносить приговор божественному мироустройству. Мир устроен неправильно, может быть, поэтому Сальери говорит: "...мало жизнь люблю" (УП, I23). Средство вернуть миру гармонию Сальери видит в убийстве Моцарта, который "недостойн сам себя". Для Сальери, кроме всего прочего, это вопрос "Быть или не быть?": или живет и творит Моцарт, но тогда они все, "жрецы, служители искусства", погибли, или "остановлен" Моцарт, и Сальери вновь может наслаждаться мирно "своим трудом, успехом, славой; также / Трудями и успехами друзей, / Товарищей моих в искусстве дивном" (УП, I24). Парадокс в другом: Сальери, получая знаки признания из внешнего мира, внутренне отнюдь не уверен, что он тоже гений – вот откуда горькая констатация, что он тоже "чадо праха".

Если Сальери стремится преодолеть в себе "прах" и стать выше человека, то для Моцарта очевидна тяга ко всему человеческому. Принимая жизнь во всех ее проявлениях, со всеми ее трактирами и ремесленниками, он ее любит и творит, любит, как человек, и творит, как бог, не принимая и не признавая ничего сверх-человеческого. Более того, когда Сальери, услышав музыку "гуляки праздного", вынужден признать, что тот – бог; Моцарт и тут, верный своей природе, шутя и бога "обращает" в человека, со всеми его слабостями, со способностью "божества" проголодаться. Сальери стремится возвыситься над человеком, который мыслится им как создание униженное, поэтому воплощение гениальности в "безумце", в обычном человеке, которого он видит как нарочно вписанным в быт, в обычные семейные отношения, представляется ему кощунством, насмешкой или даже издевательством бога. Сальери пытается внушить себе идею собственного избранничества: именно он должен восстановить божественный миропорядок – Моцарт, напротив, не судит мир, ибо он творит его.

Цельность Моцарта, его естественность только подчеркивают двойственность Сальери. Характерна сцена со слепым скрипачем. Моцарт, услышав арию из "Дон Жуана" в "народном исполнении", не гнев испытывает, а радость; само несоответствие оперной арии, исполняемой в трактире, он находит смешным. Реакция Моцарта проста и легка, в то время как реакция Сальери "избыточно" трагична: "Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадонну Рафаэля, / Мне не смешно, когда фигляр презренный / Пародией бесчестит Алигьери" (УП, I26). Это гнев только внешне необоснован, внутренне он мотивирован: в глубине души Сальери понимает, что он перед Моцартом ед-

ва ли не то же, что ремесленник перед Сальери.

Вся вторая сцена наполнена уже не разговорами о музыке, а самой музыкой. Моцарт, светлый и солнечный, автор упоминаемой в сцене I комической оперы "Дон Жуан", здесь предстает как автор "Реквиема", мессы трагической и просветленной одновременно, мессы, не столько обращенной к богу, сколько к человеку. Сальери, автор широко известных комических опер-буфф "Венецианская ярмарка" и "Школа ревнивых", в этой сцене упомянут только как автор оперы "Тарар", достаточно необычной для итальянского композитора. Написанная на либретто П.Бомарше, она своим народным героем, своей идеей бунта явилась своего рода предзнаменованием грядущей французской революции (была поставлена за два года до взятия Бастилии). Любопытно, что итальянский перевод этой оперы под названием "Аксур, царь Ормуза" был сделан Л.Да Понте, автором либретто моцартовского "Дон Жуана". Создается впечатление удвоенного контраста: противопоставлены не только трудолюбивый композитор и "гуляка праздный", но и музыкальный стиль, и образы его творцов. Жанр комической оперы, разработанный Сальери и прославивший его, жанр легкий и жизнелюбивый, создается человеком мрачным и не любящим жизнь. За беспечностью Моцарта скрывается художник необыкновенно разностороннего дарования, художник, философски мыслящий и глубоко страдающий. Интересно другое: из всего творчества Сальери, достаточно обширного, Моцарт упоминает именно эту, наименее "сальериевскую", возможно именно в герое-бунтаре видя отпечаток личности творца. Более того, сразу вслед за упоминанием этой оперы Моцарт совершенно неожиданно для Сальери спрашивает о Бомарше – не поэте, а преступнике: "Да! Бомарше ведь был тебе приятель; / Ты для него "Тарара" сочинил, / Вещь славную. Там есть один мотив... / И все тверку его, когда я счастлив... / Ла ла ла ла... Ах, правда ли, Сальери, / Что Бомарше кого-то отравил?" (УП, 132). В едином ассоциативном потоке оказались герой-тираноборец и его творец-преступник. На отрицательный ответ Сальери оба композитора дают свой комментарий: Сальери: Не думаю: он слишком был смешон / для ремесла такого (УП, 132); Моцарт: Он же гений, / Как ты да я, А гении и злодейство / Две вещи несовместные" (УП, 132).

два ответа, два человека, два типа мировоззрения. Отрицание Сальери основывается не на нравственных позициях, а, по сути, на безнравственных: Бомарше, в его представлении, недостойн того, чтобы быть преступником. Моцарт же исходит из утверждения гармонии между тем, с которым злодейство не может быть совершено творцом.

"Если исходить из комплекса представлений о гении, выработанного человечеством в ходе его общественного развития, то становятся ясны корни этой этической аксиомы: "гений и злодейство – две вещи несовместные". Генетический предшественник гения в представлении людей – первопредок – демиург–культурный герой – выполнял свою творческую функцию, создавая космос из первоначального хаоса... Оппозиция "космос–хаос" была тождественна оппозиции "жизнь – смерть". Следовательно, первопредок–демиург–культурный герой творил жизнь в борьбе со смертью"<sup>3</sup>.

Инстинктивное ощущение Моцартом изначальной нравственности творческого дара подтверждается этимологией самого понятия гения. Моцарт подчеркнуто окружен "знанием жизни" на разных уровнях ее проявления и потому, что он генетически творец жизни, ее воплощение и символ. Сальери дан на фоне знаков разрушения и гибели. "Черный человек" Сальери разрушает не только созданный им мир, но и мир вечных ценностей: "заветный дар любви", любви, которая для всех и каждого едва ли не синоним жизни, для него – дар, несущий смерть; дружба, способная противостоять враждебному миру, злу, здесь сама становится злом, смертью. Генетически образ Сальери восходит к типу жреца-шамана, который "по логике истории становится хранителем сложившихся, застывших, а потому больше всего боящихся дальнейшого развития, т.е. изменения официальных идей. Именно наша эпоха породила представление о жреце, убивающем демиурга"<sup>4</sup>.

Характерен финал разговора о Бомарше. Моцарт, говоря о несовместимости творения и разрушения, почти не сомневается в "гармонии" их взглядов, взглядов "двух сыновей гармонии". Ответ Сальери не столько в словах "Ты думаешь?", сколько в жесте: "Бросает яд в стакан Моцарта" (УП, 132). Как ответ на его жест, на их несостоящуюся полемику, на их мировоззренческую позицию и вообще на извечный диалог жизни и смерти звучит моцартовский "Реквием".

После ухода Моцарта из трактира и, как это известно убийце, из жизни Сальери остается наедине со своими сомнениями: кто прав – он или Моцарт? Естественно, как дыхание, дано Моцарту то, к чему с таким трудом, "усильно", стремится Сальери. Это касается не только музыки: знание вообще, знание добра и зла, которое дано Моцарту вместе с талантом, надо еще в муках добыть Сальери. Финал одновременно и определенный, и неопределенный: он ясен для зрителя-читателя и неоднозначен для Сальери.

5 декабря 1791 г. Моцарт умер, а в 1804 г., вскоре после исполнения моцартовского "Реквиема" в Вене, свой "Реквием" напишет и

Сальери. Его месса прозвучала на его собственных похоронах в 1825 г. "Реквием" Моцарта – это реквием по скупым и бедным, гордым завистникам, несостоявшимся гениям, по всем изведавшим счастье и несчастливим, это реквием по человеку.

Все "маленькие трагедии" внутренне обладают неким смысловым сцеплением. Финал "Моцарта и Сальери" – это оставшийся без ответа вопрос, преступен ли Буонаротти. Герой следующих драматических сцен Дон Гуан сомнений на этот счет не оставляет – он убийца и потому вынужден скрываться: "испанский гранд как вор / Ждет ночи и луны боится" (УП, I43) – само сочетание гранд-вор столь же невозможно, как скупость и рыцарство, гений и злодейство. Как скупой коллекционирует монеты, так Дон Гуан коллекционирует женщин, самых разных, синеглазых, чернооких, смуглых и белокожих, крестьянок и знатных дам. За обобщенным образом золотой монеты даны как бы индивидуальные образы двух золотых: монеты, принесенной вдовой, вымаливавшей прощение долга, стоя на коленях, под дождем, и воя; и монеты Тибо, который ее либо просто украл, либо украл, убив ее хозяина. Монеты скупого политы "слезами, кровью и потом". В экспозиции "Каменного гостя" есть некий аналог "персонализации" золота: за абстрактными разговорами о женщине вообще проступают две конкретные судьбы. Образ Инезы "с печальным взором и помертвелыми губами" невольно соотносится с печальным же обликом коленапоклоненной вдовы из "Каменного гостя": они обе пытались, каждая по-своему, противостоять скупому и развратному, обе вынуждены были сдаться и обе, видимо, погибли. Второй образ, сюжетно развернутый в сцене II "Каменного гостя", это Лаура (то же, как и Тибо), более активная и, следовательно, более жизнеспособная.

Сцена II – ужин у Лауры, которая представляет собой женский аналог Гуану. Он пишет стихи – она поет на его слова романсы; и он, и она – импровизаторы "любовной песни", выступая виртуозами в "искусстве наслаждения жизнью" и сливая воедино любовь и музыку. Но "сходство Лауры и Дон Гуана указано с дальней целью – выявить их отличие. Полигамные их устремления аналогичны, но любовная множественность у Лауры бескровна, не требует жертв...

Другое отличие более существенно: Лаура не безнравственна, как Гуан; она донравственна... ей нет дела до общепринятой морали, она выступает не против нее, а независимо от нее. Гуан осознает себя в противостоянии официальной морали. Моральные препоны ему необходимы, его "донгуанство" полемически заострено"<sup>13</sup>.

Или представляется еще более важным иное сходство-различие Лауры и Гуана: она – "милый демон", он – "дьявол", "хитрый иску-



ситель", "безбожный развратитель", "сущий демон". Сходство в том, что они оба "демонического" происхождения, доказательством чему служат сцены с Дон Карлосом и Доной Анной, которые из родовых врагов были обращены в преданных влюбленных. Демонизм их не фантастического происхождения, это – власть над людьми, реализуемая по-разному именно в силу того, что они воплощают собой противоположные стихии. Лаура любит жизнь и "заражает" этой любовью окружающих, даже "утрюмого гостя" Карлоса. Гуан "осужден" на жизнь, так же как осужден – невольно – быть убийцей, как стал убийцей Дона Карлоса – без желания, против своей воли. Так постепенно уточняется "оксюморонная" природа гранда-вора.

Вся сцена Ш "Каменного гостя" построена на игре противоположных понятий, подчас взаимоисключающих друг друга. Это сочетание несочетаемого заявлено с первых же строк: "Все к лучшему: нечаянно убив / Дон Карлоса, отшельником смиренным / Я скрылся здесь – и вижу каждый день / Мою прелестную вдову..." (УП, 153). Убийство как повод видется с "прелестной вдовой" – само сочетание рождает в воображении некий "гибрид" прелестной Лауры и печальной Инезы. Более того, двойственность, двуединость как принцип видения и восприятия распространяется и на мир, двуединый по своей структуре, и на каменную статую как начало, связующее этот и тот мир: командор который был мал и "щедушен" при жизни, после смерти представлен в камне исполином, "Геркулесом".

Двойственность как принцип видения мира касается не только строения образов, но и всей ситуации в целом. Если пытаться рассмотреть ее с психологической точки зрения, то на двойственность накладывается двусмысленность, уже отмеченная в критике: вопрос о перерождении Гуана, видимо, обречен так и остаться вопросом, ибо текст дает основание говорить как о его искусстве певца любви, так и об искренности его чувства. Парадоксально другое: когда Гуан говорит с Доной Анной как с ангелом, перед ним уже испытывавшая силу донжуанства грешная женщина. Думается, что Дона Анна для Гуана – не просто очередная "золотая монета" в его коллекции. Он, дьявол, "сущий демон", видит в ней ангела: "Я не дерзну порочными устами / Мольбу святую повторять – / И только издали с благоговеньем / Смотрю на вас, когда, склонившись тихо, / Вы черные волосы на мрамор бледный / Рассыплете – и мнится мне, что тайно / Гробницу эту ангел посетил..." (УП, 154). В основе образа Альбера – тайная оппозиция матери божьей (линия, идущая от "бедного рыцаря") – и любовь к Илотильде, сюжетно нереализованная. Здесь на уровне архетипа сюжета просматривается история падения ангела, соблазненного дьяволом.

Именно в иной природе образа Гуана кроется то обстоятельство, что один и тот же образ "обаятельного развратника" и убийцы, общий, например, для Моцарта и Пушкина, делает его не разной интерпретацией одного и того же типа, но принципиально, качественно иным героем.

Дон-Жуан Моцарта – это "севильский озорник", неунывающий, не смотря на преследующие его в тот день неудачи: неудавшееся свидание с Доной Анной, дочерью Командора; преследование надоевшей ему Эльвиры, появившейся в самые критические моменты; фатальное невезение с Церлиной. Согласно либретто да Понте, складывается впечатление, будто какой-то демон разрушает все планы Дон-Жуана и пригонит его к трагической развязке. Возмездие совершает Командор, отец невинной и отстоявшей свою честь Доны Анны, – некая сюжетная немотивированность придает образу моцартовского Дон-Жуана ореол жертвенного героизма. Пушкинскому Гуану в этот день, напротив, удастся все, что бы он ни задумал, результат его свидания и объяснения с "прелестной вдовой" даже превосходит его ожидания. Но вина его осознана и высказана Лепорелло уже в сцене I: "Мужа повалил / Да хочет поглядеть на вдови слезы" (УП, I43). Кошунственность усугубляется в сцене III, когда демон, недостойный мольбы, совращает "ангела" в момент молитвы. "Любовная песня" Гуана звучит особенно сильно рядом со смертью – смертью Карлоса, Командора. В этой сцене как бы повторяется история с Лаурой, причем реакция "ангела" Доны Анны совпадает с реакцией жрицы любви Лауры: крайности сходятся – в ситуации тоже "крайней" – в момент встречи с дьяволом.

