

МИНИСТЕРСТВО НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОГО
ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

*Межвузовский сборник научных
трудов*

ВОЛОГДА

1989

Редакционная коллегия: отв. редактор доцент, кандидат филологических наук *Цветкова Н. В.*, доцент, кандидат филологических наук *Слинина Э. В.*, доцент, кандидат филологических наук *Вершинина Н. Л.*, *Разумовская А. Г.*, кандидат педагогических наук *Полковникова И. В.*

Рецензенты: *Анненкова Е. И.*, доцент, кандидат филологических наук (ЛГПИ им. А. И. Герцена); *Терентьева А. А.*, кандидат педагогических наук, доцент кафедры литературы (Новгородский пединститут); *Маймин Е. А.*, профессор, доктор филологических наук (Псковский пединститут).

В сборник включены статьи, посвященные неизученным проблемам поэтики пушкинского творчества. Большую часть статей объединяет интерес к новым аспектам вопроса о пушкинских традициях и о своеобразном преломлении пушкинского художественного мира в литературе и критике XIX и XX веков.

Материалы сборника могут быть интересны широкому кругу читателей, в том числе и учителям, так как в него включены методические статьи, которые содержат ценные наблюдения по вопросам изучения творчества Пушкина в средней школе.

И. Л. Альми

(Владимир)

О ЧИСЛЕ ДВА И РОЛИ БИНАРНЫХ СТРУКТУР В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»

В повести, ядром которой является таинство игры, числовые обозначения обретают напряженность, обычно им не свойственную. Художественно активным становится сам феномен числа.

Символика чисел в «Пиковой даме» уже привлекала внимание исследователей¹. В наибольшей мере оно было отдано «магическому» *три*, а также сопутствующей ему семерке. Гораздо менее замеченным оказалось «неслышное», но постоянно соотносящееся с выдвинутой тройкой и по-своему не менее значимое *два*. В работах, посвященных повести, оно фигурировало лишь как основа двойственности, возникающей на пересечении разных субъектных сфер, в обрисовке действующих лиц и событий, в восприятии фантастических эпизодов². Между тем сфера смыслов, группирующихся вокруг художественно активного *два* в «Пиковой даме», гораздо более широка и к тому же качественно неоднородна. Числовое обозначение может быть дано открыто, а может оставаться скрытым, выступающим в качестве опоры целого ряда бинарных конструкций: сопоставления и противостояния, сюжетного и композиционного повтора, двоения лиц, двуплановости мотивировок. Все эти явления — при несомненном их различии — сходятся в эффекте некоего общего

¹ См.: Слонимский А. Мастерство Пушкина. — М., 1963. — С. 521—523; Поддубная Р. О поэтике «Пиковой дамы». Законы жанровой структуры // О поэтике Aleksandra Puszkina. Уам. Roznau, 1975. — С. 62—63.

² См.: Виноградов В. В. О «Пиковой даме». Из книги «Стиль Пушкина» // Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 256—284; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. — М., 1974. — С. 186—206; Муравьева О. С. «Пиковая дама» в исследованиях последнего десятилетия // Русская литература, 1977. — № 3. — С. 224.

художественного воздействия. Внимание к ним, возможно, уточнит наши представления о произведении, которое до сих пор почитается одной из пушкинских загадок.

1.

Число *три* в мире «Пиковой дамы» — традиционный элемент традиционной системы мышления. Оно сопровождает легенду и действие, устроенное по ее образцу (три вечера игры Германна), сказываясь даже в мелочах.

Так, рассказ Томского о чудесных картах подытоживают три предположения слушателей:

«— Случай! — сказал один из гостей.

— Сказка! — заметил Германн.

— Может статься, порошковые карты? — подхватил третий»³.

Молодой Чаплицкий, к которому, по слухам, снизошла графиня, проиграл «около трехсот тысяч». На столе у Чекалинского в первый вечер игры «стояло более тридцати карт».

Три сопутствует Германну в событиях, которые могут быть поняты как роковые: ровно через три дня после ночной встречи с графиней он приходит в церковь на отпевание. «Без четверти три» видит на часах непосредственно перед явлением «белой женщины».

С естественной легкостью тройка входит во все, имеющее отношение к ритуалу. В легенды, на ходу творимые персонажами (Томский уверяет Лизу, что у Германна на совести «по крайней мере три злодейства»). В механизм старинного быта (графине за туалетом прислуживают три девушки). В салонные игры света (к Томскому с условно-игровым приглашением к танцу подходят на балу три дамы).

Троичность — привычный строй торжественной, «красивой» речи. В порыве обольщающего красноречия Германн закликает графиню чувствами «супруги, любовницы, матери», обещает ей благодарную память своих «детей, внуков, правнуков». Герою — при всей его авантюристичности — вообще уютно в мире завещанных традицией триад. Но самая главная заветная триада сбывается не для него. Удел Герман-

³ Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 10-ти т. — М.: Изд. АН СССР, 1957. — Т. VI. — С. 322.

В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте; римской цифрой обозначается том, арабской — страница.

на — возвращенный ужас усмешки мертвой, *три*, обернувшееся карающим *два*⁴.

Это роковое для героя соотношение намечается в повести задолго до момента карточного «поединка». Вот, например, как строятся его размышления о путях овладения тайной старухи: «Представиться ей, подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником, — но на это все требуется время, — а сй восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю, — через два дня ..» /VI, 331/.

Два, врывающееся в конце фразы рядом со словом «неделя» (непрямое семь) — вопреки психологической инерции, подставляющей тройку, — создает явный сбой троичного ритма, установленного вначале. И сбой этот тут же закрепляется. Германн пробует найти утешение в возврате на старые пути. Творится новая триада, полярная по смыслу, но не менее устойчивая: «Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!» /VI, 331/⁵. Но благие намерения тут же опрокидываются. Герой *дважды* оказывается возле дома графини. Во *второй* свой приход видит в окне «свежее личико и черные глаза». «Эта минута решила его участь», — подводит итог случившемуся автор. Кончилась полоса раздумий, ее сменил напор целенаправленного действия.

В рассказе об этом действии (композиционно он предшествует приведенным итоговым словам) по ходу второй главы число два мелькает как постоянная временная мера. Лизавета Ивановна впервые видит под окном молодого инженера «через два дня после вечера, описанного в начале этой повести». Она шьет «два часа, не приподнимая головы», но он не двигается с места. «Дня через два, выходя с графиней садиться в карету, она опять его увидела».

Разумеется, повтор этот может быть случайным. Тем более, что в следующей главе единообразие нарушается: записку от Германна приносит через три дня после того, как Лизавета Ивановна ответила на его первое письмо. Однако,

⁴ Петрунина Н. Н. считает, что в повести разворачивается «сказка с отрицательным знаком». См.: Петрунина Н. Н. Пушкин и традиция волшебносказочного повествования (К поэтике «Пиковой дамы») // Русская литература, 1980. — № 3. — С. 48.

⁵ Слоимским А. Л. было замечено, что в этом рассуждении в зародыше кроются обозначения двух из трех выигрышных карт. Они «проектируются» по принципу опоры на «магические» числа. (См.: Слоимский А. Мастерство Пушкина. — М., 1963. — С. 522).

если вспомнить, что первая из сбитых триад («Представиться ей, подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником»... но «она может умереть через неделю, через два дня») звучит в повести *после* указанного повтора, а впереди тот второй удар часов, когда прячущийся в кабинете графини Германи услышит дальний стук ее кареты, — ощущение случайности исчезает. Два воспринимается как мера, корректирующая традиционное три, — убыстренный нетерпением героя ритм его реальных отношений с графиней и ее бедной воспитанницей.

Ритм этот обнаруживается и тогда, когда палицо движение обратного порядка — не сокращение, а затягивание временного интервала. Сгорая от нетерпения, Германи у дома графини ждет назначенного Лизой срока: «<...> он подошел к фонарю, взглянул на часы, — было двадцать минут двенадцатого. Он остался под фонарем, устремив глаза на часовую стрелку и выжидая остальные минуты. Ровно в половине двенадцатого Германи ступил на графинино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени». /VI, 337/.

В деле, задуманном героем, недостающие минуты реально ничего не меняют. Выжидая их, Германи будто заговаривает удачу, выполняет какие-то неписанные условия. Среди них не только абсолютная точность в следовании предписанному, но и эмоциональная окрашенность временного рубежа — необходимость подняться от «недовершенного» двадцать к «круглому», привычному тридцать (половина двенадцатого).

2

Кроме открытого *два*, в повести существует и косвенное, выступающее как скрытая мера вещей, основа целого ряда бинарных конструкций. Такое *два* — в отличие от прямого — не подразумевает соотносительности с превышающими его величинами; оно изначально и самодостаточно. К устойчивой двойности тяготеет, прежде всего, строй фундамента вещи — ритмико-синтаксическое членение авторской речи.

«Синтаксис, — утверждает В. В. Виноградов, — является организационным центром, управляющим движением словесной стихии в повествовательном стиле Пушкина». Характернейшей для «Пиковой дамы» ученый считает конструкцию «контрастного, противительного присоединения или, вернее, присоединения на основе семантического несоответствия сцеп-

ляемых частей»⁶. Разнообразные варианты этой конструкции представлены в работе В. В. Виноградова очень широко, но есть среди них один, который, на мой взгляд, может быть осознан как интонационный ключ повести. Это фрагмент, рисующий положение бедной воспитанницы: «Она разливала чай и получала выговоры за лишний расход сахара; она вслух читала романы и виновата была во всех ошибках автора; она сопровождала графиню в ее прогулках и отвечала за погоду и за мостовую» /VI, 328/.

Те, кому случилось слышать «Пиковую даму» в исполнении народного артиста СССР Д. Н. Журавлева, помнят, как акцентировал чтец самый момент иронической соотнесенности, выстраивая вереницу интонационных повторов. Они могли бы показаться назойливыми, если бы не воспринимались как музыкальная тема — нечто вроде цепи дисгармонических аккордов. Каждое созвучие — наложение компонентов, остающихся и в совокупности своей не «слагаемыми». Близкое по смыслу соотношение обнаруживается в самых разных аспектах содержания и строя повести. Прежде всего — в системе характеров. На двух ее полюсах — «сын обрусевшего немца» и вельможная старуха, бывшая «*Vénus moscovite*».

Это парадоксальное противопоставление вводится еще в зачине повести, до истории трех карт, но выглядит вначале как игра, причуда светского остроумия. Томский, интригуя слушателей, ставит рядом молодого инженера и свою бабушку графиню Анну Федотовну только потому, что ни тот, ни другая не понтируют. Удивляется он не выдержке Германна, а карточному воздержанию восьмидесятилетней старухи: она не играет, владея секретом верного выигрыша⁷. Так, с непринужденностью случая намечается центральное противостояние — ось, вокруг которой соберутся все лица и события. По ходу действия оно утверждается, проступая на самых разных «срезах» вещи. В сути намерений героя. В предельной напряженности его встреч с графиней — живой, мертвой, явившейся к нему призраком или олождествившейся с карточной эмблемой. (Смена «личин» только оттеняет внутреннюю неизменность того, с чем герою суждено сталкиваться.) На последнем этапе действия (начало шестой главы) то

⁶ Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 226, 234.

⁷ Детальный анализ этого эпизода содержится в уже упоминавшейся статье Р. Поддубной.

же противостояние косвенно отражается в общефилософском выводе автора: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи». /VI, 351/.

Строки эти цитируются так часто, что в привычности своей уже не вызывают вопросов. А вопросы были бы естественны. Особенно — один. Почему здесь говорится об «образе мертвой старухи»? Ведь забыта Германном та, о ком напоминала старуха, — воспитанница, Лиза. Возражение законное, если идти от внешних фактов или от типовой логики сказочной ситуации. «Странность», однако, заставляет заметить, что у Пушкина ход, хотя и близкий, но иной. Септенция и связанный с нею вывод — прямое следствие сцены явления призрака и столь же прямое преддверие финальной катастрофы. Все завязано на действиях графини. Германн вовлечен в ловушку смыслом и *строем* речи «белой женщины». Строем, ибо вся она, если вспомнить поэтическую формулу самого Пушкина, «точь-в-точь двойной орешек/Под единой скорлупой».

Помимо общего ввода, объясняющего цель происходящего, высказывание составляют два звена, тесно прижатых друг к другу.