Финал сцены III – вызов не только этому миру, но и тому. Дон Гуан не только хочет насладиться любовью вдовы убитого им Командора, но и еще раз – посмертно – обесчестить его. Гибель пушкинского Дон Гуана глубоко мотивирована его жизнью человека с "усталой совестью", на которой так много зла. Ожившая статуя, отмщающая там, где человек бессилён покарать, это тоже оксюморон, сложно построенный. Очевидна переключка эпизодов Лаура – Карлос – Гуан и Анна – Командор – Гуан. Равнодушие Лауры к гибели Карлоса поражает, но только в первый момент: она оставляет Карлоса только потому, что он напомнил ей Гуана; убив Карлоса, Гуан уничтожает копию – оригинал остается с ней. В аналогичной сцене Дона Анна падает в обморок. Что приводит ее в ужас: то, что каменная "копия" перерождается в оригинал, или то, что копия грозит гибелью тому, кто стал "оригиналом" для нее? Статуя, преодолевшая свою "каменную природу" и пришедшая по зову в гости на кошунственный пир, – это несовместимость образа того же порядка, что и оксюморонный ряд всех драматических сцен: ску-

пой рыцарь, гений-элодей, вор-гранд. Но есть и экстраполяция этого начала на сюжетный уровень: любовь Гуана - это любовь демона, дающая не жизнь, а смерть. Карает его каменный человек, от которого Гуан не ждет возмездия, так как считает, что "он человек разумный / и верно присмирел с тех пор, как умер" (УП, 159). Это бунт мертвого против живого во имя жизни, во имя памяти о мертвых, во имя бессмертия.

"Пир во время чумы" - по форме отрывок, по сути целостное и самостоятельное произведение, с одной стороны, и пьеса, в которой сконцентрировались в обнаженной форме темы и мотивы предыдущих "драматических опытов" - с другой. Так, песня Мери - это песня, прославляющая жизнь и поющая смерть: жизнь и смерть в момент их столкновения - это тема всех трагедий, но в ее особом аспекте - аспекте бессмертия, т.е. жизни после смерти. Смерть уничтожает жизнь, но есть сила, способная победить смерть, - это любовь. Именно здесь лаконично сформулирован закон бессмертия: "А Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах!" (УП, 177).

Песня Мери звучит во время пира во время чумы, оксюморонная природа которого в образной форме представлена столкновением звука едущей телеги, наполненной мертвыми телами, со звуком звякающих бокалов. Но это "виденье гробовое" как формула человеческой жизни предсказано еще Моцартом; а "ужасный демон", явившийся Луизе, "весь черный, белоглазый", не есть ли продолжение "черного человека" Моцарта и носителя демонически смертоносной любви Гуана? "Виденье гробовое" - это и мрачное будущее, которое рисует Карлос Лауре.

Гимн Вальсингама - это второй, оппозиционный, центр "Пира..." Смерть в природе - это зима, аналогом ее в жизни человека выступает Чума. Человек должен не покорно принимать Зиму-Чуму, не принимать смерть, но сделать ее источником "неизъяснимого наслаждения", таящим "бессмертия залог". Жизнь и смерть, в их единстве и противоположности, связаны любовью. Мотив, заключающий гимн Вальсингама "И дэвы-розы пьем дыханье, - / Быть может... полное Чумы" (УП, 181), варьируется во всех драматических опытах этого цикла: яд, предложенный Соломоном, должен быть поднесен сыном зажившемуся и не-любимому отцу; в "Моцарте и Сальери" - это "заветный дар" таинственной Изоры, который должен перейти в "чашу дружбы"; "яд" поцелуна Гуана влечет за собой смерть Ионы Анны. Яд оказывается неперменной частью пира. Пик сцен II "Скупого рыцаря" - "Хочу себе сегодня пир устроить" (УП, 112), пир, отравить который может его сын. "Обед хороший, славное вино" (УП, 130) - этот обещ, устроивший злодеем ге-

нию, стал последним пиром жизнелюбивого Моцарта. Ужин у Лауры, когда Гуан убивает Карлоса, "рифмуется" с сценой IУ, когда Гуан, пригласив Командора на "пир любви", погибает после "пожатия каменной его десницы" (УП, IУI). В такой трактовке пир становится символом жизни: "жизнь как природный феномен – в известном смысле всегда "пир" на краю бездны, на грани небытия..."<sup>6</sup>.

Один из неперенных участников этого пира – демон. Ощущение демонической власти пьянит Барона: "Что не подвластно мне? как некий демон / Отселе править миром я могу..." (УП, IIO). В восприятии жреца Сальери Моцарт – "некий херувим"; Гуан – демон и дьявол в глазах и Доны Анны, и Лауры. Суть демонизма сформулирована уже Скупым – полная свобода, дающая власть над людьми, свобода от мира людей: "Лишь захочу – воздвигнутся чертоги... Мне все послушно, я же ничему" (УП, IIO). Идея свободы, в момент своей кульминации переходящей в свободу для себя и от других, не могла не занимать ум Пушкина. Доказательство тому – многолетние раздумья поэта о судьбе Наполеона. Где грань между великим человеком, поборником свободы, и великим преступником? Вопрос, который решали в течение всего XIX века писатели и философы, начиная с Фихте, перу которого принадлежит анализ тиранического сознания. "Между природным индивидом и нравственным человеком лежит переходная область, в которой человек уже освободился из-под власти природы, но еще не определил себя законом нравственности..."

Промежуточное состояние между природой и нравственностью Фихте определяет как отрицательную свободу – свободу от природы, но не свободу для нравственности. Опасность промежуточного состояния в том, что индивидуум, освобожденный от природных страстей, становится сильнее тех, над кем они господствуют, – он приобретает власть над теми, кто суть рабы страстей. Это мощь аскетизма, – вспомним преодолевших свои желания Барона и Сальери, – и мощь эта становится средством превращения индивидуальной воли в мировой закон"<sup>7</sup>.

Вопросы, поставленные Пушкиным, важны не только и не столько конкретным ответом, сколько как проблемы, которые должен решить каждый для себя, – откуда своеобразие жанра его опытов драматического изучения. Это трагедии по пафосу, но не по структуре, которая предполагает законченность, завершенность и однозначность решения проблемы трагедии. В пушкинском цикле сцены, внешне развивающиеся параллельно, внутренне связаны единой идеей, поворачивающейся разными гранями. Изменение трагической структуры включило в себя и разительно "недраматические" финалы: неопределенность судьбы Аль-

бара подчеркнута риторическим восклицанием герцога. Риторический вопрос Сальери придает нравственной проблеме трагедии философский смысл – нравственно-философская категория свободы до сих пор является предметом обсуждения. В Мадриде нет никого, включая короля, кто мог бы покарать Дон Гуана, но есть сила "выше", которая наказывает человека, изменившего человеческой природе, но наказывает виновного или "перерожденного"? Эта неясность затемняет смысл, казалось бы, самой очевидной трагедии цикла. Символичен и финал "Пира во время чумы": "...побудив Вальсингама задуматься... поэт обязывает к размышлению и нас. Не только о прошлом, но и о будущем. Это не религиозно-нравственный квиетизм, а тревога и предостережение, завещанные Пушкиным потомству, его призыв к человеческому разуму, его философского бесстрашия и надежды... Жизнь против смерти и разум против безумия – таков пафос "Пира..."<sup>8</sup>.

Впервые в истории драматургии Пушкиным был разработан особый драматический жанр – жанр сцен. Творческий эксперимент, начатый трагедией "Борис Годунов", блистательно реализован в "Маленьких трагедиях", где за привычным жанровым обозначением – трагедия – скрыт совершенно необычный жанр, предвосхищающий театральное и киноискусство XX в. с его доминирующим принципом монтажа. Сцены как жанр предполагают (при внешней фрагментарности) глубокую внутреннюю смысловую связь, обнаруживающуюся лишь постепенно. Это не "сумма" идей двух сцен, а некий "третий" смысл, рождающийся только в результате взаимодействия двух или нескольких сцен.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Агранович С.З., Рассовская Л.П. Роль сказочного сюжета в изображении исторического процесса в трагедии А.С.Пушкина "Скупой рыцарь" // Содержательность художественных форм. Куйбышев, 1986.
- 2 Там же. С.49–50.
- 3 Агранович С.З., Рассовская Л.П. Генезис и эволюция образов трагедии А.С.Пушкина "Моцарт и Сальери" // Содержательность художественных форм. Куйбышев, 1987. С.8.
- 4 Там же. С.22.
- 5 Соловьев В. Одиночество свободы: О "Каменном госте" // В мире Пушкина. М., 1974. С.217.
- 6 Коган Л.А. Был ли "повержен" вальсингам?: К проблеме философской интерпретации "Пира во время чумы" // Вопросы философии. 1980. № 12. С.80.
- 7 Соловьев В. Указ.соч. С.210.
- 8 Коган Л.А. Указ.соч. С.80.

интерес Пушкина к взаимодействию комического и трагического – постоянный и всегда живой<sup>1</sup>. "Попытка преломления комедийной традиции непосредственно в жанре комедии оказалась для Пушкина не единственной и даже не основной формой усвоения поэтики жанра, – подчеркивает Л. И. Вольперт. – Для него характерны более сложные, иногда неожиданные и даже парадоксальные пути. Под его пером комедийная традиция "обернулась" трагедией ("Каменный гость", "Скупой рыцарь"), пародийной поэмой ("Граф Нулин", "Домик в Коломне"); комедийные элементы оказались "вкрапленными" в виде отдельных сцен в народную драму ("Борис Годунов"), "растворенными" в ткани "романа в стихах" ("Евгений Онегин")"<sup>2</sup>.

Опираясь на основные константы легендарного сюжета о Дон Жуане, многочисленные авторы так или иначе меняли и сюжетные положения, и акценты в характеристиках персонажей, но произведения их не выходили за пределы жанра комедии<sup>3</sup>. Пушкинская трагедия сохраняет связь с этой жанровой традицией, прежде всего с комедией Мольера и оперой Моцарта<sup>4</sup>. Однако характер комедийности здесь иной.

Пушкинский Лепорелло начисто лишен каких-либо элементов буффонства. Это слуга не столь послушный своему господину, не столь пассивный в отношениях с ним. Он не боязлив до трусости и не становится комическим страдальцем. Есть, конечно, в пушкинском образе опознавательные знаки его предшественников, но они заявляют о себе скрытыми сигналами – упоминанием прежних поступков господина и обстоятельств, в которых слуге приходилось исполнять навязанную роль. Легко представить себе Лепорелло убегающим от сторожей или в сторонке наблюдающим за поединком; его опасливую настороженность при мысли о возможном возмездии Дон Гуану от "семьи убитого" и ту крайнюю неохоту, с которой слуга повлекся за своим господином из покоя парижской ссылки. В памяти Лепорелло не очень-то приятные бдения с лошадьми в монастырской роще и множество подобных испытаний. Впрочем, по роли слуги так и полагается: подвергаться опасности, оберегая покой господина, попадать под колотушки сторожей, с неохотой покидать насиженное место, мерзнуть, дрожать, голодать, томиться в ожидании, пока господин отпыляет страсть к очередной возлюбленной. Все эти мотивы повторяются в мировой литературе в бесчисленных подобных ситуациях, составляя основу для обрисовки типичной комической фигуры комической.

Ни одна из таких ситуаций не развернута в "Каменном госте" событийно, действие, а следовательно, и поступки, и проявления характера комического слуги не показаны. Даны лишь знаки этих ситуаций, а вместо действий – их оценка самим Лепорелло, и эта оценка содержится не столько в прямом, сколько в скрытом смысле высказываний. "Все время мы видим, – писал о маленьких трагедиях С.М.Бонди, – как сквозь простой и прямой смысл реплик просвечивает другой, более глубокий психологический план, как подлинные скрытые желания, чувства и мысли говорящих образуют как бы второй диалог, сопровождающий речи, ведущиеся вслух"<sup>5</sup>.

Сцена "Дон Гуан и Лепорелло", открывающая трагедию, по своей общей тональности не выпадает из традиции комедийных произведений о Дон Жуане и менее всего предвещает дальнейшее нарастание трагических мотивов и трагический финал. Ее событийная основа – тайное возвращение Дон Гуана в Мадрид с надеждой поскорее направиться к Лауре, с каждой страсти, не утоляемой с холодными северными красавицами, – ничуть не трагедийна. Симптоматичное для психологии героя воспоминание о "странной приятности", какую он находил с бедной Инезой, естественно сменяется упоминанием о многих других его увлечениях и страстным порывом к Лауре, во всем противоположной Инезе. Разговор с монахом ведется на грани опасной полускрытности, привычной для комедийной авантюристности всех Дон Жуанов.

Показательно, что активная роль в диалоге принадлежит Лепорелло. Его реакция на высказывания Дон Гуана, вопросы, восклицания, комментирование речей хозяина – все это ведется в комедийном ключе, с явной ориентацией автора на знакомство читателя с образом комического слуги хотя бы по комедии Мольера и опере Моцарта. Первая же реплика Лепорелло снимает радость предвкушений Дон Гуана. Улавливая скрытую тревогу в хвастливом полуутверждении: "Как думаешь? узнать меня нельзя" – Лепорелло двусмысленно высмеивает бравату баловня судьбы: "Да! Дон Гуана мудро признавать! Таких как он такая бездна!" (УП, 137).

Ирония слуги заставляет Дон Гуана перевести полуутверждение в полувопрос: "Да кто ж меня узнает?" (УП, 137). Это уже небольшое отступление в словесном поединке. И тотчас Лепорелло делает выпад: он помещает хозяина в круг однородных ему лиц. К портретным чертам добавляются недостающие: "со шпагой под мышкой и в плаще". Портрет "нахального кавалера" завершен, и место ему указано привычное – среди гитан, пьяных музыкантов и в столкновениях со стражей. "Нахальный кавалер" – это первая, уже не скрытно насмешливая, а прямая оценка.