Тема первого — карты: «Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду, но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже после не играл» /VI, 349—350/.

Второго — вина и искупление: «Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтобы ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...» /VI, 350/.

«Облик» речи в двух частях высказывания разный. Во второй — личностный, почти интимный. Здесь говорится о делах совести, и *формально второе звено не являет собой условия первого*. Оно независимо, т. е. может быть отсечено.

Все это, как уже говорилось, — почва авторского вывода начала шестой главы. Каждая из «неподвижных идей», овладевших героем, точно соответствует одному из звеньев речи «белой женщины». Предварен и «механизм» их столкновения. Расширяясь, верхнее звено должно вытеснить нижнее, поскольку «два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место». Сентенция вдвойне подготовлена: психологически и наглядно — в поясняющей философскую мысль

физической закономерности. Но отсюда же — и внутренний смысл финальной катастрофы. Вытесненное возвращается тогда, когда его меньше всего ждут. Германна губит не нарушенное условие, а покрывающая все условия «тайная недоброжелательность» умершей или стоящих за ней сил. («Я пришла к тебе против своей воли...») В финале эта «недоброжелательность» является собственной персоной. Возникает ощущение зримого присутствия сущности; вспыхивая, осознаются с особенной яркостью оба полюса, оба конца цепи.

Центральное противопоставление поддерживают сопоставления побочные. Прежде всего, параллель между графиней и воспитанницей. И здесь бинарность — факт живого ощущения. Она возникает перед героем как конкретная альтернатива. Первый раз — в контрасте человеческих фигур: «Германн видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу, и как вослед за нею, в холодном плаще, с головой, убранныю свежими цветами, мелькнула ее воспитанница» /VI, 337/. Второй — в образе овеществленных жизненных возможностей. В спальне графини «справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева, другая — в коридор. Германн ее отворил, увидел узкую, витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и вошел в темный кабинет» /VI, 338/.

Два пути — символ стоящей перед Германном судьбы, всеильной карточной игры. По правилам фараона банкомету отводится правая сторона, игроку — левая. Выбрав правую дверь, герой вступил в пространство, где его поджидает неизбежный проигрыш, — встреча не только с графиней, но и с ее карточным двойником.

Так, частные альтернативы ложатся в единую бинарную структуру, сливаются с противостоянием, более значительным, чем борьба намерений или полярность характеров.

С сопоставленностью граничит повтор. Граничит условно. Понятия пересекаются, поскольку возможность сопоставления предполагает наличие общих признаков (сравнивают, как известно, по одному основанию). Однако в обычной речевой практике они достаточно разведены.

Повтор, прежде всего, подразумевает гораздо больший «запас» сходства — не только одно основание, но идентичность основополагающих признаков. Он не мыслится вне представления об интервале, последовательности — временной или пространственной (сопоставление к ней безразлично). В принципе и повтор, и сопоставление многократны. Но,

как правило, сопоставление двучастно (его «отвердевший» образец — языковое сравнение); повтор же чаще — основа целого ритмического ряда^{7а}. Хотя, на мой взгляд, и здесь двукратность не просто проходной момент. Сама семантика слова свидетельствует о том, что каждое новое возникновение идентичной сущности осознается как *второе*, т. е. непосредственно соотносится не со всеми подобными, а с ему предшествующим. Однократный повтор, таким образом, как бы представляет за явление в целом. Соответственно именно он в наибольшей мере фиксируется сознанием, дает повод для разного рода привходящих представлений.

Все сказанное имеет прямое отношение к структуре «Пиковой дамы». Повтор работает здесь двояко: в сфере содержания и как компонент художественной постройки. Причем в обоих случаях роль его явно активизирована.

Начну с очевидного.

Содержательное ядро повести — история сбывшегося пророчества. Ее организует последовательность двух событийных этапов: момента пророчества и его реализации. Само понятие предсказания вне такой реализации не мыслится; причем «знак» события обязательно предшествует воплощению; факт воспринимается как нечто *«вторящее»* собственному образу и образцу. Интерпретация «вторения» может быть двоякой. Событие, подтверждающее предсказание, подается либо как безусловно истинное (от лица всеведущего автора), либо как факт реальности духовной — мнения, убеждения, восприятия персонажа, владеющего знанием относительным. Об этом различии, безусловно существенном, будет сказано ниже. Пока в аспекте заданной проблемы важнее основополагающий принцип — тот эффект «свернутой» двукратности, который таится в любом предуказанном событии (к какой бы сфере оно ни принадлежало). В повести такие события — и объективные, и субъективные — не случайно вдвинуты в один ряд. Они воздействуют как единая полоса чрезвычайного и чудесного. Вопросы и сомнения должны прийти к читателю позже и только при условии состоявшегося непосредственного воздействия. Одно из его средств — использование выразительных возможностей бинарной структуры.

Все описание карточных вечеров Германна — парад торжествующей двукратности. Она даже перекрывает традици-

^{7а} См. по этому вопросу: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 132—169.

онную троичность. Не только потому, что заветная триада оказывается для героя недоступной (об этом уже говорилось). В основе каждого из выигрышей удвоенный повтор: наложенные карт и «схождение» предуманного и случившегося. Еще важнее предуманного — тождество неожиданное: поразившее Германна «необыкновенное сходство» двух усмешек. Восприятие карты в ее тождестве со «старухой» — вершина, явленный *художественный* смысл всего действия. Об этом свидетельствует повтор нового уровня — совпадение кульминационного события с названием и эпиграфом. Появление обещанной пиковой дамы, означающей тайную недоброжелательность, дает чувство достигнутой цели. Система замыкается.

Пушкин в повести вообще широко использует повтор композиционный, конструкцию «кольца», обрамленности. Но об этом — ниже. Прежде закончим с двукратностью, обусловленной особым пластом содержания «Пиковой дамы».

Фантастический свет, озаряющий центральные события, бликами ложится на все, с ними соприкасающееся. Пророчество в «Пиковой даме» исходит не только от таинственно-потусторонних сил. Им становится обычная мистификация, попадающая в круг трагических событий. Интригуя Лизавету Ивановну, Томский рисует портрет Германна в стиле модных романов. Упомянуты «профиль Наполеона и душа Мефистофеля», «три злодейства на совести» и даже возможность присутствия самого «злодея» в комнате Лизы. Разумеется, — без капли серьезности. Однако, как и при рассказе о трех картах, Томский попадает точнее, чем целит. «Мазурочную болтовню» подтверждает реальный ход вещей. Слова о трех злодействах на душе эхом отдаются в сознании Лизаветы Ивановны после того, как одно из них совершается. Тогда же происходит возврат к мотиву наполеонизма героя. Так, параллельно с реально-причинным рядом, состоящим из множества крупных и мелких фактов, возникает связь особая. Высвечиваются начало и конец цепи — в ущерб промежуточным звеньям. Две грани видятся как единственно значимые, по первый член оппозиции имеет вес лишь на условии соотнесенности с вторым.

Тот же тип связи (хотя и более отдаленной) устанавливается между просьбой графини прислать ей роман, «где бы герой не давил ни отца, ни матери», и обликом человека, принесшего ей смерть. Мистический «привкус», имеющийся в этих повторах, вызывается, на мой взгляд, помимо соответ-

ствующего настроения, некоторыми чертами восприятия самой структуры совпадения. Выделяя событие из потока единичных фактов, повтор рождает вопрос об его источнике, позволяет предположить присутствие закономерности и — если нет причины видимой, — провоцирует обращение к сфере иррационального. Смысл двоения в конечном итоге может быть понят по-разному, но само наличие повтора в этой системе представлений — сигнал, толчок, требующий остановки внимания.

* * *

Повтор событий или деталей действия, кроме прямого содержательного смысла, может иметь значение опосредованное — как компонент художественной постройки. Многократный повтор — основа композиционного ритма. Однократный — конструкции обрамления, «кольца». «Окольцованность» пушкинской повести — факт очевидный. Ее специфический характер сказывается в явлении, о котором недавно шла речь. Решающее событие финала («узнавание» «старухи») подключается к заглавию и эпиграфу как их прямое и единственное разъяснение. Конец и начало повествования «смыкаются». Авторское «Заключение» только подтверждает и утверждает эту замкнутость сообщением об «итогах» жизни героев.

Структура целого варьируется построением отдельных эпизодов. Важнейшие моменты действия в «Пиковой даме» тоже обрамлены стеной повторов. В наибольшей мере это относится к эпизоду ночного видения Германна. Его внимание фиксирует три детали: кто-то с улицы заглянул в окошко; стукнула отпираемая дверь; кто-то ходил, шаркая туфлями. Второй раз — в обратном порядке: шаркающие шаги, стук двери, «кто-то опять поглядел ему в окошко». Вторение сродни обряду: детали ухода «белой женщины» (особенно последняя) рациональной оправданности не имеют. Но построение в целом глубоко оправдано. Зеркальная симметрия ограждает происходящее. Самая загадочная сцена воспринимается как непроницаемая корпускула, нечто аналогичное столь же замкнутому миру всей повести.

Системой повторов окружены и два других кардинальных эпизода: встреча Германна с графиней и вечера игры. Последнего я касаться не буду: соположенность конца и начала там достаточно ясна. Зато строй первого из названных эпизодов необычен даже на фоне пушкинской стиливой изощренности. Удвоение ситуации, противопоставленность, замыкаю-

щий повтор образуют здесь неразложимую художественную структуру. Она призвана выразить сложнейшее психологическое содержание.

Германн определеннее большинства пушкинских героев⁸, но и его характер не укладывается в однолинейно-законченные формулы — те, что дают ему окружающие («немец», «Наполеон», «чудовище», «разбойник»), или даже те, которые предлагаются от имени автора. Так, о Германне, сидящем возле плачущей Лизы, сказано: «<...> сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его. Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения» /VI, 345/.

Дано главное знание о герое. Но не исчерпывающее. Корыстное сожаление о потере тайны совмещается в душе Германна с печалью более широкой и смутной — о графине и себе, о недолговечности человека, его счастья и горестей. Чтобы эта печаль могла проявиться, герой должен посмотреть на случившееся с некой душевной дистанции. Для этого и дано ему вновь оказаться около кресла умершей: «Мертвая старуха сидела окаменев; лицо ее выражало глубокое спокойствие. Германн остановился перед нею, долго смотрел на нее, как бы желая удостовериться в ужасной истине; наконец вошел в кабинет, ощупал за обоями дверь и стал сходить по темной лестнице, волнуемый странными чувствованиями» /VI, 346/.

Удвоение ситуации сменяется своеобразным душевным раздвоением героя. Германн (а «сквозь него» — автор) соотносит себя с вымышленным двойником: «По этой самой лестнице, думал он, может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный á l'oiseauroyal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться...» /VI, 346/.

Уподобление совершается ради сугубого расподобления. Оно ложится в общую авторскую антитезу века нынешнего и

⁸ О принципиальной неопределенности, таящейся в характере пушкинских героев, см. в моей статье «О некоторых особенностях литературного характера в пушкинском повествовании» (Болдинские чтения. — Горький, 1985).

минувшего⁹, но имеет и частный смысл, касающийся именно Германна. Думая о молодом счастливице в шитом кафтане, любовник трех карт невольно признается в своей человеческой ущербности, возможно, даже грустит о ней. Тень двойника замыкает — в содержательном и композиционном плане — не только эпизод пребывания Германна в доме графини, но и весь *несостоявшийся* любовный сюжет повести.

Строй эпизода лишний раз свидетельствует о том, как «объемна» пушкинская простота. Углубление в нее открывает богатейшую игру художественной диалектики. Бинарные конструкции — лишь один из множества ее элементов. Но и здесь варьирование бесконечно. Чтобы не потеряться в ней, вернемся к исходной мысли. Двукратность на уровне композиции обнаруживается в структурах предельно устойчивых, порождающих ощущение автономности, замкнутости. Исходя из этого, решимся сблизить с повтором еще один тип двоения — парность имен и лиц.

* * *

В «Пиковой даме» есть одна непривычная для пушкинской манеры черта — близость фамилий персонажей, не сходных ни по характеру, ни по жизненной роли: Чаплицкого и Чекалинского, Германна и Сен-Жермена¹⁰. Объяснить смысл этой близости пока не удавалось¹¹. Обычное сопоставление фигур мало что дает. Обнажается несходство может быть, даже полярность. Чаплицкий «умер в нищете, промотав миллионы»; Чекалинский нажил миллионы, «выигрывая векселя и проигрывая чистые деньги». Сен-Жермен подарил графине секрет трех карт; Германн явился требовать его с пистолетом. Но это противоположение не уравнивает яркости

⁹ Эта проблема исследована Г. А. Гуковским в работе «Пушкин и проблемы реалистического стиля». — М., 1957. — С. 349—351.

¹⁰ См.: Федосюк Ю. Заметки о пользе «медленнотечения»//Наука и жизнь. — 1985. — № 2. Д. П. Якубович связал имена Германна и Жармани — героя драмы В. Дюканжа «Тридцать лет или Жизнь игрока» (Якубович Д. Литературный фон «Пиковой дамы»//Лит. современник, 1985. — № 1. — С. 207). Если Пушкин действительно учитывал пьесу Дюканжа, близость фамилий получает лишнее доказательство в виде общего промежуточного варианта.

¹¹ Федосюк Ю. в указанной заметке предлагает следующее толкование: графиня «оказалась между двумя Германнами: один выручил ее из беды с помощью счастливых карт, другого она как бы отблагодарила за благодеяние первого...» (Наука и жизнь, 1985. — № 2. — С. 121). Повесть, однако, дает основания говорить о мести графини Германну, а не о поступке, продиктованном благодарностью.

необычного приема. Он явно несет в себе нечто более значительное. Думается, его смысл приоткрывает еще один факт труднообъяснимого двоения — не имен, но судеб.

В «Заклучении» автор сообщает о героине: «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница» /VI, 356/. В последнем замечании звучит как будто иронический намек. На его основе иногда целиком пересматривается представление о «бедной воспитаннице»: в ней видят человека, не менее Германна охваченного жаждой самоутверждения¹². Думаю, однако, смысл этой фразы у Пушкина не лежит в сфере характеристики. В финале уравниваются не характеры, а положение персонажей, которые в процессе повествования выступали как антиподы. Помогает этому еще одно сближение — не фактическое, но стиливое: о муже графини Томским было сказано: «Покойный дедушка, сколько я помню, был род бабушкина дворецкого» /V, 321/. Лизавета Ивановна стала женой «сына бывшего управителя у старой графини». Возникает еще один оттенок уподобления — хотя бы чисто внешнего. Как и парность имен, он входит в «круговую поруку некой общей неуловимой схожести. В мире «Пиковой дамы» полярности тяготеют к высшему тождеству, устанавливающемуся поверх индивидуальных различий. История трех карт располагается на пространстве, зажатом между парами антиподов, обладающих сверхбытовым единством. Тема исторического развития, представленная в повести сменой имен и лиц, совмещается с авторской мыслью о неизменно-непредсказуемой сущности игры — карт, случая, рока¹³. Рывок Германна на этом слое жизни ничего не меняет. «Чекалинский снова ставил карты: игра пошла своим чередом» /VI, 355/. Последняя фраза повествования в его главном корпусе (до «Заклучения») непосредственно примыкает к первой: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова» /VI, 319/. Повествовательное кольцо очередной раз замыкает систему в целом. По точному наблюдению современного исследователя,

¹² Наиболее последовательно это сделано Поддубной Р. (См. указанную статью; с. 54—57).

¹³ См.: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Труды по знаковым системам, VII. — Тарту, 1975. — С. 132.

загадка, заданная «анекдотом», автором сознательно подается как нерешимая¹⁴.

4

Нерешимость не означает отсутствия тяги к решению. Задача, не предполагающая такой тяги, попросту неинтересна. Замыкая повествование, Пушкин лишил читателя ответов, но не свободы вопрошания. Напротив, он провоцировал вопрос и сомнение самым строем центральных эпизодов повести — ее интригующей фантастичностью. Проблема фантастики в «Пиковой даме» имеет уже собственную литературу¹⁵. Существуют концепции, утверждающие безусловное отсутствие в повести подлинно фантастического. Явление призрака объясняется при таком подходе как галлюцинация, выигрыш трех карт — случай, а подмена туза пиковой дамой — следствие рассеянности. Само перечисление этих «не фантастических» моментов демонстрирует любопытный процесс: из пушкинской вещи исчезает «объемность»; автор же оказывается в роли фокусника, «нарочно» создающего ситуации, дразнящие мнимой загадочностью. Совсем иначе «слышал» «Пиковую даму» Ф. М. Достоевский, настаивавший на принципиальной двойственности смысла ее центральных эпизодов¹⁶.

Как показал в своем детальном исследовании С. Г. Бочаров, двойственность — общее свойство действия, повествования, характеров «Пиковой дамы»¹⁷. Добавим, именно в ней противовес той замкнутости, которая организует архитектурно вещи. Отграниченное пространство раскрывается в бездонную глубину — почти в каждой точке пушкинского текста. Разумеется, эта глубина — качество художественной мысли, но одно из средств, обеспечивающих возможность ее воплощения, — природа двойственности как бинарной структуры.

Объяснимся. В отличие от сопоставления и повтора, требующих обязательного присутствия двух объектов, двойст-

¹⁴ Муравьева О. С. Фантастическое в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»//Пушкин. Исследования и материалы. — Л., 1978. — Т. VIII. — С. 69.

¹⁵ См. об этом: Муравьева О. С. «Пиковая дама» в исследованиях последнего десятилетия//Русская литература. — 1979. — № 3.

¹⁶ «<...> Вы не знаете, как решить, — писал Достоевский, — вышло это видение из природы Германна или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов...» (Достоевский Ф. М. Письма. — М., 1950. — Т. IV. — С. 178).

¹⁷ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. — М., 1974. — С. 168—206.

венность имеет дело с субстанцией гораздо более неопределенной — с двусмысленностью *одного* явления. Отсюда — потенция субъективности. В меньшей мере она содержится в двусмысленности иронической. Подразумеваемое «проступает» здесь достаточно четко (пример тому в «Пиковой даме» — слова архиерея, рисующие кончину графини). Чаше, однако, выявление второго плана «доверяется» воспринимающему сознанию, а потому не несет в себе однозначной обязательности. Напротив, обязательным становится сам момент неопределенности, сомнения, «мерцания» смысла.

Попытаемся выявить «механизм» художественной двойственности в сфере фантастического. Именно здесь — специфика «Пиковой дамы», то, что с первого взгляда выделяет ее среди других пушкинских творений.

Ядро фантастического в повести — сцена явления призрака. Она подается от автора, хотя единственный свидетель совершающегося — Германн. С равной обстоятельностью повествуется о наружности, движениях, словах «белой женщины» и о том, как реагировал на все происходящее герой. Самый характер этой реакции обладает не меньшей убедительностью, чем авторский показ. Германн до последней возможности хранит верность обыденно-привычному пониманию вещей. Он не придавал значения тому, что кто-то с улицы взглянул к нему в окошко, решил, что дверь открывает пьяный денщик, а женщину в белом платье принял за свою старую кормилицу и подивился позднему ее приходу. Такая «встреча» сверхъестественного свидетельствует о том, что совершается оно независимо от воли героя. По ходу ситуации Германн только зритель, стремящийся сохранить максимальную добросовестность: разбудил денщика, проверил, заперта ли дверь, «засветил свечку и записал свое видение».

Так формируется одно из возможных толкований случившегося. За его объективность ручаются ощущения героя и серьезно-обстоятельный тон авторского показа, полное отсутствие в нем лукавства или пугающей чрезмерности. Против этого толкования — логика здравого смысла и жизненного опыта. Она получает в повести свою систему подтверждений. Известно, что днем в церкви герой уже имел видение, которое могло быть обманом его чувств («ему показалось», — сказано там автором). Автор также сообщает о том, что Германн был чрезвычайно расстроен, за обедом много пил, но вино только горячило его воображение, что, наконец, проснувшись ночью, он стал думать о похоронах старой графини.

ни. Всего этого довольно, чтобы счесть явление призрака галлюцинацией, сном или проявлением скрытого безумия¹⁸. Чаши весов уравновешены. На одной — яркость непосредственного впечатления. На другой — аналитический поиск и здравый смысл. Равные права обеих этих сторон человеческого разума затрудняют выбор. Двойственность толкования задается как факт художественной структуры.

Равновесие нарушает дальнейший ход событий. Выигрыш трех предуказанных карт представлен как реальность несомненная и поэтому же почти несомненная фантастика. «Почти» — в угоду той предельно малой доле вероятности, которая остается на долю случая. Зато решающее финальное видение Германна — «необыкновенное сходство» пиковой дамы и «старухи» — дано именно как видение. Второй раз автор использует отстраненное: «Ему показалось...». Если учесть, что впереди прозаически-жесткое изображение сумасшествия героя, — сомнение в объективном характере того, что «показалось», будет вполне законным.

Так, сдвиг от реального к ирреальному, сопровождающий первое событие, компенсируется характером изображения второго. Двойственность смысла утверждается как общий итог всего событийного ряда. Программируется невозможность выбора одного из толкований (если оставаться в согласии с авторской волей), но одновременно и невозможность совмещения взаимоисключающих полярностей. Отсюда — неизбежность колебания, эффект подвижности, мерцания смысла. Его поддерживает странность совпадений, сопутствующих главному событийному ряду, парность имен, разрывающая границы индивидуальности, раздвоение единого лица, графиня — «*La Venus moscovite*» и «страшная старуха»). Внутренняя изменчивость, неравенство лиц и событий самим себе служат источником скрытой энергии, содержат ту потенцию неожиданностей и взрывов, которую реализует и которой питается стремительность пушкинского сюжета.

* * *

Пора подвести итоги. Выбранный аспект поставил нас перед кругом явлений, во многом неоднородных. В него входят *два*: прямое и скрытое, присутствующие как основа бинарных конструкций. Недостаточное (когда оно выступает в соотне-

¹⁸ Концепция безумия героя последовательно развивается в статье Л. И. Вольперт «Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля»//Пушкин и русская литература. — Рига, 1986.

сенности с традиционным *три*) и предельно устойчивое. Да и сами бинарные конструкции в каком-то смысле неоднородны. Они перекрывают друг друга и — что важнее — служат подчас разным художественным целям. И все же объединение явлений этого круга не кажется мне неоправданным. Все отмеченное дает образ некоего сложного ритма — закона художественной структуры повести в целом. Более того, тяготение к двукратности, к бинарности представляет, на мой взгляд, общую тенденцию пушкинского стиля. На своеобразной «двухцентровости» держится «постройка» многих его вещей. Алеко и Старый цыган, Петр и Евгений, Гринев и Пугачев входят в мир произведения каждый со своей «правдой»; структура вещи создается подвижным равновесием разнокачественных сил¹⁹.

Композиция «Пиковой дамы» также организована парадоксальным противостоянием — соотносением Германна и графини. Но общий его итог иной, чем в «Цыганах», «Медном всаднике» или «Капитанской дочке». Нет подвижного равновесия двух правд, поскольку ни у одного из героев стремления и притязания не достигают уровня «правды». В повести царствует непривычный для пушкинского мира «холод» — авторская и читательская отстраненность от героев. Им дана лишь одна привилегия — право взаимоуничтожения. Не возвышаясь над роком нравственно, Германн и графиня поочередно становятся его орудиями и жертвами. Оба несут и получают возмездие. Бинарные структуры — во всем их многообразии — опосредованно отражают и воплощают это центральное для «Пиковой дамы» сущностное противоположение и подобие.

Т. В. Седакова
(Псков)

ЛИЧНОСТЬ ПУШКИНА В ЛИРИКЕ

Поэзия Пушкина во многом — отражение кризисов его духовного состояния и их преодоления. Стихотворения, связанные с кризисами разных лет, объединены внутренне и в некотором отношении могут быть рассмотрены как единый

¹⁹ Об этом подробнее в моей статье «Пушкинская традиция в романе Тургенева «Отцы и дети»//Пушкинский сборник. — Псков, 1973. — С. 121—122.

цикл. В этих стихах — взлеты и падения человеческого духа: за разочарованием приходит просветление, когда кажется, что вера обретена, что вот наконец постигнута вечная истина жизни. Но жизнь духа необычайно сложна. От кризиса — к его преодолению — это как бы звено в познании человеком жизни, звено или круг познания, но круг не замкнутый, а дающий начало новому. Драматическое противоречие дает толчок движению, жизненно необходимому. Каждый перелом открывает новые возможности познания, на новой высоте. Поэзия Пушкина — это в широком смысле отражение жизни человеческого духа вообще и в историческом преломлении, модель развития жизни, мысли, искусства. Поэтому, может быть, особенно интересно проследить, как появляются и как связаны между собой стихи, кульминационные в развитии личности поэта.