Есть ли в этом господине что-либо, способное хотя бы на скрыть

на возможность трагедийного содержания пьесы? Конечно, нет. Он весь – в целостной своей типажной определенности ("нахальный кавалер") и в конкретностях желаний, речи и костюма – шагнул в пушкинскую пьесу с подмостков комической оперы.

Б.В.Томашевский писал: "Комедийность драматических обработок сюжета подчеркивалась традиционной речью слуги. Пушкин не отошел от традиции, но принизил удельный вес Лепорелло в ходе драмы. Слуга уже не является вечным спутником господина, и его характеристике уделено гораздо меньше красок. Пушкин сознательно отводит слуге последнее место. В этой роли видны уже только некоторые черты характера его предшественников"<sup>10</sup>. Замечание это верно лишь наполовину, ибо здесь Б.В.Томашевский не учел жанровую специфику "маленькой трагедии". Слуга не оставляет впечатления "вечного спутника" потому, что и традиционная комическая эпопея его господина тоже свернута; сокращение событийно-сценического ряда диктует лаконизм характерологического диапазона и предпочтение краскам – линиям, живописным картинам – характерной обрисовки.

Поэтому "удельный вес" Лепорелло ниже в сравнении с образом Лепорелло же в допушкинских обработках сюжета. Однако роль Лепорелло именно в ходе драмы Пушкиным значительно повышена. Не принудительное следование указаниям, не соучастие в проделках с переодеваниями, лицедейством, изменением голоса "под Дон Жуана" и не невольная увлеченность авантюрными успехами до той поры, пока исполнение долга и одновременно соблазн собственной доли в общей добыче не приводят к нулевому барышу, жестким тумакам, угрозе жизни наконец, – другая роль, другое сценическое поведение, иная сюжетная функция поручены Лепорелло в пушкинском "Каменном госте".

Да, Лепорелло появляется лишь в первой сцене и в конце третьей. Он совершенно устранен из сцены встречи Дон Гуана с ожившей статуей сцены, в которой его предшественники непременно участвовали. Сокращение сцены ужина – это своеобразная пушкинская критика текстов его предшественников, реальный и наглядный итог "драматических изучений". Свою полемику со знаменитыми авторами Пушкин поручает Дон Гуану, иронизирующему по поводу прежних Дон Жуанов. На вопрос Лепорелло: "Статую в гости звать! зачем?" – Дон Гуан дает ответ двояко адресованный – недоумевающему слуге и, скажем так, "мольеру-исполнцу": "Ук верно не для того, чтоб с нею говорить..." (УИ, I, 104).

Итак сужином, как слабое место в драматической традиции сюжета, исторически ничего не добавляющее к характеристике героя, репре-



тельно и смело замещается новым оригинальным сильным мотивом, означающим поворот всей пьесы к трагическому развитию событий. Неустрашимый теперь ход ее – с того момента, как статуя кивает в знак согласия на кощунственное предложение, дважды повторенное: "прийти попозже вечером и стать У двери на часах" (УП, IcoO), – независимо от Дон Гуана "ведет к развязке дело". Фигура героя, порывая с комедийными рефлексамы вековой сюжетной традиции, перемещается в зону лирически напряженного трагизма. Ведь до момента вызова, брошенного Дон Гуаном статуе командора, внутренней психологической трансформации в нем самом не происходит. Сцена вторая – ужин у Лауры – лишь конкретизирует именно его прежнюю, донжуанскую сущность, лишь реализует в сценическом поведении те его свойства, о которых говорится в первой сцене. Здесь перед нами "кавалер гнева и победы", ни перед чем не останавливающийся сластолюбец и любимец женщин, бестрепетный дуэлянт, вполне соответствующий легендарной формуле его славы – "развратный, бессовестный, безбожный".

Сами обстоятельства, в которых происходит первая сцена со статуей, близки в значительной степени к соответствующим эпизодам у Мольера и у Моцарта. В то же время сцена эта сильно отличается в пушкинской пьесе своими психологическими предпосылками: соответствующие эпизоды в прежних пьесах лишены этих предпосылок. Только что произошло первое объяснение с Анной, в душе Гуана воскресает та жизнелюбивая жажда, выражением которой начиналась пьеса и которая погасалась шутками Лепорелло, буцучи омрачена приключением в доме Лауры. Душа Гуана уже затронута дуновением нового, неизвестного чувства. На волне этого подъема, в состоянии, когда он "рад весь мир обнять", бравада перед статуей приобретает характер парадоксальной игры и своевольной прихоти. В главной, чисто пушкинской сцене – "Дон Гуан и Дона Анна" – Лепорелло не появляется: во-первых, потому, что такой сцены нет в "памяти" этого персонажа, во-вторых, он уже сделал свое дело. Вернувшись теперь к первой сцене и заключительной части третьей сцены, мы можем вполне осмыслить и характер комедийного слуги, и функцию этого образа для раскрытия образа Дон Гуана, и его роль в трагическом повороте сюжета.

Ведущая роль Лепорелло в диалоге с Дон Гуаном объясняется тем, что его реплики лежат в двух плоскостях диалогического общения – оценки и провоцирования.

Высмеив надежду господина на неузнаваемость, Лепорелло вызывает

тем самым хвастливую браваду: "Я никого в Мадрите не боюсь". Однако ставится новый испытующий вопрос: "А завтра же до короля дойдет ... - что тогда, скажите, / Он с вами сделает?" Ответ не успокаивает Лепорелло, и Дон Гуану приходится услышать насмешливую реплику резонера: "Ну то-то же! / Сидели б вы себе спокойно там"(УП, 135), - с которой Дон Гуан опять-таки согласиться не хочет, поскольку слишком тягостны для него впечатления о ссылке.

Возникающее по ассоциации воспоминание о "бедной Инезе" для Лепорелло имеет совершенно противоположную цену. Гуан поэтизирует и образ Инезы, и свое чувство к ней. Его воспоминание выливается в лирическую исповедь о жестокой судьбе бедной страдальицы и "странной приятности" любви к женщине с печальным взором и помертвелыми губами. Лепорелло далек от поэтической сокровенности этого высказывания, она вообще для него не существует. Инеза в его донжуанском списке не выделяется никакими особыми приметами. "Ты, кажется, ее не находил / Красавицей" (УП, 139), - не случайно замечает Дон Гуан. Для Лепорелло это рядовая жертва и запомнилась лишь потому, что "черноглазая" заставила его провести много часов в роще у монастыря. Долгое ухаживание господина - это и "проклятая должность" для слуги; любовь - не более как успех "нахального кавалера", достигнутый с помощью лукавого; а место Инезы в сердце Дон Гуана определяется безапелляционной жесткостью факта, который трудно оспорить: "Что ж, вслед за ней другие были. - Правда".

В окружении таких словесных приговоров монолог Дон Гуана с его самостоятельной лирической темой и самоценной поэтической образностью предстает как момент внутреннего созерцания прекрасного в его индивидуально-своеобразном проявлении, в его трагическом ореоле - вне диалога, без живого контакта с иронией Лепорелло, пародирующей высокое. Монолог важен в качестве глубокого намёка на будущее, ибо впервые в свете разоблачительных реплик Лепорелло показывает Дон Гуана человеком, способным и на сострадание, и на лирическое восхождение чувств, и на эмоциональную память, и на моментальную поглощенность любовным порывом. Однако живой нитью души Дон Гуана владеет и Лепорелло. Через признание чистосердечно высказанной "правды" он тотчас выводит своего господина к приятию еще большей свободы поведения, скрыто предложенной в сентенции: "А живы будем, будут и другие". Этим сознательным приемом "едва заметных усилений" (по удачному выражению Ю.Н.Тынянова) Лепорелло продолжает вести свою роль, передавая инициативу содержательной стороны диалога Дон Гуану, а себе оставляя право комментирования.

Лепорелло

Теперь которую в Мадриде  
Отыскивать мы будем?

Дон Гуан

О, Лауру!  
Я прямо к ней бегу являться.

Лепорелло

Дело.

Дон Гуан

К ней прямо в дверь – а если кто-нибудь  
Уж у нее – прошу в окно прыгнуть.

Лепорелло

Конечно (УП, I40).

Довольный своим управлением настроениями господина Лепорелло подводит итог всему начальному эпизоду пьесы, возвращая герою исходное состояние (ср.: "Я полечу по улицам знакомым" – "Я прямо к ней бегу являться"): "Ну, развеселились мы", – не упуская и здесь возможности иронической, разоблачительной по сути своей констатации: "Недолго нас покойницы тревожат" (УП, I40).

Мотив смерти, в его трагической тональности введенный в пьесу воспоминанием об Инезе, оказывается перевернутым насмешливым слугой, который не вполне доверяет печальной патетике Дон Гуана, низводя ее на уровень бытовой реальности, нечаянно омраченной детским видением покойницы.

Во втором эпизоде сцены (с появлением монаха) линия поведения Лепорелло нисколько не меняется, больше того, комическое дарование этого персонажа еще вольнее проявляет себя в присутствии неизвестного третьего лица – своего рода резонатора его насмешек над Дон Гуаном. Лепорелло весело ведет беседу с отщельником в той же манере, исподволь направляя диалог. Таким способом он дает возможность монаху вполне определенно высказаться в адрес Дон Гуана и получает право добавить такие резюмирующие оценки, каких не мог высказать своему хозяину в лицо наедине. Эта возможность обеспечивается комедийной ситуацией неизвестности, в которой пребывает усердный монах, да и весь монастырь в целом. Циническая хитрость Дон Гуана, скрывающая насмешку в вопросе: кем был убит командор? – подхватывается Лепорелло, ставящим еще более забавный вопрос: "А где-то он теперь?" Играв с монахом, Лепорелло одновременно разыгрывает фарс и с Дон Гуаном. Ответ монаха, удостоверяющий нахождение Дон Гуана в далекой ссылке, позволяет в этой обстановке считать хозяина как бы отсутствующим. Дон Гуана нет – и один из "господ", гуляющих здесь "сами по себе", вполне может солидаризироваться с решением короля и мнзент монастыря:

И слава богу.

Чем далее, тем лучше. Всех бы их,  
Развратников, в один мешок да в море (УП, I4I).

Резкая комическая черта заключается в том, что Дон Гуан, сам себя объявивший "несуществующим", не хочет, однако, пропустить мимо ушей эту тираду – потому что он знает ее подлинный адрес – и вынужден закончить инцидент на примирительном объяснении Лепорелло "Я нарочно...", которое опять-таки ложно меняет адрес высказывания. Таким образом, ничего не подозревающий монах становится невольным компаньоном Лепорелло в ироническом диалоге с хозяином. Лепорелло воздает Дон Гуану ту же "хвалу", что и благочестивые отшельники, повторяя в этой сцене их определения: "развратный" и "бессовестный".

Провоцирующий характер рецезивной партии Лепорелло наглядно обнаруживается в вопросе к Дон Гуану, старающемуся разглядеть проходящую мимо Дону Анну: "Что, какова?" Что бы ни ответил Дон Гуан, Лепорелло сумел бы по-своему это прокомментировать. Не затрудняется он и в данном случае, услышав лишь замечание об узенькой пятке. Похвала воображению все так же двусмысленно иронична, и показательна, что составлена она из элементов, восходящих к предшествующим источникам. В опере Моцарта в полутьме раннего утра происходит близкий к этому диалог: "Дон Жуан. Тише, я чувю, что где-то близко женщина! – Лепорелло. И верно! Вот чутье, беспримерно! – Дон Жуан. И кажется, красива. – Лепорелло. Что за острое зрение!.." / Сравнение с кистью живописца навеяно ироническим восхвалением женщин в поэме Байрона "Дон Жуан" (песнь 15, строфа 16): "Живей всемогущей кисти Рафаэля / Воображенье их..."<sup>8</sup>.

Негативная оценка становится открытой в конце сцены, когда Дон Гуан сообщает о своем намерении познакомиться с Доной Анной. Порочная блажь неисправимого распутника вызывает непосредственную, уже без иронической игры, реакцию Лепорелло: "Мужа повалил / Да хочет посмотреть на вдовьи слезы./Бессовестный!" (УП, I43). А итоговая фраза звучит как приговор: "Испанский гранд как вор / Ждет ночи и луны боится – боже!" (УП, I43). Б.В.Томашевским было отмечено значительное совпадение этих резюмирующих реплик с окончанием первого акта мольеровского "Дон Жуана"<sup>9</sup>. Таким образом, от шутливой и снисходительной пикировки Лепорелло переходит к колкой насмешке, иронической игре на грани глумления и, наконец, к жесткой инвективе и презрению, которое в какой-то мере окрашивает и его самооценку себя как человека, вынужденно связанного с Дон Гуаном.

Анализ показывает, что первая сцена трагедии находится в прямой связи с комедийными обработками легенды о Дон Жуане и в принципе

не порывает с комедийной традицией осмысления героя и сюжета. Противопоставленность Гуана и Лепорелло как характеров составляет идейно-композиционную оппозицию первой сцены<sup>10</sup>. Главная роль в сцене принадлежит не столько хозяину, сколько слуге. Фигура Дон Гуана обрисована посредством диалогического противостояния, иными словами, это Дон Гуан в трактовке Лепорелло. Как действователь, он в первой сцене еще не явлен. Трагедийные аспекты содержания лишь намечены: это прежде всего лирический монолог об Инезе и введение главной героини – таинственно прекрасной "странной вдовы".

Из всех красок, которыми расцвечена фигура комедийного слуги, Пушкин берет иронию в качестве главенствующей и почти единственной. На речевой иронии Лепорелло построен и его образ, и образ Дон Гуана – в том содержании, которое обнаруживается в их диалогическом общении. Относительно первой, комедийной сцены это вполне очевидно. Сложнее обстоит дело с третьей сценой, где вновь появляется Лепорелло, буквально вызванный Дон Гуаном разделить радость после беседы с Анной. Уже возникла тема внезапно обретенного смысла жизни и счастья, любовные признания затронули сердце Анны. Но для Лепорелло ничего не изменилось. Допуская, что новая вспышка радости Дон Гуана может быть вызвана "двумя ласковыми словами" безутешной вдовы, он не удерживается тем не менее от глубочайшей насмешки, от иронии, идущей даже поверх разумления господина. В воображении Лепорелло рисуется парадоксально смехотворная картина: притворившийся монахом убийца благословляет вдову своей жертвы – этот безнравственный хищный ход мысли и души вполне в натуре того Дон Гуана, которого хорошо знает и осуждает Лепорелло. Циническая радость Дон Гуана оказывается, однако, еще пагубнее, ибо он намного превысил даже такой "успех", какой могла бы ему предложить саркастическая фантазия Лепорелло. Отсюда и искреннее удивление "Неужто!", и ироническая сентенция: "О вдовы, все вы таковы", – мгновенно исключая жалостливую симпатию к безутешной печали Анны. Ее "вдовьи слезы" оказываются одной цены с ликованием "нахального кавалера". Здесь – то Пушкин и одаряет традиционного Лепорелло новой, исключительной сюжетной ролью; его слуга становится ведущей силой не только диалога, но и вдохновляет фабульную мотивацию, приводящую к трагическому исходу с обновленным содержанием трагедийного пафоса. "Именно Лепорелло, – подметил Ю.Н. Чумаков, – по сути дела провоцирует героя на приглашение статуи в третьей сцене"<sup>11</sup>.

Провоцирующий, искушающий мотив вводится Лепорелло в обычной для него манере. Он даже не предвидит последствий своих иронических аналогий. Если вдова, казавшаяся воплощением печали, в один момент терпит

свою преданность идолу верности, а ее лукавый соблазнитель у подножия поруганного идола от счастья "петь готов", то естественно предложить вопрос, касающийся молчаливого члена этого необычного ансамбля: "А командор? что скажет он об этом?" (УП, 159).

Охотно подхватывая комический парадокс слуги (мертвый – скажет), веселящийся Дон Гуан берет здесь на себя активную роль в диалоге: он весь еще заряжен энергией действующего, возбужденной напряженной ситуацией общения с Анной, задором победителя в труднейшей из его любовных историй. Дон Гуан придает парадоксу усиленное иронией образное развитие, продолжая оживлять статую командора в собственном воображении. Процесс оживления статуи был начат им еще в монологе, открывающем сцену III, и продолжался в страстном диалоге с Анной, где он говорит и о командоре, и о его статуе как о живом и присутствующем счастливом сопернике: "счастлив, чей холодный мрамор/Согрет ее дыханием небесным/И окроплен ее любви слезами..." (УП, 154). Для себя, "осужденного на жизнь", возможность счастья видит он в превращении в надгробный камень. Однако в первом монологе Дон Гуана памятник оживлялся совсем иным способом: тем самым, каким одушевляет его Лепорелло, т.е. путем отождествления неживого и живого, придания неживому свойств, настроений, желаний, вообще реакций живого лица, иначе говоря – при помощи комической прозопопеи: "Я думаю – скучает командор".

Далее отождествленное единство живого и неживого комически раздваивается на реальный образ настоящего командора, малого, щедеушно-го, и вымышленный гиперболический образ его в камне. За всем этим кроется насмешка Дон Гуана над неясной ему пока "странной вдовой". Любопытно отступление Пушкина от традиционных версий легенды. Начиная с монашеской легенды XIV в., памятник погибшему командору воздвигается монашеским орденом и потому обладает способностью осуществлять небом определенное наказание всех Дон Жуанов в их исторической последовательности. Здесь же памятник воздвигнут вдовой убитого, а значит, и этот Геркулес с исполинскими плечами может быть осмеян как преувеличенный символ вдовой любви и скорби. Поэтому и воображается комическая сцена, основанная на разделении единого образа на живого командора и его изваяние: воскресший на цыпочках пытается дотянуться рукой до носа своего гиперболического двойника. "Смысл шутки Дон Гуана состоит в том, – подчеркивает Ю.М.Лотман, – что он, безбожник и вольнодумец, знает, что статуя и командор – не одно лицо, и только в насмешку над покойным может играть в их отождествление"<sup>12</sup>. Поэтому и далее в воспоминании Дон Гуана всплывает сцена

дуэли с ее травестийной образностью (шпага – булавка, командор – стрекоза), выражающей своеобразное "эстетическое наслаждение"<sup>13</sup>.

Однако ни травестийно-пародийная трактовка монумента, ни благо-родное признание гордости и смелости человека, лежащего под ним, ни патетическое признание в ревности к тому, чью память оплакивает прекраснейшая Анна, не оживляют статую командора физически – все это пока игра воображения. Ни Дона Анна, ежедневно совершающая свой ритуал, ни сопровождающий ее монах, ни "люди Доны Анны", ни Дон Гуан с Лепорелло ничего подобного не замечают: перед ними скорбное и немое величие камня. Первым наблюдает оживление статуи Лепорелло. Это связано с его сакраментальным вопросом: "А командор? что скажет он об этом?" Но не только: ведь, взглянув на статую, Лепорелло обнаруживает, что она уже смотрит на Дон Гуана – "глядит и сердится", и хозяин сильно ошибается, думая, что командор, ставший статуей, "верно присмирел". Оживание камня началось чуть раньше. Объяснение Дон Гуана с Анной происходит у памятника, и до тех пор, пока вдова сохраняет свою душу в неприкосновенности от страсти Дон Гуана, пока она способна гневно восклицать: "О боже мой! и здесь, при этом гробе! Подите прочь", – память, воплощенная в недвижимом камне, еще спокойна. Статуя оживает в момент разрушения памяти долга (ведь памяти сердца у Анны, не любившей мужа, нет) – когда Анна назначает свидание: не далее как "завтра", чтобы вольно предаться "таким речам, таким безумствам", которым "здесь не место".

Все, что вело Гуана к четвертой сцене, как мы видели, во многом обусловлено принадлежностью этого персонажа (как и его слуги) к традиции комедийных обработок сюжета. Верное сопоставление находим у С.А.Фомичева: "Свою оперу "Дон-Жуан" Моцарт назвал "*dramma giocosa*", т.е. "веселая драма". Так же в пушкинской пьесе: впечатление от первой встречи с Доной Анной, ловкий обман с переодеванием в монаха, воцеленное свидание с возлюбленной – весь этот путь Дон Гуан проделывает по классическим законам комедии интриги"<sup>14</sup>.

Но финал третьей сцены существенно меняет дело – иронически-насмешливая игра вместе с настроением беззаботного веселья оказывается подверженной моментальной энтропии. "В общем движении пьесы, – пишет В.Е.Хализев, – эгоистическая веселость Гуана себя исчерпывает, отрицает изнутри. И после кощунственной проделки со статуей в последней сцене пьесы Гуан, захваченный чувством к Доне Анне, полон тревоги и поистине серьезен"<sup>15</sup>. Дон Гуан как личность у Пушкина сложнее, глубже и противоречивее всех прежних Дон Жуанов. Комическая

краска образа, как след традиции, проявляется в диалоге с традиционным же персонажем. Однако усиление сюжетной функции Лепорелло, ограничение диапазона, в котором выявляется психология этого комедийного типа, заострение иронически-разоблачительной направленности его диалога с Дон Гуаном позволяют Пушкину раздвинуть дистанцию внутри пары традиционно связанных (иногда – как характеры почти зеркально отражающиеся, с единственным различием в социальном статусе) фигур. Правда Лепорелло – это еще не вся правда о Дон Гуане. Вне их диалога, вне понимания Лепорелло находится именно то внутреннее содержание образа героя, которое в противоречиях с людьми, с миром и с самим собой может привести к трагизму и трагедии.

Прежние развязки сюжетов о Дон Жуане трактовали катастрофу как возмездие, воздание греховной натуре героя и были развязками комедии о "наказанном распутнике": моральное осуждение порочности превышало меру осмеяния, поскольку герой заслуживал большего – ведь смех его не исправлял, он сам превратил смех без меры в норму и своенравный закон, поэтому христианские наставления и нравственные укоры не приводили к исправлению – естественному финалу обычной комедии или комической оперы.

Мотивы трагичности судьбы Дон Жуана возникли лишь на почве романтического мирозерцания, романтической концепции свободы личностных начал в человеке, нескованное проявление которых понималось как основа возвышенного в новой эстетике, а подчинение обстоятельствам обыкновенной жизни означало почти неминуемый трагизм. Этот ряд версий сюжета о Дон Жуане был начат оперой Моцарта и закреплен на романтической почве в трактовке Э.Т.А.Гофмана. Пушкин близок к этой линии, но идет дальше. Согласно пушкинской ремарке, Гуан и очивший Командор оба "проваливаются", исчерпывая тему противостояния соперников во всех ее разветвлениях и подробностях<sup>16</sup>. Но на сцене остается безмолвная Анна: наряду с трагедией Дон Гуана существует и ее трагедия. В процессе взаимодействия этих двух образов возникает и разворачивается жанровая сущность "Каменного гостя" как пушкинской "маленькой трагедии". В этом диалоге образ Дон Гуана обретает содержание, неведомое для Лепорелло, и в новом, резко стиличном от сюжета легенды повороте событий уже не комическое, а трагическое вступает в свою закономерную связь – с прекрасным и возвышенным, с поэзией любви и любовных признаний<sup>17</sup>.



## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Степанов Л.А. Пушкин о комедии // Эстетические взгляды писателя и художественное творчество. Краснодар, 1974. С.61-77.
- 2 Вольперт Л.И. Пушкин и французская комедия XVIII века // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. IX. С.181.
- 3 См. содержательную сводку о них в комментариях Б.Н.Загорского и Н.М.Любимова в кн.: Тирсо де Молина. Театр. М.; Л., 1935.
- 4 Томашевский Б.В. Пушкин и Мольер // Пушкин и Франция. Л., 1960; Степанов Л.А. Опера Моцарта "Дон Жуан" и трагедия Пушкина "Каменный гость" // Пушкин: Проблемы творчества, текстологии, восприятия. Калинин, 1989.
- 5 Бонди С. О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1978. С.229.
- 6 Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С.298.
- 7 Моцарт В.А. Дон Жуан, или Наказанный распутник: Опера в двух действиях. М., 1983. С.44 (перевод Н.Кончаловской, близко передающий итальянский текст).
- 8 Байрон Д.Г. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1961. Т. I. С.509.
- 9 Томашевский Б.В. Указ.соч. С.298-299.
- 10 См.: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С.306.
- 11 Чумаков Ю.Н. Дон Жуан Пушкина // Проблемы пушкиноведения. Л., 1975. С.17.
- 12 Лотман Ю.М. Указ.соч. С.312.
- 13 См.: Рак В.Д. Ирвинговская реминисценция в "Каменном госте" // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1986. Вып.20. С.166.
- 14 Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Л., 1986. С.226.
- 15 Хализев В.Е. Веселье и смех в пушкинских сюжетах 1830 года // Филол.науки. 1987. № I. С.4.
- 16 По наблюдению С.А.Фомичева, "концовка пушкинской пьесы поразительно напоминает обычный финал кукольной комедии о Петрушке, который проваливался вместе с чертом" (см.: Фомичев С.А. Указ. соч. С.228).
- 17 Этой теме посвящается другая статья автора: Степанов Л. Поэзия любви (о "Каменном госте" Пушкина) // Кубань. 1989. № 7; 1990. № I.

В круг "декабристских" произведений Пушкина наряду с общеизвестными уже полноправно введены и те, которые на первый взгляд не имеют прямого отношения к декабристской теме: "Мордвинову", "Какая ночь! мороз трескучий...", "Акафист Екатерине Николаевне Карамзиной", "Когда порой воспоминанье..." и др.<sup>1</sup> Наиболее сложно в этом смысле решается вопрос с последней поэмой Пушкина. "Декабристское" ее прочтение впервые было предложено в 1920-е гг. Д.Д.Благим, а затем и А.Белым<sup>2</sup>. Оба исследования по выходе в свет, да и в последующем, вызывали справедливые возражения. Нельзя принять прямолинейность А.Белого, который в петербургском наводнении видел "мифологизированное" восстание 14 декабря, в памятнике Петру I – царя Николая, а в Евгении – декабристов<sup>3</sup>. Нельзя согласиться и с выводом Благого о том, что "в обобщенных фигурах Евгения и Петра Пушкиным дается широкое символическое отображение конкретного исторического события"<sup>4</sup>. Вопрос, по сути дела, сводится к тому, как взаимодействуют в художественной ткани произведения различные содержательные пласты, буквальное же проецирование одного события на другое разрушает то сложное, уравновешенное и гармоническое целое, каким является поэма "Медный всадник". Однако неправомо́рность прямого "декабристского" прочтения поэмы не является основанием для ее исключения из круга произведений Пушкина, в которых отразились его размышления о декабризме. Разные исследователи, подходя к этому произведению с разных позиций и независимо друг от друга, признают декабристское звучание поэмы<sup>5</sup>.

Авторы одной из последних работ о "Медном всаднике" – книги, посвященной его читательской судьбе, А.Л.Осповат и Р.Д.Тименчик, замечают, что "в сознании читателей нашего века поэма переплелась с декабристской темой", "событие 1824 года нацелено на грядущее "несчастье" 1825-го"<sup>6</sup>. Декабристское прочтение поэмы оказывается особенностью ее восприятия в потомстве, но остается в силе вопрос, заложено ли оно в тексте произведения и входило ли в замысел автора. Не требует специальных доказательств то, что опыт декабрьского восстания повлиял на философско-историческую концепцию Пушкина и в таком качестве, разумеется, преломился в поэме. Но включено ли событие 14 декабря в историческую конкретику произведения?

Пожалуй, единственное на сегодняшний день обоснование того, что

декабристская тема присутствует в поэме не только в философском, но и в конкретно-историческом проявлении, дано А.А.Ахматовой, которая в статье "Пушкин и Невское взморье" показывает, что "остров малый", "пустынный остров", где похоронили Евгения, — это остров Голодай, где, по преданию, были похоронены казненные декабристы<sup>7</sup>. Вынесенные за пределы основного текста примечания также являются, на наш взгляд, носителями декабристской конкретики.