Конец 1825 года — время трагическое в русской истории. Потерпело крах восстание декабристов, сломлена попытка благородного, жертвенного служения людям, России. Это была и человеческая, общечеловеческая, и государственная, политическая трагедия.

Историческая трагедия воспринималась современниками как личное горе: «...на сердце тоска и смерть, частное и общее горе»¹, — так писал П. А. Вяземский А. С. Пушкину 31 июля 1826 года. И для Пушкина величайшая драма эпохи стала болью душевной, потрясла, породила горькие размышления и сомнения, стала драмой личной еще и потому, что он был близко знаком со многими декабристами.

Поэт «остался цел и невредим в общую бурю»², но он не был свободен — Михайловское тяготило: «...Ты, который не на привязи, как можешь ты оставаться в России? если царь даст мне *свободу*, то я месяца не останусь. Мы живем в печальном веке, но когда воображаю Лондон, чугунные дороги и паровые корабли, английские журналы или парижские театры,... то мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство»³, — писал Пушкин Вяземскому. Прощение на имя царя он заканчивал просьбой разрешить ему уехать «в Москву, или в Петербург, или в чужие края»⁴.

¹ Переписка Пушкина А. С. В 2-х т. — М., 1982. — Т. I. — С. 251.

² Переписка Пушкина А. С. Т. I, с. 244 (письмо Пушкина П. А. Вяземскому от 27 мая 1826 г.).

³ Там же, с. 244 (письмо от 27 мая 1826 г.).

⁴ Там же, с. 248.

Судьба не только не представлялась ясной, а принимала в воображении вид «огромной обезьяны, которой дана полная воля»⁵.

Память о страшной участи декабристов, связанные с ней раздумья о судьбах человеческих, о своей жизни долго не оставляли поэта, проявлялись опять и опять с новой трагической силой.

Кризис, который пережил Пушкин в 1826 году, это не одна только тяжелая минута отчаянья. Боль осознавалась как побуждение мыслить. Преодолеть кризис, найти выход из неудовлетворенности жизнью, из неверия в ее разумность, справедливость, в ее высший смысл мучительно трудно. Одна боль должна как бы превозмочь другую. Трагедия, потрясение должны преобразить душу, очистить, открыть ей путь к вере, к истине.

Стихотворение «Пророк» написано в сентябре 1826 года, по пути из Михайловского в Москву. В мае отправлено письмо царю, а «свидание» еще предстоит. Что ждет впереди, — Пушкин не знает, но кажется, он уже готов «взглянуть на трагедию взглядом Шекспира»⁶.

«Пророк» — взгляд с высоты нового, высокого миропонимания на то, что было и теперь пережито, анализ перелома, который произошел в душе человека, прошлого теперь как будто нет, его заслонило, перечеркнуло событие, спасшее, освободившее человека из «пустыни мрачной». Пустыня огромна, необъятна, где больший простор? Но для человека, жаждущего духовности, ничто так не губительно, как необозримый простор пустыни и невыразимое одиночество живого существа в ней. Такая «свобода» давит, сковывает, убивает душу и мысль. Все мертво в настоящем и, как ни смотри вперед, — пустота: ни приюта, ни встречи...

С появлением шестикрылого серафима все меняется, наполняется жизнью, движением, происходит какая-то удивительная и страшная работа. Одно за другим вершит свои действия серафим, и результат незамедлителен. Все как бы торопится свершиться (и..., и..., и... — повторяющийся союз «и» создает впечатление стремительности сменяющих друг друга событий), мир меняется и воскресает на наших глазах — мы соприсутствуем и соперееживаем. Ангел без страха и сомненья творит. Он так решителен и даже жесток, потому что дело

⁵ Там же, с. 242 (письмо Пушкина П. А. Вяземскому от 2 пол. мая 1826 г.).

⁶ Там же, с. 391 (письмо Пушкина А. А. Дельвигу от февраля 1826 г.).

его — во имя, творит он нового человека, больше — провидца, пророка. Кровавая мука сменяется прозрением, человек обретает его, выдержав тяжкие испытания. В стихотворении есть слова, которые в другом сочетании могли бы использоваться даже для описания битвы, сражения: испуганной, вырвал грешный мой язык, уста замершие, десницею кровавой, грудь рассек мечом, сердце трепетное вынул, во грудь отверстую, как труп... Но боль, причиненная серафимом, исцеляет. Каждое прикосновение божественного посланца преображает человека: его зрение, слух, сердце.

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он.

Первое прикосновение чуть-чуть, слегка. Оно пугает не само по себе, а чудом превращения: «отверзлись вещи зеницы...»

Моих ушей коснулся он, —
И их наполнил шум и звон...

Вся жизнь неожиданно входит внутрь человека, переполняет его собой, открывается ему во всей таинственности:

И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Преображение идет все решительнее, кажется, что и темп стихотворения нарастает:

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.

Кровью человека покрылись «легкие персты» шестикрылого серафима — кровью оплатил человек мудрость, право обладать тайной жизни.

Вершина происходящего:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Человек поражен и обессилен не только священным действием, происшедшим только что, но и грузом открывшегося ему знания, богатством и разнообразием обретенных ощущений.

Слова бога: «Восстань, пророк...» — направлены в будущее. Они обращены уже не к одинокому страннику, заблудившемуся в пустыне, а к только что родившемуся Человеку, Пророку. Теперь путь его освящен богом. Пройдя через муку, он обрел знание, он понесет слово, правду людям. Человек, выросший духовно, готов выполнить приказ бога, свое предназначение: в нем есть вера и убежденность, нет растерянности, он не устанет в своем святом подвижничестве.

Так рождается Пророк, так рождается Человек, так рождается Поэт. Стихотворение сюжетно, но содержание его может быть истолковано очень широко: это и обретение жизненной мудрости всяким человеком, возвышающая, но трагическая ломка характера, это и становление поэтического дара в человеке, который многое испытал и познал и не может, не должен молчать. Общее — желание нести правду людям, служить им, чувство просветленности после страдания.

Боль породила знание, мудрость. Убережет ли мудрость от страдания в будущем? Наверное, нет, хотя переживаться оно будет уже иначе, ведь все, принятое в себя из жизни, как бы подняло человека на новую высоту в его познании.

Стихотворения, на которых остановимся далее, относятся к 1828 году. В 1828 году, как отмечает Д. Д. Благой, «мы находим в лирике Пушкина новую и наиболее сильную вспышку настроений пессимизма, горькой безнадежности, сосредоточенного отчаяния, глубокой тоски»⁷.

19 мая 1828 года написано стихотворение «Воспоминание». Поэт несколько раз менял название: «Бессонница», «Бдение»; «Воспоминание» — последнее. За чертой дня остается все то, что как бы спасало человека от встречи с самим собой. Одинокая душа живет и мучается в безмолвной ночи, в тишине, неживой, тягостной. Душа эта обнажена и беззащитна, как будто бы лишена смертной оболочки. В стихотворении материализуются все чувственные образы. Мечты, думы, угрызения, воспоминания подступают со всех сторон, мучат, не дают покоя. Полупрозрачная ночь растворяет все границы: особенной жизнью полна душа — сейчас прошлое для нее так же реально, ощутимо и зримо, как настоящее.

То, что читает поэт в свитке «Воспоминания», не умиротворяет, не успокаивает его, а вызывает боль и отвращение.

⁷ Благой Д. Д. Трагедия и ее разрешение (Об одном цикле лирики Пушкина второй половины 20-х годов)//Благой Д. Д. Литература и действительность. — М., 1959. — С. 324.

Нужно большое мужество, чтобы осудить себя так, как осудил себя он, и так же произнести:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Он принимает себя таким, какой он есть, не отрекается от смутного, несправедливого, горького в прошлом и снова переживает трагическое очищение.

Через семь дней после «Воспоминания», как бы продолжая его раздумья, Пушкин написал стихотворение, которое сначала называлось «На день рождения», потом название было заменено датой — «26 мая 1828 г.». В этот день поэту исполнилось двадцать девять лет.

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Не над своей только судьбой задумывался поэт: над судьбой человеческой вообще. Это и своя боль, и боль за всех людей, слепо подчиняющихся течению времени. Кто знает, зачем рождается и почему умирает человек? чья воля управляет миром? может быть, недостижимый «кто-то» не ведает, что творит в своей «враждебной власти»? Под сомнение ставится смысл бытия человеческого. Жизнь воспринимается как напрасный и случайный дар. Почему, зачем и за что превращена жизнь человека в казнь? Где же свобода, гармония, совершенство? Откуда эти мучительные сомнения, опустошающие ум и сердце? Вопросы обращены к самой жизни, к мирозданию.

В последней строфе выражено состояние, близкое «духовной жажде» пророка:

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

Ср. с «Пророком»:

Духовной жаждою томим
В пустыне мрачной я влечился...

В стихотворении «Дар напрасный, дар случайный...» каждое слово прежде всего о себе. Это сила переживаемого страдания придает общечеловеческое значение мыслям поэта, Он

сочувствует всем людям, даже тем, которые не ощущают в себе этого разлада с миром.

В «Пророке» сама форма речи определяет итоговость, важность выводов. Ни в «Воспоминании», ни в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный...» нет и не может быть окончательных ответов, в них выражены боль и сомнения, бесстрашные в своей крайности, в отрицании. Кажется, дальше шага быть не может, это кульминация кризиса. Итог новых размышлений как бы возвращает назад — к тому, что раньше, казалось бы, уже сказано с неменьшим трагизмом и решимостью.

Строки «В пустыне мрачной я влачился» и «Цели нет передо мною» тоже словно тождественны по мысли. Жизнь человека — пустыня, в которой он, бесприютный, не видит ничего. Не случайна перекличка в лексике между стихотворениями «Пророк», «Воспоминание» и «Дар напрасный, дар случайный...». Она подчеркивает близость мыслей, исканий, переживаемых душевных состояний.

«Пророк»: *томим, влачился;*

«Воспоминание»: *влачатся, часы томительного бденья;*

«Дар напрасный, дар случайный...»: *томит.*

Во всех стихотворениях выделенные слова встречаем в той части, которая как бы является условием задачи, исходной точкой размышлений, приводящих то к величайшему прозрению, то неразрешимых, безысходных. В самой семантике этих слов заключена оценка жизни.

Словарь Пушкина устанавливает, что слово «однозвучный» встречается у него лишь трижды, в стихотворениях «Дар напрасный, дар случайный...», «Зимняя дорога» (1826 г.) и в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830 г.). В нем тоже оценка жизни, отношение к ее ходу, размеренному и томительно постоянному, и ощущение непреодолимой подчиненности времени, каким-то враждебным силам.

Так перекликаются между собой стихи 1826, 1828 и 1830 годов. Вместе с некоторыми другими они могут быть осознаны как особый внутренний цикл в лирике Пушкина, как единство, в котором его рефлексия и его жизнелюбие взаимодействуют, сменяют друг друга.

Это лирическое единство не имеет строгих границ, к нему можем отнести многие стихотворения 20—30-х годов. В частности, «Предчувствие» (1828 г.). Его лексика заметно близка поэтическому языку стихотворений 1828 года и «Пророка»: «Бурной жизнью утомленный равнодушно бури жду...».

И здесь поэт в состоянии спора с судьбой, с роком, его вопросы обращены к бытию, он ищет в душе силы для сопротивления «завистливому року»:

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне...
Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?..

Это стихотворение о независимости своей от всякой власти, о «презренье» к судьбе. Образ рока, как и в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный...», враждебен («завистливый», «угрожает»). В следующей строфе есть строки, рисующие душевное состояние, которое рождает вопросы: утомление, равнодушие, опустошенность... — как «в пустыне мрачной».

Бурной жизнью утомленный,
Равнодушно бури жду...

Сомнения, вопросы — способ лирического преодоления растерянности и разлада в душе. Надежда и слабая, но светлая вера в слова:

Может быть, еще спасемный,
Снова пристань я найду...

После многоточия — новый поворот: в памяти воскресает любовь, живая, трепетная:

Но предчувствуя разлуку,
Неизбежный, грозный час,
Сжать твою, мой ангел, руку
Я спешу в последний раз.
Ангел кроткий, безмятежный,
Тихо молви, мне: прости,
Опечалься, взор свой нежный
Подыми и опусти.
И твое воспоминанье
Заменит душе моей
Силу, гордость, упованье
И отвагу юных дней.

Чувство тревоги, неуверенности в своей судьбе, постоянно связанное и с событиями декабря 1825 года, породило кризисную неудовлетворенность жизнью, беспокойство, предчувствие «неизбежного, грозного часа» — испытания. Но в

ожидании этого «грозного часа», как всегда у Пушкина, есть добро и свет, надежда найти выход. Каждый кризисный момент — период обострения тоски, отчаяния и толчок в движении мысли к постижению законов бытия.

«Ни в одном из пушкинских стихотворений не сказывается с такой силой тягчайший личный и общественный кризис, и одновременно выход из него, его преодоление — и трагедия, и разрешающий ее катарсис, как в ... стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»⁸ (1829 г.).

Ощущение итоговости, значимости, высоты и мудрости — в величественном, спокойно-размеренном тоне стихотворения. Кажется, что поэт отдален от людей неотступной мыслью о смерти. Он погружен в себя и поэтому одинок на шумных улицах, во «многолюдном храме», в толпе. Он и с людьми — и как бы оторвался от них, пытаюсь заглянуть в будущее. Мечтая о будущем, он хотел бы разглядеть там не грядущее продолжение, а конец своей жизни, человеческой жизни («Мы все сойдем под вечны своды»). Но так получается, что конец одной жизни — не конец жизни вообще:

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.

Пушкин как будто ощущает личную ответственность и виновность перед будущими поколениями, к жизни, как и он, призванными из «ничтожества» «враждебной властью». Признается и гармония, и трагедия главного закона жизни, заключающегося в смене поколений, в чередовании смертей и рождений. Человек не может без грусти и боли принять этот закон, как не может он без грусти и боли думать о неминуемой смерти:

День каждый, каждую минуту
Привык я думой провожать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.

Поэт пытается предугадать причину своей смерти. В его размышлениях — спокойная мудрость философа, постигшего суть земного бытия, вечное течение жизни.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

⁸ Благой Д. Д. Указ. соч., с. 330.

Природа равнодушна к отдельному человеку, к личности, она выше, она над ним, она ни добра, ни зла, для вечности не существует этих категорий, для нее значим целый мир, а не песчинка в нем, человек. И надо мужественно принять этот закон. Может быть, это поможет преодолеть собственную смерть. Человек осознает себя частицей бытия, звеном в цепи, на нем жизнь не кончается, так же как им и не начиналась. Была огромная предыстория, будет продолжение. В этом высокий общечеловеческий оптимизм и смысл жизни. Человек как бы вливается в историческое течение времени, и настает однажды такой момент, когда становятся ему доступны прошлое, настоящее и будущее одновременно. По-разному это может произойти.

В стихотворении 1830 года «Элегия» прошлое и будущее соединены размышлением о жизни. Первая его часть — итог прожитых лет, оценка. Горьки и печальны эти строки:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье...

По чувству, по оценке жизни начало этого стихотворения близко к «Воспоминанию» 1828 г.: «И с отвращением читая жизнь мою, Я трепещу и проклинаю, И горько жалуюсь и горько слезы лью...». Все прошло, пронеслось, минуло, а печаль, боль остались, кажется, они проследуют за поэтом и в будущее:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

«НО» второй части врывается в стихотворение как свободная, властная воля автора, врывается и разрушает уныние, отвергает предопределенность, выражает желание по своему усмотрению жить, перестраивать иерархию ценностей:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Здесь мысль о будущем — не утопия, не идиллия, а программа. Мысль и страдание представляются главным наполнением жизни, а наслаждение — вершина, миг, мимолетность: порой... «гармонией упыюсь», любовь... «блеснет улыбкою прощальной». Пушкин как бы заменяет и слово и понятие «счастье» наслаждением. Наслаждение воспринимается как взлет душевного состояния (наслаждение — творить), в невозможности счастья жизнь заставила его убедиться. Но поэт не пессимист, он знает правду и имеет мужество ее принять. И

В этом стихотворении новая мудрость, просветление, высокое и печальное.

Жизнь своей души отразил в стихах Пушкин. Кризис его духовного состояния — это всегда отклик, глубокая внутренняя реакция на событие, на действительность, любое несовершенство которой он переживал глубоко и сильно.

Стихотворения Пушкина — это цепь раздумий о человеческой жизни, о бытии, о судьбе, протянувшаяся через всю его жизнь. Стихи последних лет выражают его новый, может быть, особенно глубокий взгляд на жизнь, новое отношение к ходу времени, к себе, вообще к позиции человека в жизни, новые ценности приобретают значимость. Цепь раздумий не обрывается.

Э. В. С л и н и н а

(Псков)

МОТИВЫ «СВЕТА» И «ТЬМЫ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ПУШКИНА — ЛИРИКА

Есть в пушкиноведении общепризнанное представление: Пушкин — светлый гений, «солнце русской поэзии»; строка из «Вакхической песни» «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» воспринимается нами как очень характерная для Пушкина.

Антитеза «свет — тьма» существует в искусстве с тех пор, как оно возникло, и лирика Пушкина свободно включена в развитие этого вечного мотива. Мотивы и образы света традиционно связываются с представлением о красоте, радости жизни, с самой жизнью, а тьма, ночь, по контрасту, означают смерть, тоску, одиночество, хаос.

Между тем в поэзии Пушкина и его современников отражено не столь прямое соотношение света и тьмы, как это прояснено в афоризме «Вакхической песни», соотношение значительно сложнее. Не однажды было замечено, как много в стихах Пушкина света: поэтических строк и слов об освещении, сиянии, игре света, света солнечного, лунного, света звезд. Взгляд поэта словно бы притягивает к себе лучи, отблески, сияние, блеск света. Это свет многообразный, живой, льющийся:

...**Вся комната янтарным блеском**
Озарена... (III, 129)¹.
 Блеснет Авроры луч... (II, 223).
 ...**Твой луч осеребрил увядшие равнины... (II, 23)**
 ...**Далеко там луна в сиянии восходит... (II, 206)**
 ...**На печальные поляны**
 Льет печально свет она... (II, 344)
 ...**Пускай же солнца ясный лик**
 Отныне радостью блистает... (II, 217)
 ...**И блеск и тень, и говор волн... (II, 200)**

Чаще передается не столько цветовой впечатлением, сколько блеск, сияние лучей. Мы воспринимаем свет блистающий, цвет, который светится. Самый воздух в лирическом мире Пушкина словно излучает свет. Это впечатление усиливается тем, что светом заполнены большие пространства: лазурь неба блистает, сверкают снежные поля, блистают горы.

...**Под голубыми небесами**
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит... (III, 129)
 ...**В поле чистом серебрится**
Снег волнистый и рябой... (III, 272)
 ...**И блещут средь волнистой мглы**
Вершины гор... (III, 138)

Свойства света имеют у Пушкина все предметы и явления, дорогие и милые ему самому: привычные в поэзии метафоры в этих случаях находятся где-то на грани реализации. Так пишет он о музее:

...**И горним светом озарясь,**
Влетела в скромну келью... (I, 133)

О свободе: Приветствую тебя, мое светило... (II, 259).
 О подарке-талисмани: Души волшебное светило... (II, 257).
 О расставании: Когда померкнет ясный день... (II, 256).
 Все, противоположное свету (буря, ночь, вьюга, глубокая зима) в поэтическом мире Пушкина инстинктивно преодолевается, каких бы это ни стоило усилий. В «Зимнем вечере» буре противостоит сердечное общение с близким человеком, в «Зимней дороге» — надежда на скорую встречу с милой, в «19 октября 1825 года» одиночество осеннего вечера преодолено светлыми воспоминаниями, поэтическим общением с друзьями.

У поэтов пушкинского времени сферу идеального бытия, золотого века отражала антологическая лирика. В антологичес-

¹ Здесь и далее сочинения А. С. Пушкина цитируются по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 томах. — М., 1962—1965 В скобках указаны том и страница.

ческих стихах Пушкина почти обязательны картины, ярко освещенные, предметы, вещи излучают или отражают сияние и блеск:

...Чистый лоснится пол, стеклянные чаши блистают...
...Сосуды светлой студеной воды, золотистые хлебы..
(III, 244)

В стихотворении «Нереида» видение красоты предстает на утренней заре, а в переводах на античную тему из А. Шенье и Р. Саути основа лирической композиции — обращение к богу солнца:

Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий...
(II, 167)

Еще одной высокой, важной песни
Внемли, о Феб... (III, 157)

В антологической лирике мотивы света, обращения к Аполлону, «богу света и стихов», просты и значительны, в них поэтизируются высокие мысли и чувства.

И все же наиболее характерное, сложное и глубокое поэтическое преломление антитезы свет — тьма выражено у Пушкина в поэзии, отражающей внутренний мир современного человека. Мечтательное состояние души, погруженной в романтическую атмосферу вечера и ночи, отражено в южных элегиях:

Погасло дневное светило... (III, 7)
Редеет облаков летучая гряда.
Звезда печальная, вечерняя звезда!
(II, 23)

Таинственность вечера или ночи в элегиях Пушкина неповторимы уже тем, что в стихах содержится и отражен внутренний свет: темнота вечера или ночи просветленные, в них всегда есть свет поэтически значимый (свет звезды, глаза блистают, свеча горит), а романтическая печаль светлая, в ней живут любовь и светлые воспоминания.

В элегии «Ночь» поэт соединил ночной мрак и нежное воспоминание, тьма пронизана светом, она не враждебна. Условно-романтическое художественное решение и в элегии «Редеет облаков летучая гряда...». Печальный свет вечерней звезды сливается с человеческой печалью, а печаль пронизывается светом. Позднее, в стихотворении «На холмах Грузии...», пушкинское движение души будет выражено в строке «Печаль моя светла...». Элегия «Ненастный день потух...», с южными впечатлениями связанная, сохраняет контрасты романтические, символику света и мрака, «мглы». В таких сти-

хах свет вечера и мрак ночи — условная мотивировка элегической печали. Но у Пушкина и ночь, и вечерний свет, и сумеречно-зыбкие впечатления участвуют в драме страстей. В южные годы создана поэзия вечера и ночи психологическая, поэзия сильных чувств и тревожных воспоминаний.

С середины 20-х годов поэзия вечера или ночи, антитеза света и тьмы изменяют значение и тональность. В послании «19 октября 1825 года», в «Зимнем вечере» на героя надвигается мрак осенней или зимней ночи, и поэт преодолевает его усилием души, воли, разума. Здесь антитеза свет — тьма не прямо выражена, но она существует в сознании и определяет атмосферу и самую основу существования личности.

Для Пушкина в середине 20-х годов особенное значение имела историческая элегия «Андрей Шенье». В этой элегии все многозначительно и драматично. В сцене ночного, предсмертного размышления поэта тихий свет лампы как бы символизирует уходящие, последние минуты жизни поэта. И вот уже наступает утренняя заря, она могла бы обозначать надежду на спасение, но утром казнь, и уже идут палачи. Утро и свет поэту враждебны; мотивы света (утро, свеча) двоятся: в них и надежда, и неотвратимая гибель.

И все покоилось. Лампады тихий свет
Бледнел пред утренней зарею,
И утро веяло в темницу... (II, 263)

Такая, не музыкально-элегическая, а остро драматическая роль света и мрака в лирике проявилась у Пушкина, очевидно, именно с 1825 года. К 1830 году свет и ясность мира, в прямом значении (утро, солнце, рассвет, заря, солнечный юг) как бы уходят из его лирики. Последняя, яркая, солнечно-торжественная картина в «Зимнем утре». Характерно, что в стихотворении «Когда порой воспоминанье...» (1830) поэт намеренно перечеркивает прежние мечты о светлом юге и лазурном небе Италии и переносится мыслью к хладному, пустынному северу. Прежняя антитеза (юг — север) теперь в совсем ином значении. Антитеза выражает драматизм внутренней борьбы, скрывает тему декабристскую, переживаемую глубоко лично.