Вопрос о значении примечаний в структуре пушкинских произведений привлекал внимание исследователей, хотя и не в достаточной степени<sup>8</sup>. Вопросу о "Медном всаднике" специально посвящена статья А.Е.Тархова, где примечания 2, 3 и 5 анализируются в аспекте полемики Пушкина с Мицкевичем и Вяземским по вопросу о русской государственности<sup>9</sup>. Признавая справедливость высказанных суждений, позволю себе заметить, что сделанные выводы не отражают в полной мере специфики пушкинских примечаний в "Медном всаднике".

В этой поэме примечания, на наш взгляд, организованы по принципу других записей Пушкина, обладающих особой смысловой наполненностью. Давно уже было замечено, что для Пушкина характерна "игра возможностью переосмысления материала, игра намеками и "применениями" политического свойства"<sup>10</sup>. Изучая дневник Пушкина 1833–1835 гг., Д.П.Якубович писал, что Пушкин использует метод "смежного эпизода", когда "непосредственно за одной записью" помещается "другая, внешне не связанная с первой, но по существу являющаяся ее расшифровкой"<sup>11</sup>. Со сходным явлением мы встречаемся в пушкинских "Отрывках из писем, мыслях и замечаниях", характеризуя которые Б.С.Мейлах заметил, что здесь Пушкин использует прием "прихотливой мозаики", где "рядом с невинными... остротами... искусно вмонтированы рассуждения на острые, злободневные темы"<sup>12</sup>.

Следует сказать о том, что Пушкин придавал примечаниям к "Медному всаднику" особое значение. О специальной работе над ними свидетельствуют сохранившиеся две беловые рукописи и писарская копия. В первой беловой рукописи (Болдинском автографе) примечания отсутствуют, во второй беловой рукописи (Цензурном автографе) имеются все 5 примечаний, но в третьем нет названия стихотворения Мицкевича и характеризующих его слов; и только в писарской копии примечания представлены в их окончательном виде<sup>13</sup>. Первые два примечания не несут какого либо дополнительного смысла, поэтому основное внимание мы уделим трем последующим (соответственно — 3, 4 и 5).

Примечания 3 и 5 отсылают к Мицкевичу, к стихотворениям из приложения к III части поэмы "Дядя", которые были напечатаны в 1832 г.

в Париже в IV томе сочинений Мицкевича. Пушкину этот том был передан С.А.Соболевским, и известно, что, отправляясь в августе 1833 г. в Оренбургскую губернию, Пушкин взял его с собой и 3 стихотворения переписал на польском языке в свою рабочую тетрадь<sup>14</sup>. Вопрос о стихах Мицкевича как одном из важнейших литературных источников поэмы Пушкина неоднократно привлекал внимание исследователей. Так, Г.П.Макогоненко видит в поэме "спор с Мицкевичем, полемически заостренное решение" актуальных проблем, поднятых польским поэтом<sup>15</sup>. Но этим не исчерпывается смысл обращений Пушкина к Мицкевичу.

Примечание 3 отнесено к известным стихам:

...Редет мгла ненастной ночи  
И бледный день уж настает...

Приведем текст примечания полностью: "Мицкевич прекрасными стихами описал день, предшествовавший петербургскому наводнению, в одном из лучших своих стихотворений – *Olasz kiewicz*. Жаль только, что описание его не точно. Снегу не было – Нева не была покрыта льдом. Наше описание вернее, хотя в нем и нет ярких красок польского поэта" (У, 150). Пушкин действительно исправляет неточность, допущенную Мицкевичем, в стихотворении которого господствующим оказывается зимний пейзаж. По словам Макогоненко, для Мицкевича мороз и стужа служили метафорой, призванной отразить политические взгляды поэта и символизировать его негативное отношение к России и русскому самодержавию, Пушкин же полемизирует с ним<sup>16</sup>.

Однако неточность, отмеченная Пушкиным, является очень знаменательной: "Снегу не было – Нева не была покрыта льдом". Показательна форма двойного отрицания, которое усиливает эмоциональное звучание предложения, заставляет обратить на него особое внимание. Пушкин делает это не только для того, чтобы убедительнее показать ошибку Мицкевича. Для него важно сосредоточить внимание читателя на конкретных реалиях, потому что и снег и лед – это атрибуты другого события, происшедшего 14 декабря 1825 г. В свое время Д.Д.Благой предположил, что поэмы Пушкина и Мицкевича "восполняют" друг друга, но здесь дело не в "восполнении": Пушкину важно обратиться к читателю к стихам Мицкевича, и не только в силу полемики с ним. Стихотворения, составившие приложение к III части поэмы "Дядьки", расположены в логике, воспроизводящей события русской истории: деятельность Петра I ("Памятник Петру Великому"), русские самодержцы – его преемники ("Смотр войск"), день перед наводнением 7 ноября 1824 г. ("Олешкевич", где событие осмысливается как возмездие русскому самодержавию), обращение к друзьям ("Русским друзьям"), в том числе и к декабристам, чье выступление – естественный протест благородных людей против ти-

рани. Таким образом, после упомянутого Пушкиным в примечании 3 стихотворения "Олешкевич" следует стихотворение "Русским друзьям", одним из адресатов которого был сам Пушкин. И уже в первых строфах этого послания названы имена Рылеева и Александра Бестужева, причем каждый стих исполнен истинного негодования и сердечной боли:

Светлый дух Рылеева погас –  
Царь петлю затянул вокруг шеи благородной,  
Что, братских полон чувств, я обнимал не раз.  
Проклятье палачам твоим, пророк народный!

Пафос стихов Мицкевича был созвучен настроениям Пушкина, но не это главное. Обращение к Мицкевичу, создавая декабристский пласт в поэме, помогает Пушкину направить читателя в осмыслении исторической конкретики "Медного всадника".

Пушкину важно ввести читателя в мир поэмы Мицкевича: примечание 5 это тоже отсылка к его стихотворению "Памятник Петру Великому" из "Добавлений" к 3 части поэмы "Дядя". Примечание отнесено к следующим словам:

О мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной  
На высоте, уздой железной  
Россию поднял на дыбы?

Текст его гласит: "Смотри описание памятника в Мицкевиче. Оно заимствовано из Рубана – как замечает сам Мицкевич" (У, 150). Пушкин обращает читателей к произведению Мицкевича и уточняет объяснение поэта к стихам:

...И вот скала, покорствуя царице,  
Идет, переплывает рубежи  
И упадает в северной столице.

В примечании Мицкевич отсылает к поэтическому первоисточнику: "Этот стих переведен из одного русского поэта, имени которого я не помню"<sup>17</sup>. Пушкин называет имя "русского поэта" – Рубан. Причем в стихах Мицкевича, так же как в надписи Рубана к "Камню-грому", воссоздана история пьедестала памятника (ср. у Рубана:

Нерукотворная здесь Росская гора,  
Вняв гласу божию из уст Екатерины,  
Прешла во град Петров, чрез Невские пучины  
И пала под стопы Великого Петра)<sup>18</sup>.

В подчеркнутых примечанием 5 стихах Пушкина о пьедестале не упоминается, но элементы памятника (конь, всадник, узда) становятся образами, символически рисующими Россию, вздыбленную над бездной<sup>19</sup>. Пушкину важно привлечь внимание читателей к размышлениям об исторической судьбе России, и это усиливается имеющей полемический смысл отсылкой к стихотворению Мицкевича. Вместе с тем новым упоминанием о стихах польского поэта Пушкин настойчиво вводит в свою поэму тот исторический контекст – восстание декабристов, который присутствует в поэме Мицкевича.

"Декабристский" подтекст имеет также и примечание 4, отнесенное к следующим стихам:

Царь молвил – из конца в конец,  
По ближним улицам и дальным  
В опасный путь средь бурных вод  
Его пустились генералы...

В примечании объяснено слово "генералы": "Граф Милорадович и генерал-адъютант Бенкендорф" (У, 150).

Как свидетельствуют очевидцы, и Милорадович и Бенкендорф принимали участие в оказании помощи пострадавшим. Так, в "известии, составленном В.Н.Берхом", на которое ссылается Пушкин в Предисловии поэмы, читаем: "Около двух часов появился на Невском проспекте г(осподи)н военный генерал-губернатор граф М.А.Милорадович, на двенадцативесельном катере, для подания помощи и ободрения жителей"<sup>20</sup>. Другой очевидец наводнения А.П.Бащукский, адъютант графа Милорадовича, также пишет: "В 2 часа Санкт-Петербургский военный генерал-губернатор, граф М.А.Милорадович, на двенадцативесельном катере появился на Невском проспекте..."<sup>21</sup>. Это свидетельство могло остаться неизвестным Пушкину, но оно не расходится с первым. Еще один очевидец происшествия С.Аллер в 1826 г. выпустил книгу, где упоминает об участии в спасении людей генерал-адъютанта Бенкендорфа (о знакомстве Пушкина с этой книгой сведений не имеется)<sup>22</sup>. Эпизод с Бенкендорфом известен и в передаче декабриста А.П.Беляева, чей брат был командиром восемнадцативесельного катера, на котором плыл Бенкендорф<sup>23</sup>.

Как видим, и Милорадович и Бенкендорф фигурируют в воспоминаниях очевидцев, но нигде эти два имени не упомянуты рядом, что, впрочем, вполне объяснимо, так как очевидцы рассказывают, в основном, о том, что они видели собственными глазами. Пушкин создает общую картину наводнения и, не противореча исторической истине, не искажая действительных фактов, соединяет имена Милорадовича и Бенкендорфа, которые, оказываясь рядом, приобретают особое значение. Милорадович, военный генерал-губернатор Петербурга, пытаясь вразумить собравшихся на Сенатской площади 14 декабря, был смертельно ранен Лавровским. Бенкендорф, будущий шеф Ш-отделения его императорского величества канцелярии, доверенное лицо Николая I, принимал особенно активное участие в следствии по делу декабристов. Первый знаменовал собой конец царствования Александра I, второй – начало царствования Николая I. В соединении этих двух имен – пересечение двух эпох русской жизни на роковом ее рубеже – 14 декабря. Воистину: "Бывают

странные сближения" (XI, 188). Сама история дважды за короткое время (протяженностью чуть более года) "странно" сблизила имена Милорадовича и Бенкендорфа, что не могло остаться незамеченным Пушкиным, очень чутким к такого рода проявлениям "случая".

Рассмотренные примечания, являясь необходимой частью текста, создают декабристский пласт в поэме. Кроме того, необходимо указать на косвенные аргументы, подтверждающие, что декабристский элемент в поэме был "запрограммирован" Пушкиным. Известна эпиграмма Пушкина "Напрасно ахнула Европа...", явившаяся откликом на гибель во время наводнения 7 ноября 1824 г. всего тиража "Полярной звезды", который в течение нескольких месяцев был восстановлен. Эпиграмма была написана в марте 1825 г., но в январе 1826 г. Пушкин почему-то переписывает ее набело. С.А.Фомичев объясняет это тем, что в Пушкине "теплилась еще надежда, что испытания, обрушившиеся на головы поверженных декабристов, пройдут, как прошел когда-то грозный петербургский потоп"<sup>24</sup>. Судьба декабристов оказалась своеобразно связана с наводнением, и Пушкин в 1826 г. вполне сознательно зафиксировал данный факт, это именно то "странное сближение", мимо которого он не мог пройти. .

Другое косвенное обнаружение декабристского элемента в "Медном всаднике" дает пушкинский дневник 1833-1835 гг. Исследуя дневник, Д.П.Якубович заметил, что запись о придираках царя к "Медному всаднику" сделана 14 декабря<sup>25</sup>, однако ученый не придал этому особого значения. Запись сделана *post factum* (что в целом характерно для дневника), спустя 2 дня после возвращения рукописи Пушкину. В дневнике читаем: "11-го получено мною приглашение от Бенк.ендорфа) явиться к нему на другой день утром. Я приехал. Мне возвращен Медный Всадник с замечаниями государя" (XII, 317), — и далее Пушкин отмечает, что вызвало неудовольствие "высочайшей цензуры". Отнесенность записи о "Медном всаднике" к 14 декабря, если учитывать значимость этой даты для Пушкина, могла быть не случайной.

Включение "Медного всадника" в круг "декабристских" произведений Пушкина имеет очень важное значение. Дело в том, что его художественные произведения, относящиеся к декабристской теме, вызывают только аллюзии, связанные с самим восстанием или с судьбами его участников, но в них не обнаруживается его концепция декабризма. Правда, благодаря заметке Пушкина об обстоятельствах написания поэмы "Граф Нулин" мы имеем свидетельство того, что это произведение также следует воспринимать в декабристском контексте, и здесь уже идет речь не о картинах восстания и отношении к его участникам, а о

философском осмыслении события. Обнародование самим автором исторической "подкладки" шутильной поэмы позволяет предположить существование в художественном наследии Пушкина и других произведений, отражающих его понимание декабризма. Одним из таких произведений, содержащих осмысление декабризма как идеологического движения и политического деяния, и является поэма "Медный всадник". Суть этой концепции прозрачно выражена в заметках Пушкина о судьбах русского дворянства: "Падение постепенное дворянства; что из этого следует? восшествие Екат. (ерины) II, 14 дек. (ября) и т.д." (XII, 206). Еще более определенно эта мысль высказана Пушкиным в дневниковой записи его разговора с великим князем Михаилом Павловичем 19 декабря 1834 г.<sup>26</sup> о старинном родовом дворянстве, являющемся в России своего рода *tiers état* (третьим сословием): "Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько ж их будет при первом новом возмущении? Не знаю, а кажется много" (XII, 335). В понимании Пушкина движение декабристов явилось одной из попыток ограничения самодержавия и было вызвано стремлением дворянства вернуть себе "власть и богатство", т.е. в основе своей было направлено против порядков, установленных Петром I. Эта концепция декабризма и получила свое художественное выражение в поэме "Медный всадник".