К 1830 году Пушкиным создана «ночная» лирика психологического и философского значения, «Воспоминание» и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Ночная, бессветная тишина по-новому действует на поэта: она пробуждает в нем активность духа, стремление к созерцанию и самоанализу. «Полупрозрачная» ночь «Воспоминания» застав-

ляет звучать голос совести. Ночь светла, поэтична, но внутреннего равновесия, ясности и света нет, душа в смятении, тоске, и ночь тоску не исцеляет. В «ночных» стихах 30-х годов поэт стремится понять смысл ночного молчания, тайну своей судьбы, огромного ночного мира. И слышит в тишине то, что никому, кроме него, услышать не дано. О таких мгновениях говорят, что поэт слышит «музыку сфер», в нем пробуждаются высшие силы, дарованные природой.

В стихах южных (начало 20-х годов) мерцание света в ночи соответствовало внутренним душевным движениям, и поэзия закрепляла моменты внутренней жизни. Теперь поэт имел дело с тайнами бытия непросветленными, темными. Все чаще он ищет выход, стремясь преодолеть тоску «темного» бытия. «Бесы» — одно из самых сильных и убедительных свидетельств такого внутреннего сопротивления. В «Бесах» трижды повторено описание ночной зимней бури, тьмы, едва освещенной:

...Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна. (III, 176)

Но как противовес такому крайнему мироощущению в лирике 30-х годов все настойчивее соединяются свет и тишина. Их поэтическое единство очень действенно, в поэте они рождают силы творческие.

Поэзия 30-х годов словно бы вырастает из света и тишины, вечернего, закатного света и вечерней, чаще осенней тишины. В «Осени» он видит красоту «тихую, блистающую смиренно», осень — вечер года; творческая радость приходит в атмосфере осенней вечерней тишины:

Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять горит — то яркий свет лиет,
То тлеет медленно... (III, 264)

Является муза:

Душа стесняется лирическим волнением,
Трепещет и звучит... (III, 265)

Поэта интересует не результат единства человека с тишиной и светом, а сама возможность такого единства. Мечта о покое и воле выражена в таких редких минутах тишины и света; тишина и свет синонимичны покою и личной свободе.

В 30-е годы в стихах Пушкина созданы несколько странные (с точки зрения привычного развития лирического текста) как бы моментальные картины, равные себе, чисто изо-

бразительные. Обычно это отрывки, незаконченные черновики. В них переданы минуты редкого и прекрасного единства тишины и света, единства и в природе, и в человеке. Впечатление, которое мы получаем от таких репрезентативных картин или мгновенных сценок, высоко поэтическое, умиротворяющее. Здесь свет и тишина все определяют: их присутствие освобождает от суеты, смятения, от мелочной заботы и бессмысленных страстей. Таков финал отрывка «Медок»:

Прекрасен вечер, и попутный ветер
Звучит меж вервий, и корабль надежный
Бежит, шумя, меж волн.

Садится солнце. (III, 206)

Скорее всего, потребность в красоте и совершенстве, стремление осуществить идеальное существование (покой и волю), выражены в этом пушкинском пристрастии к вечернему свету и тишине. Есть, с этой точки зрения, несколько характерных набросков 30-х годов.

Отрывок «Если ехать вам случится...» передает почти мгновенное, цельное, единое впечатление: дом недалеко от дороги, освещенной солнцем, и путник любуется открывшейся картиной, картиной уюта, покоя, дома:

От большой дороги справа,
Между полем и селом,
Вам представится дубрава,
Слева сад и барский дом.

Летом, в час, как за холмами
Утопает солнца шар,
Дом облит его лучами,
Окна блещут как пожар,

И, ездой сучая, мимо
..... развлечен,
Путник смотрит невидимо
На семейство, на балкон. (III, 368)

Не менее характерен и другой набросок 1830 года:

Надо мной в лазури ясной
Светит звездочка одна,
Справа — запад темно-красный,
Слева — бледная луна. (III, 219)

Четыре стиха передают картину просторного неба. Небо освещено и сияет цветовыми контрастами (лазурь, темно-красное, желтое), и над всеми деталями моментальной картины главенствует свет звезды. Определено лишь место поэта в этом грандиозном распределении света звезд, луны, солнца.

О том, что думает он, что чувствует, не сказано ни слова, но ясно, что во всей этой внешне такой простой и наивной картине заключен некий высший смысл, поэт охвачен торжественностью тишины, света и простора. Не нарушает торжественности и легкое, хорейское движение ритма: сама легкость происходит от внутренней раскованности, свободы.

Возвращаясь снова, как в 20-е годы, к итальянской теме, в незаконченном наброске поэт создает опять-таки момент, во многом близкий (по главному, поэтическому смыслу) выше рассмотренным:

Ночь тиха. В небесном поле
Светит Веспер золотой.
Старый дож плывет в гондоле
С догарессой молодой.
Воздух полн дыханьем лавра.
Дремлют флаги бучентавра.
Море темное молчит... (III, 394)

Тишина ночи и яркий свет «золотой» звезды, молчание моря — все это подчиняет себе героев, так что «старый дож» и «догаресса молодая» становятся как бы сопутствующими деталями для ночного неба и тишины. Можно предположить, что в отрывке скрыта возможность фабульного развития (контраст: старый дож — догаресса молодая). Но вся сцена так ясно очерчена, а персонажи так погружены в себя, что в последующих фабульных событиях нет необходимости. Стихи выражают момент глубокого созерцания в атмосфере поэтической ночи. Свет неба, звезд, вечернего солнца в пушкинских стихах говорит читателю больше, чем о радости или печали. И поэт, и читатель находятся во власти, в обаянии света. Поэт говорит о полноте жизни, земной и космической, настолько единой, что речь уже не может идти об одном человеке, лишь малой части этого единства, Поэт передает чувство бесконечности жизни.

Характерна и философская медитация «Когда за городом задумчив я брожу...» Вечерний свет здесь не обозначен прямо, но говорится об осени и вечерней тишине, которая воспринимается освещенной. Тишина и свет вечера, особенно осеннего, очень близки по смыслу. В сумеречном свете рисуется торжественная обстановка родового кладбища, противоположная суете кладбища городского. Все свойства, все условия философского созерцания — покой, тишина, простор, трогательное запустение — все пробуждает умиротворенное сознание бесконечности жизни. Мысль о вечности бытия воплотилась в финальном символическом образе:

...Стоит высоко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя... (II, 372)

Нельзя не учитывать, что у Пушкина в лирическом творчестве было еще одно глубокое значение света, древнее, библейское, с которым связывается представление о вечном, о свете правды, веры, истинного пути. Уже в 20-е годы такое значение проявилось в лирике (в элегии «Таврида» инобытие обозначено как «вечный свет»), философское значение света в «Пророке», а в 1830-х годах характерно особенное осмысление света в стихотворении «Странник», созданном по мотивам книги Дж. Беньяна «Путь паломника». Сюжет «Странника» наивно простодушный и потому особенно экспрессивный, действенный. Герой находится на перепутье, он перечеркивает прежнюю жизнь, ищет и находит «спасенья верный путь», находит его с помощью юноши, который указывает некий «далекий свет». Герой устремляется к этому свету. И сюжет, и стиль, и особенности героя придают стихотворению характер древней притчи, а прозрение героя заставляет вспомнить и сюжетные мотивы книги Радищева, и ситуацию пушкинского «Пророка»:

Я оком стал глядеть болезненно-отверстым,
Как от бельма врачом извлеченный слепец... (III, 344)

Как всегда, в контексте пушкинской лирики «объективность» художественного материала оказывается весьма относительной. Пушкинская любовь к жизни, свету, разуму, его религиозно-нравственное сознание — все это переплавилось и воплотилось в образе спасительного света, который притягивает героя и дает ему, потерявшемуся и отчаявшемуся, надежду.

В сознании поэта было представление о единстве, родстве между вечерним, осенним светом, успокаивающим и пробуждающим духовные силы, и светом «верного пути», рожденным внутренними силами самого человека. И то, и другое (свет внешний и внутренний) позволяет сохранить герою равновесие души. В этом единстве внешнего и внутреннего перестают различаться личное и всеобщее. Неожиданно и очень закономерно, что такой символический смысл света (в значении избранной цели, жизненного пути) оказывается очень близким декабристской политической поэзии. Ведь представление о праведности поступка, о высокой жизненной цели, о предопределенности судьбы человека, в особенности поэта, были очень характерны для многих поэтов-декабристов (Рылеев, Кюхельбекер, А. Одоевский, В. Раевский). Фи-

лософские и нравственные искания поэта отразили, таким образом, и некоторое возвращение к творческим мотивам, в атмосфере которых он начинал свой поэтический путь.

К. И. Соколова

(Ленинград)

**ГЕРОЙ «ПЕТЕРБУРГСКОЙ ПОВЕСТИ» А. С. ПУШКИНА
(«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»)**

Прошло уже более 150 лет со времени написания поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник». Полтора века удивительно сложной, богатой и напряженной жизни. Запрещенная Николаем I при жизни Пушкина, «отредактированная» Жуковским после гибели поэта, восстановленная по этапам дореволюционными и советскими текстологами, поэма «Медный всадник» прочно вошла в русскую культуру, в художественное сознание писателей разных поколений, породила великое множество истолкований, споров.

Как это ни странно (а даже закономерно для подлинного произведения искусства), различные толкования и интерпретации «Медного всадника» отнюдь не закрывают возможности дальнейшего изучения поэмы, не разгадывают «загадки» («Медный всадник» и сейчас называют одним из самых загадочных произведений Пушкина). Скорее наоборот: новые научные исследования ставят все новые проблемы и как бы рождают необходимость дополнительного осмысления или уточнения каких-то аспектов содержания поэмы. Требуется уточнения, в частности, трактовка образа Евгения, героя «петербургской повести» Пушкина.

Евгения традиционно называют чаще всего «бедным чиновником», «маленьким человеком». Но в истории русской литературы XIX века выражение «маленький человек» стало уже вполне определенным понятием, несущим мысль о социальной подавленности, приниженности, забитости, определяющей жизнь, внешний и внутренний облик человека. Едва ли можно Евгения, каким он предстает в первой части поэмы, ставить в один ряд с Самсоном Выриным — Пушкина, с Акакием Акакиевичем Башмачкиным — Гоголя, с Макаром Деушкиным — Достоевского. Ведь Евгений так или иначе соотносен Пушкиным с самим Петром I. Таким ли уж «ма-

леньким» и «ничтожным» предстает он в первой части поэмы? Как же создается этот образ?

Рассказ о Евгении начинается в непринужденной, дружеской интонации, в духе «Евгения Онегина», о котором, кстати, Пушкин сразу же напоминает читателю:

Уж было поздно и темно;
Сердито бился дождь в окно,
И ветер дул, печально воя.
В то время из гостей домой
Пришел Евгений молодой...
Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно; с ним давно
Мое перо к тому же дружно.¹

Видимо, поэту было важно с самого начала по-человечески объединить автора, читателя и героя. В соответствии с этим он прямо заявляет: «Прозванья нам его не нужно». «Нам» — это автору и читателю, в данном случае «не нужно» точного социального «прозванья», как оно необходимо, например, в замысле гоголевской «Шинели» («Ибо у нас прежде всего нужно объявить чин»). Для героя пушкинской «петербургской повести» важнее нечто другое. Поэтому дальнейшие уточнения, социальные характеристики Евгения так *неопределенны*:

Прозванья нам его не нужно.
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно забыто. Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных и не тужит
Ни о почившей родне,
Ни о забытой старине.

(IV, 277. Здесь и далее разрядка моя. — К. С.)

Именно в силу неопределенности авторской характеристики героя, образ Евгения с самого начала приобретает обобщающее значение. Как видно, Евгений — не разночинец и не человек света, жизнь которого уже определена его родословной (впрочем, он сам об этом «не тужит»). Герой петербургской повести Пушкина — просто человек, частный человек, в

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — Изд. 4. — Л.: Наука, 1977. — Т. IV. — С. 277. В дальнейшем произведения А. С. Пушкина цитируются по этому изд. с указанием тома и стр. в скобках за текстом.