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В одной из недавних монографий доказывается, что эпизоды, связанные с восстанием декабристов, есть в "Капитанской дочке" (см.: Невелев Г.А. "Истина сильнее царя...": А.С.Пушкин в работе над историей декабристов. М., 1985. С.155-156).
- 2 Благой Д. Миф Пушкина о декабристах: Социологическая интерпретация "Медного всадника" // Печать и революция. 1926. Кн.4. С.5-23; Кн.5. С.15-33; Белый Андрей. Ритм как диалектика и "Медный всадник": Исследование. М., 1929.
- 3 Белый Андрей. Указ.соч. С.192.
- 4 Благой Д. Указ.соч. Кн.4. С.8.
- 5 Н.В.Измайлов, давая подробную историографию изучения "Медного всадника", заметил, что Благой со временем пересмотрел свою теорию и нигде уже не писал о декабристах в связи с этой поэмой (Измайлов Н.В. "Медный Всадник" А.С.Пушкина: История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А.С.Медный всадник. Л., 1978. С.250). Однако это не совсем точно. В поздней статье Благого о роли Пушкина в освободительном движении его эпохи имеется одно, хотя



и глухое упоминание о связи поэмы с декабристской темой. Приводя слова Пушкина о восстании 14 декабря – "несчастный бунт, уничтоженный тремя выстрелами картечи и взятием под стражу всех заговорщиков", ученый замечает: "В сущности то же, хотя и с несколько другими интонациями, скажет позднее Пушкин и языком художественных образов ("Арион", "Медный всадник")" (Благой Д. Душа в заветной лире. М., 1979. С.372).

Измайлов также не исключал возможности "декабристского" прочтения поэмы. Так, в примечаниях к стихам:

Раз он спал  
У Невской пристани. Дни лета  
Клонились к осени –

он пишет: "Описание мрачного осеннего вечера, в который проснулся... безумный Евгений, приводит к вопросу о том, когда происходит столкновение Евгения с "кумиром на бронзовом коне". Можно думать, что приближалась, но еще не наступила первая годовщина наводнения 7 ноября, т.е. события происходят в сентябре-октябре 1825 г., за 2–3 месяца до 14 декабря. Это соображение нужно иметь в виду при суждении о возможном отражении в пушкинской поэме восстания декабристов..." (Измайлов Н.В. Примечания // Пушкин А.С. Медный всадник. Л., 1978. С.209–270). Впервые эти вычисления были сделаны Д.Д.Благим, который заметил, что бунт Евгения происходит в дни, "предельно близкие" к 14 декабря 1825 г. (Благой Д. Миф Пушкина о декабристах. Кн.5. С.26).

Замечания о связи "Медного всадника" с пушкинскими размышлениями о декабризме см.: Рудаков С.Б. Ритм и стиль "Медного всадника" // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т.IX. С.324; Вацуро В.Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов // Там же. Т.УІ. С.168; Эйдельман Н. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С.135.

- 6 Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. "Печальную повесть сохранить...": Об авторе и читателях "Медного всадника". М., 1985. С.16, 17.
- 7 Ахматова А. Пушкин и Невское взморье // Ахматова А. Стихи и проза. Грозный, 1986. С.291–298.
- 8 См., например: Тынянов Ю.Н. Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1909. С.141; Чумаков Ю.Н. Состав художественного текста "Евгения Онегина" // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С.29–33; Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина: Проблема авторских примечаний к тексту // Там же; Чумаков Ю.Н. Об авторских примечаниях к "Евгению Онегину" // Болдинские чтения. Горький, 1970; Мильчина В. Поэтика примечаний // Вопросы литературы. 1973. № 11. С.229–247.

- 9 Тархов А.Е. Три примечания Пушкина к поэме "Медный всадник" // Болдинские чтения. Горький, 1977. С.56-61.
- 10 Якубович Д.П. Еще о дневнике Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. I. М.; Л., 1936. С.290.
- 11 Якубович Д. "Дневник" Пушкина // Пушкин. 1934 год. Л., 1934. С.36, 22.
- 12 Мейлах Б. Талисман: Книга о Пушкине. М., 1984. С.46.
- 13 Пушкин. Полное собрание сочинений. Л., 1948. Т.У. С.436-499.
- 14 См. об этом: Измайлов Н.В. "Медный Всадник" А.С.Пушкина... С.138-139.
- 15 Макогоненко Г.П. Творчество А.С.Пушкина в 1830-е годы (1830-1833). Л., 1974. С.336-337.
- 16 Макогоненко Г.П. Указ.соч. С.342.
- 17 Мицкевич Адам. Избранные произведения: В 2 т.М.,1955,Т.2.С.555.
- 18 Петербург в русской поэзии (XVIII - начало XX века).Л.,1988.С.41.
- 19 Показательно, например, что П.Боголепов ссылается на пушкинское примечание, комментируя другие строки поэмы, которые в большей степени относятся к описанию памятника:  
 ...Кумир с простертою рукою  
 Сидел на бронзовом коне  
 (см.: Пушкин А.С. Медный всадник: Книга для чтения с иллюстрированным комментарием... М., 1980. С.125).
- 20 Цит. по кн.: Каратыгин П.П. Летопись петербургских наводнений 1703-1879 гг. СПб., 1888. С.41.
- 21 Там же. С.44.
- 22 См. об этом: Измайлов Н.В. "Медный всадник" А.С.Пушкина...С.110.
- 23 См.: Каратыгин П.П. Указ.соч. С.56.
- 24 Фомичев С.А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835 // Пушкин. Исследования и материалы. Т.ХI. С.63.
- 25 Якубович Д. "Дневник" Пушкина. С.28.
- 26 Заслуживает внимания замечание Г.А.Невелева по поводу этой беседы о том, что 19 декабря 1825 г. был издан высочайший манифест, утверждавший случайность происшедших в Петербурге событий и невозможность революционного движения в России (Невелев Г.А.Указ. соч. С.131-132).

Ю. М. Лотман в статье "Пушкин 1999 года. Каким он будет?"<sup>1</sup>, посвященной перспективам и задачам отечественной пушкинистики, впервые в литературе выразил сомнение в научности принятой методики работы с рисунками А. С. Пушкина. Вопрос о природе и особенностях графики поэта никогда не обсуждался, поскольку не было разных точек зрения. Сомнение также не может быть предметом дискуссии. Ограничимся поэтому кратким изложением современного понимания проблемы.

В год гибели поэта (1837) в посмертном томе "Современника" был воспроизведен пушкинский рисунок – монах, молящийся у окна кельи, автоиллюстрация к стихотворению "Отцы пустынники...". Это была первая публикация графики Пушкина. Во второй половине XIX – начале XX в. усилиями П. В. Анненкова, Г. П. Георгиевского, И. А. Шляпкина, В. Я. Брюсова, С. А. Венгерова, Н. О. Лернера был опубликован значительный фонд факсимиле пушкинских рисунков. Эмпирическое накопление в этот период изобразительных материалов поэта, вызывая общественный интерес и внимание, было в известной мере случайным и имело по преимуществу иллюстративный характер<sup>2</sup>.

Начало научному изучению графического наследия Пушкина положили в 1920-е гг. труды выдающегося советского искусствоведа и художественного критика А. М. Эфроса, раскрывшего природу пушкинского рисования, его художественные особенности и связь с другими сторонами творчества поэта<sup>3</sup>. Идеи А. М. Эфроса, исключительно глубокие и плодотворные, являются методологической основой современных исследований. Изучение рисунков Пушкина выделилось в самостоятельный раздел пушкинистики, имеющий свои научные традиции и серьезную литературу<sup>4</sup>.

Однако автономность графического наследия поэта весьма относительна, ибо рисование не являлось для Пушкина самостоятельным видом художественного творчества. Рисунки Пушкина по своему происхождению, творческой природе и назначению – это графический текст, эквивалентный тексту словесному. Графический, изобразительный текст, берущий на себя функцию слова, во взаимодействии с текстом литературным, словесным образует единый творческий текст поэта<sup>5</sup>.

Непрофессиональное, дилетантское рисование Пушкина, заменявшее или вытеснявшее словесную запись в черновике, возникло из потребности "вернуться" к исторической действительности, непосредственно погрузиться в физическую реальность. Эта внутренне необходимая, естественно и самопроизвольно возникающая графика ("Перо, забывшись,

не рисует...") – глубоко реалистична и предельно документальна. Сюжеты рисунков поэта жизненны, автобиографичны по преимуществу: многочисленные профили, головы, фигуры в пушкинских черновиках – портреты реальных лиц.

Портретные изображения современников – наиболее интересная и важная часть графического наследия Пушкина. Они имеют характер набросков, лаконичных, одним движением руки сделанных графических очерков, необыкновенно точно передававших наиболее характерные и выразительные черты лица. Пушкин рисовал по памяти. И его портретные профили – это не художественные портреты, не преображенная в условиях картинной формы натура, где внешняя похожесть становится лишь структурной основой создаваемого образа.

Пушкинские рисунки – это графическое воспроизведение, запись ассоциативно возникшего зрительного образа. В их основе – бессознательная ориентация на документальную точность, создававшая графические "клише", многократно повторяемые, устойчивые портретные схемы, с протокольной достоверностью отражавшие типичные черты пушкинских моделей. Это было, по существу, прерванным рисованием, графическим конспектированием, блестяще сделанными эскизами. Пушкин-рисовальщик останавливался там, где художественное портретирование только начинается. Ибо сходство, понимаемое как адекватность оригинала и изображения, сколь велико оно ни было бы, само по себе фактом искусства не является и художественной ценностью не обладает. Обобщенность, портретная концепция, взаимоотношение художника и оригинала – исходные атрибуты портретного образа – проявлялись лишь в стилевых особенностях графического языка Пушкина, в его приемах построения художественной формы, передававшей сходство через наиболее острые и характерные (порой на грани карикатуры) черты внешности<sup>6</sup>.

Преобладание историко-документального над художественно-образным в портретных рисунках поэта придает им особый историко-культурный статус – уникального исторического свидетельства о русском обществе 1820 – начала 1830-х гг. Портретные рисунки Пушкина превратились со временем из чернового графического текста, интимного по своей природе графического экспромта в документ исторической памяти. Его зарисовки воспринимаются уже не только как портреты отдельных лиц, но и как изображение определенного социального круга. "Прочтеть" это графическое произведение – значит, увидеть глазами поэта общественных деятелей, литераторов, чиновников, родственников, товарищей, постоянных спутников и случайных знакомцев его непродолжи-

тельной жизни, не идеализированных и не стилизованных профессиональными портретистами, а живых людей, мгновенно и навсегда запечатленных одним росчерком пера их гениального современника.

Понимание графики Пушкина как изобразительного документального текста обуславливает методику ее изучения. Методом "чтения" портретных рисунков поэта является их сличение с сохранившейся документальной иконографией предполагаемых прототипов. Метод весьма несовершенный. Рисуночные портреты приходится сопоставлять, как правило, с портретами живописными. Условность такого опознания очевидна, не говоря уже о том, что визуально выявляемое при этом подобие есть сходство с изображенным на портрете лицом, но не внешним обликом искомого прообраза. "Узнавание" документального облика, воспроизведенного в портретных рисунках Пушкина, по художественному портретному образу неизбежно приводит к субъективным толкованиям и множественности взаимоисключающих определений одного и того же рисунка.

Еще одно обстоятельство, затрудняющее иконографическое определение, – портретные рисунки Пушкина в большинстве своем профильные. Профильный контур обезличивает лицо, скрадывает столь отчетливо и явственно различимый при развороте изображения в анфас индивидуальный облик, создает иллюзию обобщенности, одновременной похожести на многие известные лица современников. Трудноуловимая, ускользающая от взгляда исследователя портретность "свернутого" в профиль пушкинского рисунка воспринимается подчас и как случайная, порожденная игрой пера рисующего поэта индивидуализация лица, и как сознательное сближение, совмещение в одном портрете разных моделей – типизация образа<sup>7</sup>, и как графическая фантазия, создававшая вымышленные лица из индивидуальных черт окружавших его людей – комбинирование образа<sup>8</sup>, иными словами, как псевдопортретность, не поддающаяся определению.

Понятно, что портретные атрибуты, основанные только на иконографическом отождествлении, едва ли могут считаться окончательными и имеют скорее предположительный, поисковый характер. Иконографические наблюдения должны получить документальное подтверждение в творческой истории рисунка и в биографии лица, чье изображение определяется. Сочетание иконографического метода (портретная идентификация), текстологического (анализа рисунка как части творческого текста) и биографического (особенно эффективного в тех случаях, когда на рисунке воспроизведены внешние аксессуары – форменное платье, ордена, усы, бакенбарды и т.д.)<sup>9</sup>, придающие атрибутам необходимую убедительность и научную обоснованность), является обязательным и

важнейшим принципом исследования портретной графики Пушкина. Признав каждый элемент графического текста существенным, можно не только воспринять рисунок, но и понять заключенный в нем смысл.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Лотман Ю.М. Пушкин 1999 года. Каким он будет? // Таллинн, 1987. № 1. С.57-64.
- 2 Об истории изучения графики Пушкина см.: Беляев М.Д. Изучение рисунков Пушкина и их роль в пушкиноведении: Диссертация (машинопись). М., 1946. Л.1-31; Эфрос А.М. **Пушкин-портретист**: Два этюда. М., 1946. С.9-18; Жуйкова Р.Г. Автопортреты Пушкина: Каталог // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С.86-88.
- 3 Библиографические сведения об А.М.Эфросе см.: Эфрос А.М. Мастера разных эпох: Избранные историко-художественные и критические статьи / Сост. М.В.Толмачев. М., 1979. С.305-321.
- 4 Назовем важнейшие из работ: Эфрос А.М. Рисунки поэта. 2-е изд. М., 1933; Он же. Автопортреты Пушкина. М., 1945; Он же. Пушкин-портретист; Беляев М.Д. Изучение рисунков Пушкина; Томашевский Б.В. Автопортреты Пушкина // Пушкин и его время. Л., 1902. С.318-333; Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. 3-е изд. М., 1983; Керцелли Л.Ф. "Черты его карандаша": Поэтическая мысль Пушкина в его рисунках // В мире отечественной классики. М., 1987. С.165-174; Она же. Мир Пушкина в его рисунках. 2-е изд. 1988; Жуйкова Р.Г. Автопортреты Пушкина: Каталог; Она же. Портретные рисунки А.С.Пушкина: Каталог атрибуций (А-Б) // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1989. Вып.23. С.49-89; Невелев Г.А. "Истина сильнее царя...": А.С.Пушкин в работе над историей декабристов. М., 1985. С.64-124; Фомичев С.А. Рисунки Пушкина и творческий процесс // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1988. Вып.22. С.5-15.
- 5 Различение рисунков как части единого творчества текста рукописи и самостоятельных, рассчитанных на зрительское восприятие изобразительных опытов, принципиально важно для научного анализа графики писателей, но, к сожалению, последовательно не проводится в современной литературе (см., например: Рисунки русских писателей ХVII - начала ХХ века / Автор-составитель Р.В.Дуганов. М., 1988. С.5-31).
- 6 Это обстоятельство не учитывает, как нам кажется, Л.А.Краваль, атрибутирующая рисунки Пушкина преимущественно по образно-художественным признакам (см.: Краваль Л.А. Провидческий рисунок Пушкина? // Мистецтво. 1981. № 6. С.102-103).
- 7 См.: Жуйкова Р.Г. Портретные рисунки А.С.Пушкина, С.70-71.

8 См.: Эфрос А.М. Рисунки поэта. С.43.

9 Эта методика имеет хорошо разработанный исторический инструментарий и опыт искусствоведческой экспертизы русской портретной живописи XVIII–XIX вв. (см.: Глинка В.М. Об установлении лиц, изображенных на портретах, по форменному платью и орденам // Тр. Государственного Эрмитажа. Л., 1974. Т.ХУ. С.89–101; Тартаковский А.Г. О Владиславе Михайловиче Глинке // Панорама искусств. М., 1985. Вып.8. С.330–333).

С.Ю.НИКОЛАЕВА

Тверской госуниверситет

ЧЕХОВ И ПУШКИН

К постановке проблемы

Известная формула "Чехов – это Пушкин в прозе", несмотря на некоторую смысловую нечеткость, прижилась в истории литературы. Ее историко-литературное бытие вполне оправдано тем, что она навсегда закрепила в нашем сознании представление о глубинной связи двух величайших русских писателей, о единстве традиции, родоначальником которой был Пушкин, а замыкающим звеном – Чехов. Этот афоризм, даже не будучи расшифрованным, опровергает довольно устойчивые стереотипы, в соответствии с которыми Чехова оценивали и воспринимали в русле иной традиции, в контексте "малой" прессы, в окружении его "спутников" (Лейкина, Билибина, Потапенко, Шавровой, Ясинского и др.).

В результате осмысления исследователями знаменитой формулы возникло несколько подходов к теме "Чехов и Пушкин".

Предпринимались попытки сопоставить пушкинскую прозу (и даже стихи) с чеховским повествованием на основе одного-единственного признака – синтаксической краткости, лаконичности стиля. "Точность и краткость – вот первые достоинства прозы", "краткость – сестра таланта" – долгое время казалось, что эти суждения Пушкина и Чехова исчерпывают всю глубину родства их искусства<sup>1</sup>.

Обращалось внимание и на то, что высказывание Л. Толстого, полу-

чившее широкое распространение в интерпретации одного из корреспондентов Чехова – Б.А.Лазаревского, в подлинно толстовском варианте (т.е. в Дневнике) звучало иначе: по мнению Толстого, Чехов, как и Пушкин, "двинул вперед форму", содержания же у него, как и у Пушкина, нет<sup>2</sup>. Иначе говоря, Толстой объединил Пушкина и Чехова по признаку отсутствия у обоих религиозно-философского содержания, по признаку нежелания быть учителями жизни и сочетать искусство с проповедью<sup>3</sup>. Объективность, "свобода от партий данной минуты", осуждение открытой и узко понимаемой тенденциозности – все эти качества, безусловно, и по сей день являются общим знаменателем темы "Чехов и Пушкин". Но вместе с тем представляется справедливой и такая мысль: "объективность", "гармония", "краткость" – это общеэстетические характеристики, лишённые конкретного историко-литературного наполнения<sup>4</sup>.

В изучении специфически "пушкинского" в чеховском наследии плодотворными оказались поиски мотивов, цитат и реминисценций из произведений Пушкина в текстах Чехова, построение типологических рядов ("маленький человек", "лишние люди" и т.д.), анализ общих для обоих писателей социальных и историко-литературных проблем, таких, как "среда и личность", "личность и общество"<sup>5</sup>.

По-видимому, существует еще один немаловажный аспект проблемы, для обоснования которого необходим историко-литературный экскурс. Известны утверждения о том, что Пушкин не создал своей литературной школы и, болше того, не имел какой-то определенной традиции: "Пушкин открывает собой развитие русской прозы, но вместе с тем не создает традиции. Пушкин и в прозе не имеет последователей"<sup>6</sup>. Современный ученый как будто бы подтверждает эту мысль: "В самом деле, ни одно направление не может в чисто литературном смысле и в полном объеме считаться пушкинским, ни один из писателей не может называться представителем литературной школы Пушкина", ибо "специфика Пушкина неуловима". Но зато у Пушкина, продолжает исследователь, "есть стихотворения лермонтовские и некрасовские, есть гоголевские сюжеты и тютчевская космичность, есть чеховская деталь, прутковский юмор и блоковские строки"<sup>7</sup>.

Думается, что по крайней мере один фрагмент приведенного В.Непомнящим ряда "выпадает" из него, нарушает последовательность: все то, что сказано выше о Пушкине, неоднократно адресовалось Чехову, по поводу которого В.Непомнящий сделал столь лаконичное упоминание.

Так, А.С.Глинка (Волжский) писал: "Он последний классик русского романа, завершающий и уже преодолевающий его. Последний удивительный пророк на этом древнем художественном познании белого дня жизни,



самый тонкий, нежный и ароматный цветок <...> В нем и тургеневское, и толстовское, но уже чище, тоньше, классичнее. Здесь можно почувствовать то великое, что открылось нам через Пушкина, загадочно светило в Гоголе и дальше, разветвляясь и разрастаясь. Но в чеховском творчестве многоцветный спектр солнечных лучей объединился в одном белом луче, который все вобрал в себя и как бы погасил манящую пестроту цветов и красок"<sup>8</sup>.

Еще более определенно высказывались на этот счет крупнейшие представители русского символизма. А.Блок, проводивший резкую грань между Чеховым и "чеховцами", утверждал: "таинственный дар" чеховской лирики "не перешел ни к кому, и бесчисленные его подражатели не дали ничего ценного"; Чехов "предшественников не имел, последователи ничего по-чеховски сделать не умеют"<sup>9</sup>.

А.Белый, сделавший вывод о том, что Чехов "исчерпал реализм", отмечал, что "с углублением чеховского реализма внутренняя основа этого реализма, не предавая традиций прошлого, переходит в символизм"; "образы чеховского реализма, извне стилизованные и изнутри соприкоснувшиеся с символизмом, завершают эпоху развития реализма в русской литературе", и поэтому "у него не может быть самостоятельной школы; чеховцам остается лишь разработать детали им до конца пройденного пути". И еще одна деталь: "Если и стоит серьезно учиться у него, то только символистам, которые одни способны измерить весь диапазон его огромного, еще и теперь неоцененного дарования"<sup>10</sup>.

Итак, у Пушкина не было своей литературной школы, ибо он создал всю русскую литературу, предвосхитил все ее коллизии, все возможности, у Чехова же школы быть не могло, так как он завершал путь русской литературы XIX в., его задачей был синтез всех ее достижений. Творчество Чехова должно было стать (и, судя по свидетельствам символистов, стало) точкой отсчета в новом ее русле, на новом историческом этапе. Значение той исторической литературной задачи, которую он выполнил, сопоставимо с исторической ролью Пушкина; и если справедлива идея "творчество Пушкина как типология русской классики"<sup>11</sup>, то не менее верна и другая – творчество Чехова как типология русской классики – с той лишь разницей, что первый предвосхищал, а второй подводил итоги. "Трудно проникнуть в мир атомов, но мы уже погрузились в него; наиболее трудно, однако, снова из него выбраться, то есть воссоздать и вернуть, исходя из самих элементов, явления нашего уровня"<sup>12</sup>. Думается, этими словами Поля Валери можно сформулировать сущность исторической задачи Чехова: он воссоздавал "явления нашего уровня", возвращаясь к пушкинской постановке вопросов, к пушкинским истокам.

Необходимость такого возвращения, несомненно, существовала, не случайно новейшие литературные течения, возникшие в России на рубеже веков, отыскивали свои исторические корни в пушкинском творчестве: в юбилейном 1899 году один из выпусков "Мира искусства" был посвящен Пушкину. И тем более не случайно участвовать в нем Сергей Дягилев столь настойчиво приглашал Чехова, чей реализм, "не предавая традиций прошлого, переходит в символизм" (А. Белый). Очевидно, символисты наиболее ясно понимали родство и равный масштаб чеховского художественного синтеза с пушкинским, когда протягивали нить: Пушкин – Чехов – русский символизм.

В настоящее время представление о высокой степени литературности чеховских произведений становится все более очевидным, каждое серьезное исследование о творческих взаимосвязях писателя с его литературными предшественниками неизбежно начинается с "каталогизации" и расшифровки "литературного слоя", т.е. скрытых и явных цитат и реминисценций (гоголевских, толстовских, некрасовских, тургеневских и т.д.) в текстах Чехова. Выясняется, что "и проза, и драматургия Чехова создавались в конфликте с отживающей литературностью, в стремлении к новым формам – но и в ясном сознании их исторической содержательности, в прямом обращении к сюжетным и жанровым первоисточникам"<sup>13</sup>. Писатель владел всем арсеналом художественных средств русской литературы, а ее идейный фонд определил родословную, своеобразный генотип чеховских персонажей. Ближайший пример – исповедь героя рассказа "На пути", в которой отразились верования и увлечения русского человека на протяжении всего XIX в. (XV, 403–410)<sup>14</sup>.

Психология, сознание чеховского персонажа обусловлены прочитанной книгой, и потому он часто – вольно или невольно, обоснованно или без всяких оснований – сопоставляет себя с некрасовскими демократами или тургеневскими "лишними людьми", спорит с толстовцами или оправдывается с помощью "нового слова" Достоевского, обнаруживает в своей душе лермонтовскую душевную тревогу, гоголевский "смех сквозь слезы" или любовь к "тургеневской" девушке. Иначе говоря, как бы "присваивает" открытия русской литературы. Уникальное чувство стиля, в полном смысле слова мышление литературными стилями (термин В.В.Виноградова), позволило Чехову установить такое количество литературных взаимосвязей, какого не существовало, по-видимому, со времен Пушкина<sup>15</sup>.

Именно эта особенность Чехова – мышление литературными стилями (что проявляется и на уровне художественного метода, и на уровне поэтики) – и представляется нам в основе своей пушкинской. Безу-

ловно, мысль эта нуждается в самой подробной разработке, конкретизации, требует усилий многих исследователей. В данной статье сделана попытка подтвердить ее путем анализа поэтики и художественных функций всего лишь одного символического образа – метели.

Образ метели, явленный у Пушкина в "Повестях Белкина", в "Капитанской дочке", в "Зимнем вечере" и "Бесах", обнаруживает многозначность и многогранность. Родившийся в ссылке в Михайловском, этот образ изначально основывался на олицетворении:

Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя;  
То, как зверь, она завоет,  
То заплачет, как дитя,  
То по кровле обветшалай  
Вдруг соломою зашумит,  
То, как путник запоздалый,  
К нам в окошко застучит (П, 439).

Прием олицетворения сохранялся и в более поздних "Бесах" ("Вьюга злится, вьюга плачет..."), был перенесен и в прозаический текст "Капитанской дочки" ("Ветер завыл; сделалась метель <..> Я выглянул из кибитки: все было мрак и вихорь. Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным" – УП, 294). В "Бесах" олицетворение переросло в более "сильную" форму художественной условности – фантастику.

Однако во всех названных случаях метель символизировала человеческую судьбу: душевную смуту обреченного на неволю и одиночество ("Зимний вечер"); смятение утратившего путь, веру, общую идею жизни, трагедию раздвоившегося сознания ("Бесы"); перекрестки реальных жизненных дорог двух людей ("Метель"); наконец, пересечение судьбы человеческой и судьбы народной в смутные эпохи русской истории ("Капитанская дочка").

Пушкинское художественное открытие интерпретировалось на протяжении XIX в. по-разному. Так, например, В.Сологуб, написавший свою "Метель" с непосредственной ссылкой на пушкинский опыт, не обновил, но детализировал описательную сторону повествования: "...голос начинающейся бури <..> и плачет, и воет, и ревет <..> Метель со всех сторон. Тут ее царство, тут ее разгул, тут ее дикое веселье"<sup>16</sup>. На основе незамысловатого сюжета о том, как встретились благодаря метели и полюбили друг друга разочаровавшийся в светской жизни молодой гвардейский офицер и заточенная в деревенской глуши красавица, было создано произведение в значительной мере эпигонское.

Л.Н.Толстой в своей "Метели" сохранил отзвуки пушкинской концепции "народной" темы – благодаря реминисценциям из сна Петруши Гринева, включенным в описание **бурана**<sup>17</sup>.

Но философскую глубину пушкинского символа впервые почувствовал, пожалуй, Достоевский. Изображая "русский бунт" в "Бесах", романист ввел строки из одноименного пушкинского стихотворения в качестве эпиграфа наряду с евангельской притчей об исцелении бесноватого и не избежал аллегоричности, тенденциозности. Позднее, воссоздавая "бунт" Ивана Карамазова, Достоевский воспользовался не аллегорией, а методом Пушкина, по терминологии романиста – "фантастическим реализмом": на фоне подчеркнуто реалистической метели, бушующей за окном, возникал знаменитый кошмар Ивана – диалог с чертом, в котором решались проблемы добра и зла, веры и неверия, бога и дьявола.