какой-то мере — любой человек, такой, каков он есть в силу своих внутренних возможностей. Эпитет «молодой» — пожалуй, единственное наиболее конкретное (и наиболее важное) определение героя в краткой авторской характеристике. Но что очень важно, Евгений как человек раскрывается преимущественно не в авторской характеристике (поэт явно избегает прямых оценок), а в своих собственных размышлениях и мечтах (в косвенной и прямой речи), в том, как он сам себя *осознает* в жизни. А думает Евгений о жизни, в которой «трудом» должен был себе доставить/И независимость и честь», так как «беден»; о деньгах и умении жить /«мог бы бог ему прибавить/Ума и денег»/; о службе, о том, что к кому-то судьба более благосклонна /«ведь есть/Такие праздные счастливыцы,/Ума недалежного, ленивцы,/Которым жизнь куда легка!»/, о погоде, о своей Параше, о будущей семье, о счастье...

В этих думах Евгения часто видят проявление ограниченности, ничтожность мелкого петербургского чиновника, мечтающего о маленьком личном счастье. Иногда в какой-то мере оправдывают героя, подчеркивая, что он стремится себе доставить и «независимость, и честь»². Но собственно почему нужно его ниспровергать или оправдывать? Что унижительного или недостойного в таком самораскрытии героя, в его мечтах и думах? Особенно в свете размышлений Пушкина о роде, о семье, о внуках, нашедших отражение в лирике? Думы Евгения, его мечты о счастье с Парашей просты и естественны, как сама жизнь в ее естественном течении, они не исключительны, а всеобщы и, значит, *человечны* в своей основе, даже если герой и не осознает этого в плане философском. Но дело еще и в другом. Евгений наделяется автором поистине нетленными для человека ценностями, которые осознает сам и на которые, единственно на которые, рассчитывает: он «молод и здоров,/Трудиться день и ночь готов», он любит и любим. Не случайно эпитет «молод» дважды повторяется — в самохарактеристике героя и в авторской речи. В силу этого Евгений готов взять на себя и *только на себя* ответственность за свою любовь, за свое счастье с Парашей, за жизнь, дарованную человеку природой. Если мо-

² См., напр.: Измайлов Н. В. Забытая старина/Из наблюдений над текстом «Медного всадника»//Замысел, труд, воплощение... — М., 1977; Куприянова Е. Н. А. С. Пушкин//История русской литературы. — Л., 1981. — Т. 2; Боров Ю. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». — М., 1981.

жно так сказать, Пушкин ставит своего героя, обыкновенного частного человека с присущими ему возможностями, один на один с жизнью, «освобождая» его от строгих социальных связей (в отличие, например, от Самсона Вырина). Но рассказу о судьбе Евгения в поэме предшествует вступление философского и исторического характера о деятельности Петра I. Таким образом, в композиции поэмы Петр и Евгений оказываются связанными, сопоставленными и противопоставленными: Петр I как великий государственный деятель берет ответственность за судьбу России, русского государства; Евгений же как человек обыкновенный и частный отвечает за свою общую с Парашей человеческую жизнь. Заметим, кстати, что сопоставление Петра I с «маленьким человеком», «ограниченным чиновником» теряет всякий смысл. Очевидно, поэтому в окончательной редакции поэмы, по сравнению с более ранними вариантами, не так отчетлива социальная характеристика героя.

В соотношении Петра и Евгения особенно показательны их пространственно-временные характеристики. Петр изображен вне быта и бытового окружения, вне бытового пространства и времени. Он «вдаль глядел». «Даль» Петра — и пространственная, и временная. При всей географической определенности, ее пространственные вехи поистине безграничны: стоял он — «на берегу пустынных волн», «перед ним — широко/Река неслася»; здесь и там «чернели избы», приют «убогого чухонца»; кругом шумел «лес, неведомый лучам/В тумане спрятанного солнца»; он хочет «ногою твердой стать при море» и закладывает *город*, его соседи — «шведы» и прорубаемое им окно — *в Европу*. Ощущение пространственной беспредельности, грандиозности образа усиливается и тем, что ни река, ни море, ни город, как и имя Петра, — не названы (в этом проявляется также общий историко-философский план поэмы). В пространстве Петра — масштаб русского государства, масштаб истории. Временная мера его — века, вечность — четко обозначена и в думах Петра (в глаголах будущего времени: «будет заложен», «будем грозить», «запируем»), и в авторских оценках («прошло сто лет», «Красуйся, град Пстров, и стой/Неколебимо, как Россия», «Вражду и плен старинный свой/Пусть волны финские забудут/И тщетной злобою не будут/Тревожить вечный сон Петра!»).

Но уже во «Вступлении» происходит и своего рода переключение временных планов. Историческое время Петра в финале «Вступления» сменяется временем героя петербург-

ской повести, временем, доступным не векам истории, но живой человеческой памяти:

Была ужасная пора,
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествование,
Печален будет мой рассказ (IV, 276).

Как видно, в финале «Вступления» и в начале первой части поэмы ощутимо меняется интонация: исключительность, «надчеловечность» Петра подчеркнуты одическим характером Вступления; Евгений же, в отличие от Петра, не вступает (пока не вступает) в сферу исключительного, поэтому и рассказ о нем начинается, как уже было отмечено, лирично, дружески, естественно, в силу естественности самого процесса человеческой жизни.

При всей неопределенности характеристики герой петербургской повести, в отличие от Петра, изображен в быту и в конкретном, определяемом его частной жизнью пространстве, приметы которого, опять же в отличие от пространства Петра, названы и отмечены печатью быта петербургского жителя. Евгений «живет в Коломне», пришел он «из гостей домой», «стряхнул шинель, разделся, лег./Но долго он заснуть не мог/В вольненье разных размышлений». В пространстве Евгения «сердито бился дождь в окно», «река все прибывала», «едва ли/С Невы мостов уже не сняли», так что «с Парашей будет он/Дни на два, на три разлучен». Петр — закладывает город, Евгений — хочет себе устроить «приют смиренный и простой» и в нем Парашу успокоить.

В поэме четко обозначены временные меры в пространстве Евгения: это прежде всего конкретное время действия, лишь обобщенно угадываемое в пространстве Петра (время действия и время историческое у Петра как бы сливаются): «Уж было поздно и темно», «В то время из гостей домой/Пришел Евгений молодой»; «Редает мгла ненастной ночи/И бледный день уж настает»; «Ночная мгла/На город трепетный сошла»; «Утра луч/Из-за усталых, бледных туч/Блеснул над тихую столицей»; «Прошла неделя, месяц» и т. д.

Но в пространстве Евгения, как и в пространстве Петра, существует и будущее время, включающее движение жизни, ее развитие. В свою очередь, будущее в сознании героя предстает и как ближайшее, и как отдаленное: «с Парашей будет он/Дни на два, на три разлучен»; «пройдет, быть может, год-другой...»; «И станем жить, и так до гроба/Рука с рукой

дойдем мы оба, /И внуки нас похоронят». Казалось бы, временная «даль» Евгения, в отличие от «дали» Петра, объективно измеренная пределами жизни одного поколения, замкнута и конечна. Но в том-то и дело, что она одновременно и разомкнута во внуках («внуки нас похоронят»). В этих представлениях Евгения о движении жизни в какой-то мере отражается важная для Пушкина 1830-х годов мысль о реальной связи поколений, ощутимой в пределах одной человеческой жизни, мысль, которая впоследствии так отчетливо и значимо прозвучит, например, в стихотворении «...Вновь я посетил».

Сравнение пространственно-временных и других характеристик Петра и Евгения убеждают в том, что державное величие Петра, открывая и утверждая безграничные возможности, силу и мощь человеческого духа, вместе с тем в своей высоте и благодаря высоте надчеловечно и *в себе самом* таит противоречие и самоотрицание. Петр, каким он изображен во Вступлении (Д. Д. Благой справедливо пишет о его «статуарности»), в своих государственных свершениях, в осуществлении своих планов (а его личные планы — планы государственных) «не опускается» до частного человека *в себе самом*. Очевидно, и поэтому он не назван во Вступлении по-человечески просто — Петр, что уравнило бы его в какой-то степени, например, с Петрушей Гриневым, его можно обозначить только в третьем лице, как «ОН». Имя же Петра появляется во Вступлении лишь увековеченное в исторических деяниях: «Петра творенье», «Град Петров».

Таким образом, Петр I у Пушкина бесконечно возвеличен как человек и государственный деятель, творящий историю, но, недоступный для простой и естественной человеческой жизни, он в этом плане по-человечески обеднен.

Рядом с ним Евгений — прежде всего человек в прямом и буквальном смысле слова, начиная с имени (оно «звучит приятно»), службы (Евгений «где-то служит») и кончая любовью, которая освещает и освящает его жизнь. Ни об истории, ни даже о своих предках Евгений не думает, государственная служба нужна ему только для осуществления своего частного человеческого «Я». В этом нельзя не видеть внутреннего противоречия Евгения, известной «неполноты» его личности.

Как видно, каждый из героев Пушкина несет в себе и всей своей жизнью утверждает какое-то общечеловеческое начало, которое делает истины Петра и Евгения равновели-

кими, но разными, разводит героев по разным полюсам. Эта мысль обнажается в дальнейшем развитии поэмы. Однако противоречие, возникшее между ними, не только внешнее, но глубоко внутреннее, заключено в каждом из них в силу общечеловеческой значимости государственно-исторического и личного начала. Отсюда неизбежная связь героев, при которой бескомпромиссное утверждение одной и отрицание другой истины в экстремальных жизненных ситуациях неизбежно приведет к трагедии, к взрыву, к столкновению между ними. Именно в такой ситуации и оказался Евгений во время наводнения.

Разбушевавшаяся природная стихия нарушила естественное течение петербургской жизни. Обстоятельства приобрели характер исключительный. Соответственно этому иной становится и мера жизни. Пушкин показывает (и значит, сопоставляет) три реакции на стихийное бедствие: народа, Александра I и Евгения. При всем различии этих реакций, в них есть и нечто общее: сама мысль человеческая приобретает космическую масштабность: человек оказывается один на один с неподвластной ему природой, «божией стихией», угрожающей самой жизни.

Народ в разбушевавшейся стихии «зрит божий гнев и казни ждет./Увы! все гибнет: кров и пища!/Где будет взять? В трех пушкинских строчках слышится многоголосная реакция народной массы: и страх перед «божьим гневом», и ожидание «казни», и отчаяние («все гибнет: кров и пища»), и практическая забота о завтрашнем дне («где будет взять?»).

Из общей массы поэтом выделены два человека — Александр I и Евгений, уже в силу своей выделенности сопоставленные между собой и с Петром I.

Строки об Александре следуют после стихов, рисующих наводнение, страх и отчуждение народа, а затем идет взволнованный, напряженный рассказ о Евгении. В таком контексте особенно заметна неторопливая, спокойно-повествовательная, даже торжественная (как увидим, мнимо торжественная) интонация стихов об Александре:

В тот грозный год
Покойный царь еще Россией
Со славой правил. На балкон
Печален, смутен, вышел он
И молвил: «С божией стихией
Царям не совладеть». Он сел
И в думе скорбными очами
На злое бедствие глядел... (IV, 279—280)

Кажется, Александр полон царственного величия и скорби. В своем смирении перед «божией стихией» он, как видно, объединяет себя с Петром («царям не совладеть»). Но Пушкин показывает его человеческую беспомощность: в облике Александра выявляется как раз то, что противопоставляет его Петру, великому государственному деятелю. Так, Александру, в отличие от Петра, дается краткая психологическая характеристика, определяется его состояние «печален, смутен»). Александр заключен в ограниченное бытовое пространство (дворец, балкон, улицы), в то время как пространство Петра безгранично. Время Александра — сиюминутно и растянуто, в силу замедленной реакции бездеятельного, растерявшегося человека. Время же Петра скоцентрировано: миг его жизни включает в себя и определяет века русской истории. В Петре, стоящем «на берегу пустынных волн», воплощены порыв к действию, устремленность «вдаль», готовность померяться силами и с «надменным соседом», и с дикой природой. Александр же во время бедствия — на балконе (тоже на возвышении!) как воплощение бездействия и смирения: он «вышел», «молвил», «сел», «глядел», наконец, «дума» его стала решением: «царь молвил — из конца в конец, / По ближним улицам и дальным / В опасный путь средь бурных вод / Его пустились генералы / Спасать и страхом обуялый / И дома тонущий народ». В примечаниях поэт указал имена Милорадовича и Бенкендорфа — двух // генералов, которые должны были спасти народ. Пушкинская ирония беспредельна, поэт обнажает мнимое величие Александра, который не выдерживает сопоставления с Петром. Петр и Александр в «Медном всаднике» интересно сопоставляются с отражением их в лирике, в стихотворениях «19 октября» и «Пир Петра Первого». Хотя стихи эти написаны в разное время, но, видимо, оценка Александра сложилась у Пушкина давно, еще в преддекабрьские годы и в основе своей не менялась. В стихотворении «19 октября» об Александре сказано:

Он человек! им властвует мгновенье.
Он раб молвы, сомнений и страстей;
Простим ему неправое гоненье:
Он взял Париж, он основал Лицей (II, 247)

В этих стихах узнается Александр «Медного всадника» и десятой главы «Евгения Онегина», человек, «нсчаянно пригретый славой». Александр не поднимается до уровня государственного деятеля, поэтому и можно его прощать («Простим ему неправое гоненье»). А в стихотворении «Пир Петра Первого» *прощает* Петр:

...Он с подданным мирится;
Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну;
И в чело его целует,
Светел сердцем и лицом;
И прощенье торжествует,
Как победу над врагом. (III, 319)

«С подданным мирится» «царь великий», и в силу его великости, прощение «виноватому вины» (казалось бы, факт жизни обыкновенной) обретает уровень государственный, становится высоким человеческим деянием и приравнивается по этому к деяниям историческим.