А. П. Чехов, судя по рассказу "Ведьма", был увлечен пушкинской метелью довольно рано, еще в середине 80-х гг., причем он начал с того, что тщательно разработал (в отличие от своих предшественников) поэтику олицетворения: "На дворе шумела непогода. Что-то бешеное, злобное, но глубоко несчастное с яростью зверя металось вокруг трактира и старалось ворваться вовнутрь. Хлопая дверями, стуча в окна и по крыше, царапая стены, оно то грозило, то умоляло, а то утихало ненадолго и потом с радостным, предательским воем врывалось в печную трубу, но тут поленья вспыхивали и огонь, как цепной пес, со злобой несся навстречу врагу, начиналась борьба, а после нее рыдания, визг, сердитый рев. Во всем этом слышались и злобствующая тоска, и неудовлетворенная ненависть, и оскорбленное бессилие того, кто когда-то привык к победам..." (У, 463). Непогода у Чехова многолика, и невозможно определить, в какой момент описание бури превращается в гамму чувств человека, у которого от тоски надрывается сердце. Однако гроздья эпитетов, передающих эти чувства, прочно удерживаются вместе и создают законченное художественное целое, некий самостоятельный лирический микросюжет, и происходит это благодаря тому, что в нем своеобразными скрепами оказываются фрагменты пушкинского словаря: "Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, бушевала в лесу и на церковной крыше, злобно стучала кулаками по окну, метала и рвала, а что-то побежденное выло и плакало" (IУ, 375. – Ср.: "Вьюга злится, вьюга плачет..."; "То как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя...").

Чехов пошел на весьма смелый эксперимент: используя канву пушкинских "Бесов", создал свой вариант этого текста, но уже в жанре стихотворения в прозе, как бы перевел пушкинский сюжет с языка поэзии на язык прозы, причем сделал это довольно последовательно и тонко. Автор "Ведьмы" заменил пушкинские метафоры и сравнения персонификацией: герои рассказа были цитатно выведены из следующей пушкинской строки: "Домового ли хоронят, Ведьму ль замуж выдают...". Появление

проезжего почтальона подсказано сравнением: "То, как путник запоздалый, К нам в окошко застучит...". Сохраняется и ситуация гипотетического "замужества", любовной игры. В итоге там, где у Пушкина за фантастическими образами угадывались реалии жизни, намеки на них, Чехов создавал бытовую, житейскую картину – но с фантастическим отсветом. Ибо вспомним "Ведьму": красивая молодая дьячиха, выданная замуж "из-за места", живет в церковной сторожке, куда люди заезжают "раз в год в ненастье", и каждый раз глупый дьячок, и впрямь похожий на домового, ревнует и видит в ней ведьму, привораживающую проезжих с помощью метели: "...все это твои дела, чертиха! <..> И метель эта, и почту кружит <..> Ведьма и есть ведьма" (там же, 377); "Коли ты в самом деле человек есть, а не ведьма, то подумала бы в голове своей: а что, если то были не мастер и не охотник, не писарь, а бес в их образе!" (там же, 378); "Недаром дьяволила! <..> Моя правда..." (там же, 379); "Даром только ворожила: уехал!" (там же, 385). Сама же "ведьма", эта "бесова балаболка", "похоть идольская", "хитрость бесовская", в свою очередь, советует "сатане длиннополой" поискать себе жену в лесу (там же).

Названия мифологических существ определяют речевую характеристику убогого дьячка, фантастика "снимается" комической природой этого персонажа и не затрагивает, казалось бы, суть художественного конфликта, сохраняясь лишь в лексическом строе рассказа. Однако это не совсем так. В облике дьячихи и в самом деле есть нечто привлекательное и таинственное – человечность, которой лишен Савелий Гыкин. Это нечто посильнее нечистой силы, распоряжающейся "ветрами и почтовыми тройками" (там же, 386), ибо дьячиха может распорядиться и человеческой душой: "Почтальон стал распутывать узел на башлыке. А дьячиха заглядывала ему в глаза и словно собиралась залезть ему в душу" (там же, 384).- Нелепые предрассудки Савелия комичны, фантастическое же кроется, по мысли Чехова, там, где гибнут даром, понапрасну, в стороне от большой дороги, вдалеке от настоящих людей человеческая красота, молодость, обаяние, где ропот на несправедливую судьбу сливается с плачем метели.

Важно подчеркнуть, что чеховский подход к действительности аналогичен, если не тождествен, пушкинскому. Вспомним: "Метель" Пушкина разрушала романтическое двоемирие Жуковского, заданное эпиграфом из "Светланы", и утверждало сугубую сложность и фантастичность этого – реального, посюстороннего – мира, в котором тоже раздается "Парки бабье лепетанье" и самым неожиданным образом переплетаются человеческие дороги и судьбы. "Что может быть фантастич-

нее и неожиданнее действительности?" – так позднее определит свой метод Достоевский<sup>18</sup> вслед за Пушкиным, но такое же мировосприятие обнаружат и многие герои Чехова, например герой рассказа "Страх", для которого действительность окажется мрачнее самых страшных видений (УШ, 130).

Очевидно, уже в рассказе "Ведьма" Чехов продолжал пушкинскую традицию и вступал в творческий диалог с поэтом.

Образ метели варьировался в чеховских произведениях довольно широко, причем подчас возникали непривычно пространные, в значительной мере экспериментальные и, казалось бы, далекие от пушкинского первоисточника описания: "Метель все еще продолжалась. Белые облака, цепляясь своими длинными хвостами за бурьян и кусты, носились по двору, а по ту сторону забора, в поле, великаны в белых саванах с широкими рукавами кружились и падали, и опять поднимались, чтобы махать руками и драться. А ветер – то, ветер! Голые березки и вишни, не вынося его грубых ласок, низкогнулись к земле и плакали: "Боже, за какой грех ты прикрепил нас к земле и не пускаешь на волю?" (УП, 320); "...снежинки явственно складывались в разные фигуры: то выглянет из потемок белая смеющаяся рожа мертвеца, то проскачет белый конь, а на нем амазонка в кисейном платье, то пролетит над головою вереница белых лебедей" (там же, 323).

Однако в целом движение чеховского стиля происходило в направлении к простоте и краткости: "Все стояли в безмолвии, очарованные блеском огней и воем метели, которая ни с того, ни с сего разыгралась на дворе, несмотря на канун Благовещения" (IX, 133); "...поднялась сильная метель, и когда до дому оставалось всего верст семь, фельдшер совершенно сбился с пути..." (УП, 311).

В одном из рассказов последних лет – "По делам службы" (1899) – о метели сказано уже в зачине ("Исправляющий должность судебного следователя и уездный врач ехали на вскрытие в село Сырню. По дороге их захватила метель, они долго кружили и приехали к месту не в полдень, как хотели, а только к вечеру, когда уже было темно" – У, 80), и уже из зачина ясно, что этот мотив лишен фабульного значения, в отличие от более ранних "Воров" (1890) и "Ведьмы" (1880) или пушкинских повестей. Вместе с тем трагическая мелодия метели лейтмотивом звучит на протяжении всего рассказа: "-У-у-у-у! – пела метель на чердаке..." (там же, 88); "...дул сильный, пронзительный ветер и гнал влодь улицы облака снега, которые, казалось, бежали в утес..." (там же, 94); "...все смешалось в воздухе, в облаках



-Бух! - ударились что-то снаружи о стену. - Трах! (там же, 92).

Эта музыка постоянно возвращает мысли Лыжина на черную половину земской избы, с ее шорохом тараканов, беспросветной нуждой и нищетой, к Илье Лошадину - одному из тех "истрепанных, давно нечесанных, "нестоющих" стариков, у которых в душе каким-то образом крепко сжились пятиалтынничек, стаканчик и глубокая вера в то, что на этом свете неправдой не проживешь" (там же, 92). Этот герой, на которого особое внимание обратил Л.Толстой ("тип старика, который у меня предвосхитил Чехов"), как будто бы вышел из поэмы Некрасова "Кому на Руси жить хорошо" (ср.: "У каждого крестьянина / Душа что туча черная - / Гневна, грозна - и надо бы / Громам греметь оттудова / ... А все вином кончается / Пошла по жилам чарочка, / И рассмеялась добрая / Крестьянская душа!"/. Песня же, которую слышит во сне чеховский герой, перекликается с песней мертвецов из некрасовской "Железной дороги": "Мы идем, мы идем, мы идем... Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз, в метель, по глубокому снегу... Мы не знаем покоя, не знаем радостей... Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей... У-у-у! <...> Мы берем от жизни то, что в ней есть самого тяжелого и горького, а вам оставляем легкое и радостное..." (там же, 99. - Ср. у Некрасова: "...Мы надрывались под зноем, под холодом, / С вечно согнутой спиной <...> Братья! Вы наши плоды пожинаете! / Нам же в земле истлевать суждено... / Все ли нас, бедных, добром поминаете / Или забыли давно?..").

Совость Лыжина обеспокоена и мыслью о земском страховом агенте Лесницком, причем объяснение этого самоубийства очень характерно: оправдывая нынешних самоубийц, Лыжин утверждает: "Прежний так называемый порядочный человек стрелялся оттого, что казенные деньги растратил, а теперешний - жить надоело, тоска..." (там же, 87). Не углубляясь в затронутую проблему, напомним все же, что это типично русское, по мнению Чехова, явление интересовало писателя еще в период работы над "Степью" и осмысливалось им в контексте русской литературы, прежде всего в контексте исканий Достоевского<sup>19</sup>.

Главный вывод, к которому приходит в итоге своих размышлений Лыжин, - это мысль о единстве и всеобщей связи явлений действительности: "Какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует между ... всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в



жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем. И несчастный, надорвавшийся, убивший себя "неврастеник"... и старик мужик... это случайности, отрывки жизни для того, кто и свое существование считает случайным, и это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это"; "И он чувствовал, что это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести; мириться с тем, что эти люди, покорные своему жребию, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни – как это ужасно!" (X, 99, 100).

И символическим обобщением этого пространного внутреннего монолога оказывается неутраченная, как страдания совести, метель: "Ну, какую тут можно вывести мораль? Метель и больше ничего..." (там же).

Символ этот в истоке своем пушкинский, но не столько благодаря пушкинской цитате (а она есть в тексте: "Бразды пушистые взрывая..." там же, 94), сколько вследствие "проникновения в жизнь", даром которого владел Чехов. Смена картин жизни и соответствующих им литературных планов повествования ("в духе" Жуковского, Некрасова, Достоевского) происходит в рассказе на фоне непрерывной метели и постепенно формирующегося убеждения Лыжина в существовании внутренней глубинной связи этих картин.

Итак, сквозь множественность литературных планов повествования в рассказе "По делам службы" просвечивала пушкинская философия взаимосвязи и единства мира, и основным средством выявления этой философии, способом организации этого единства послужил Чехову пушкинский образ метели.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Палерный З.С. "Пушкин в прозе" // Искусство слова. М., 1973.
- 2 Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1935. Т. 54. С. 191.
- 3 Семанова М.Л. Чехов о Пушкине // Проблемы реализма в русской литературе XIX века. М.; Л., 1961. С. 326.
- 4 Непомнящий В.С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. 2-е изд, доп. М., 1987. С. 326.
- 5 Сахарова Е.М. Пушкинские мотивы в "Черном монахе" // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М., 1978. С. 5.
- 6 Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сб. ст. Л., 1909. С. 32.
- 7 Непомнящий В.С. Указ. соч. С. 359, 300.
- 8 Волжский (Глинка А.С.). Достоевский и Чехов: Параллель // Русская мысль. 1913. Кн. 5. С. 34.

- 9 Блок А. Полное собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 172, 169.
- 10 Белый А. Арабески. М., 1911. С. 399-400.
- 11 Непомнящий В.С. Указ. соч. С. 363.
- 12 Валери Поль. Об искусстве. М., 1976. С. 604.
- 13 Громов М.П. О гоголевской традиции у Чехова // А.П.Чехов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1982. С. 75.
- 14 Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1974-1983 (далее ссылки на сочинения даны в тексте с указанием тома и страницы).
- 15 Перечень "литературных" ссылок в одних только письмах Чехова занимает целый справочный том (дополнительный).
- 16 Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 330.
- 17 Шкловский В.В. Заметки о прозе русских классиков. 2-е изд. М., 1955. С. 83-84.
- 18 О "фантастическом реализме" Пушкина и Достоевского см.: Благой Д.Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1979. С. 560 и след.
- 19 Об этом подробнее в нашей работе: Русская литература в художественном мышлении А.П.Чехова - автора "Степи" // Читатель в творческом сознании русских писателей. Калинин, 1986.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	3
Фоменко И.В. О жанре "Подражаний Корану" .....	4
Скачкова О.Н. Предметный мир лирики Пушкина. К постановке вопроса .....	16
Строганов М.В. "Песни западных ставян": диалог с Мицке- вичем .....	24
Баевский В.С. Темы разобщенности, одиночества, забвения и памяти в "Евгении Онегине" .....	42
Никишов Ю.М. "Евгений Онегин": гармония композиции .....	58
Нольман М.Л. "Заключенье" Фауста .....	75
Краснов Г.В. Реплика Гамлета в устах пушкинского Дон Гуана .....	79
Ицук-Радеева Н.И. "Сцены" как особый драматический жанр. Маленькие трагедии А.С.Пушкина .....	84
Степанов Л.А. "Каменный гость": от комедии – к трагедии ..	98
Строганова Е.Н. Отголоски декабристской темы в примечаниях к поэме "Медный всадник" .....	110
Невелев Г.А. Еще о графике Пушкина .....	119
Николаева С.Ю. Чехов и Пушкин. К постановке проблемы ....	123

ПУШКИН: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

Редактор Л.В.Тарасова  
Технический редактор Л.В.Пухальская  
Темплан ТвГУ 1992 г., поз.1954.

Подписано в печать 7.04.92. Формат 60x84 1/16. Бумага типографская.  
Печать офсетная. Усл.печ.л. 8,4. Усл.кр.-отт. 2,4. Уч.-изд.л. 8,0.  
Тираж 300 экз. Заказ 381 "С"  
Тверской государственной университет, участок оперативной  
полиграфии.

Адрес университета и полиграф. участка:  
170000, г. Тверь, ул. Желябова, 33.