Но такого Петра нет еще в «Медном всаднике». Петр здесь велик как государственный и исторический деятель. Александр жалок в сравнении с ним. Но Александр не держивает сравнения и на уровне человеческого, с Евгением, рассказ о котором следует дальше. Евгений же как личность вполне сопоставим здесь с Петром.

Прежде всего отметим изменение интонации петербургской повести: поэтическая лексика становится одически возвышенной, как во Вступлении. Повествование приобретает напряженный характер:

Тогда, на площади Петровой,
Где дом в углу вознесся новый,
Где над возвышенным крыльцом
С подъятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые...

В позе Евгения, в немом отчаянии застывшего «на звере мраморном верхом», в приподнятости героя над бытом («Он не слышал,/Как подымался жадный вал,/Ему подошвы подмывая,/Как дождь ему в лицо хлестал,/Как ветер, бурно завывая,/С него и шляпу вдруг сорвал»/; в сосредоточенно-неподвижном взгляде /«Его отчаянные взоры/На край один наведены/Недвижно были».) поэт передает состояние человека в той экстремальной ситуации, когда жизнь и смерть максимально приближены, когда человеку открываются какие-то иные меры жизни, а вернее, рождается безмерность, которая не только дает живое, непосредственное ощущение зыбкости, эфемерности человеческой жизни вообще, но целиком перерабатывает устоявшиеся представления о ней.

Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей? (IV, 281)

«Вся наша жизнь», «наша», а не только его, Евгения и Параша. Значит, в том, что было знаком только одной частной жизни: «Забор некрашенный, да ива/И ветхий домик.../ Вдова и дочь, его Параша...», — теперь проявляется общечеловеческий масштаб. И Евгений здесь уже не просто частный обыкновенный человек. В своей любви и благодаря любви, он как личность значитель и высок в ощущении и выражении всеобщего. Не случайно в философском вопросе: «Иль вся наша/И жизнь ничто, как сон пустой,/Насмешка неба над землей?» — нам трудно отделить героя от автора. Очевидно, их голоса сливаются.

Таким образом, в финале первой части отмеченное нами выше соотношение Петра и Евгения проясняется: они по-прежнему находятся на разных полюсах, но как личности поставлены поэтом рядом. Не случайно рядом с застывшей фигурой Евгения появляется фигура Медного Всадника. Причем, в момент предельного напряжения всех человеческих сил Евгений так же «статуарен», как Петр «Вступления». Их позиции сближены в прямом и переносном смысле слова и тем очевиднее разведены и даже враждебны, так как здесь впервые между Петром и Евгением ощущается непосредственная связь, еще как бы скрытая в подсознании Евгения, но уже очевидная для читателя:

И, обращен к нему спиною,
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невую
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне. (IV, 281)

Итак, для понимания образа Евгения в первой части поэмы оказывается существенным то, что Евгений и в своих субъективных возможностях, и в своем стремлении реализовать себя как частного человека неизбежно выходит к общечеловеческому развитию жизни. Однако в индивидуальной конкретной судьбе героя «равнодушная» природа как грозная стихийная сила поставила под сомнение не только возможность реализации личности как таковой, но и саму жизнь. Своего рода кульминацией первой части (философской и психологической) является вопрос, возникший в сознании героя, существенный не только для него, но и для всех: «...Иль вся наша/И жизнь ничто, как сон пустой,/Насмешка неба над землей?». Наконец, в первой части поэмы философски значимы наметившиеся связи и противоречия (в том числе внутренние) Петра и Евгения, еще не осознанные героем.

Во второй части Евгения «ждёт... Судьба», которая гибелью Параши дает ответ на уже поставленный героем коренной вопрос жизни. «Евгений» вдруг, ударя в лоб рукою, */Захохотал*. Он понял: «жизнь ничто, как сон пустой, */Насмешка* неба над землей». Ответ страшен. «Против ужасных потрясений» «смятенный ум» Евгения «не устоял». Нарушилось естественное течение жизни, утратились естественные для человека связи с миром, изменились пространственные и временные меры жизни: «Прошла неделя, месяц — он/К себе домой не возвращался.../за своим добром/Не приходил.../А спал на пристани»; «Он скоро свету/Стал чужд»; «не разобрал дороги/Уж никогда»; «И так он свой несчастный век/Влачил, ни зверь, ни человек,/Ни то ни се, ни житель света,/Ни призрак мертвый». «Смятенный ум» как будто перенес Евгения в другое по отношению к естественной человеческой жизни измерение, в котором он оказался в родстве с разбушевавшейся природной стихией: «Мятежный шум/Невы и ветров раздавался/В его ушах»; «Он оглушен/Был шумом внутренней тревоги».

В философских размышлениях поэта (и в лирике, и в поэме) *единство* человека с природой, утверждаемое как гармоническое развитие их общего бытия (см., например, стихи «19 октября», «Зимнее утро», «Осень», «...Вновь я посетил» и др.) может проявляться и как дисгармония в естественном течении человеческой жизни, как высвобождение природных, ничем не сдерживаемых стихийных начал в человеке (например, в стихах «Не дай мне бог сойти с ума»). Такое высвобождение (даже желаемое в названном стихотворении) неизменно раскрывается поэтом как результат трагического для человека состояния жизни.

Во второй части поэмы — своя философская и психологическая кульминация, встреча героя с Медным Всадником:

Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вокруг него,
И львов, и площадь, и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался...

В этой встрече Медный Всадник, очевидно, видится глазами героя:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы? (IV, 285—286).

Но в таком изображении Петра, предчувствуемом, как было отмечено, еще в первой части поэмы, нельзя не уловить диалектики пушкинской мысли, постигающей противоречивый характер деятельности великого государственного деятеля и грозного самодержца. Голоса автора и героя, как и в кульминации первой части, сливаются.

Воплощенный в образе Медного Всадника Петр I видится как «мощный властелин судьбы», а не игралище в ее руках. Утверждая непреклонную волю, вселяя ужас, Медный Всадник своим величием опровергает мысль о бессилии человека перед лицом рока (кульминация первой части) и подсказывает новое *решение*, которое совершает переворот в сознании и в судьбе героя. К Евгению, когда «прояснились в нем страшно мысли», приходит историческое и социальное прозрение: Петр, осуществляя свои великие думы («Какая дума на челе!», «уздой железной/Россию поднял на дыбы» и в конечном итоге определил судьбу России, Петербурга, трагедию Евгения и Параша и многих других, для которых воля Петра оказалась поистине роковой. Это с неизбежностью порождает бунт личности, стремящейся к самоосуществлению, против подавляющей ее самодержавной воли. Она же наносит герою и последний удар: Евгений «бежит и слышит за собой — /Как будто грома грохотанье — /Тяжело-звонкое скаканье/По потрясенной мостовой». В данном случае не так уж важно, что «тяжело-звонкое скаканье» Медного Всадника рождено больным воображением безумца. Важнее другое:

И с той поры, когда случилось
Идти той площадью ему,
В его лице изображалось
Смятенье. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку,
Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой. (IV, 286—287)

Теперь Евгений действительно «маленький человек», как личность, раздавленный грозной силой самодержавия. Но тем более знаменателен финал поэмы: такой, казалось бы, «раздавленный» Евгений остается до конца верен своей любви:

Остров малый
На взморье виден...
Наводнение
Туда, играя, занесло
Домишко ветхий. Над водою
Остался он, как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога. (IV, 287)

Смерть «безумца» «у порога» «домишка ветхого» своей Параши вновь поднимает Евгения как личность и навеки утверждает его любовь, его человеческую истину как высочайшую нравственную ценность, от которой отказаться — подавить которую — нельзя.

Так свершается судьба героя петербургской повести, в главных кульминационных прозрениях которого угадывается ищущая мысль автора.

В творчестве Пушкина 1830-х годов, особенно в лирике, утверждается *значимость* отдельной человеческой личности, осуществляющей себя в общем движении через род, семью, детей, внуков. В русле этих размышлений в поэме «Медный Всадник» одной из главных проблем явилось осмысление тех субъективных и объективных начал, природных, исторических, социальных, семейных, нравственных, которые в конечном итоге определяют *судьбу частного человека* в движении живой жизни, в движении истории.

Разумеется, в данной работе исследованы лишь некоторые аспекты образа Евгения, в частности, сделана попытка в какой-то мере осветить его философское содержание, что отнюдь не исключает рассмотрения Евгения в плане социальном, национально-историческом, психологическом и т. д.

Н. Л. Вершинина

(Псков)

О ПУШКИНСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЛИЧНОСТИ И ПОЭЗИИ ЛОМОНОСОВА

Говоря об особенностях отношения Пушкина к гению Ломоносова, все исследователи, поднимающие этот вопрос, сходятся в том, что в основе пушкинских суждений о Ломоносове лежит продуманная концепция, зрелая мысль, отражающая характерные черты восприятия поэтом творчества русских писателей XVIII века¹. Еще П. В. Анненков отметил, что итоговые заметки Пушкина о Ломоносове, вошедшие в цикл статей, первоначально изданных под заголовком «Мысли на дороге» (современное заглавие «Путешествие из Москвы в Петербург», 1834—1835 г.), «превосходно выражают твердое, установившееся, совершенно зрелое мнение автора о предметах»². Комментируя черновой план неоконченной статьи Пушкина «О ничтожестве литературы русской» (1834 г.), П. Н. Берков подтверждает вывод П. В. Анненкова: мысль поэта «сформулирована так, что не остается сомнений в желании Пушкина изложить давно уже устоявшиеся у него взгляды на деятельность и историческое значение своего великого предшественника»³. И в работе позднейшего исследователя, Е. Н. Лебедева, выражена та же мысль: суждения Пушкина о Ломоносове, высказанные в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова» (1825 г.), «в общем-то остались неизменными вплоть до 1835 года (см. «Путешествие из Москвы в Петербург») и говорят сами за себя...»⁴.

Но при этом ясность и определенность пушкинской оценки Ломоносова во всем объеме его деятельности: как ученого и гражданина, реформатора отечественного языка, поэта, человека, по предположению Е. Н. Лебедева, носят «внешний» характер. Именно об этом говорят факты, для которых

¹ Бонди С. М., Благой Д. Д., Лебедев Е. Н. и др.

² Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. — М., 1984. — С. 252.

³ Берков П. Н. Пушкинская концепция русской литературы XVIII века//Пушкин. Исследования и материалы. — М.; Л., 1962. — Т. IV. — С. 90.

⁴ Лебедев Е. «Не вовсе я умру...» (Традиции Ломоносова в русской поэзии XIX века)//Вопросы литературы. — 1986. — № 11. — С. 138.

нет логичного и убедительного объяснения в контексте пушкинской концепции, если принять ее как нечто стабильное, сразу и навсегда определившееся, не преломившее в себе процессов сложной и изменчивой духовной жизни поэта. «Может быть, редкий человек представлял столько изменений во взгляде на искусство, как Пушкин...», — отмечал П. В. Анненков, усматривая в этих «переходах» не противоречия, а «бодрость мысли», возмужание таланта, несомненные и явные свидетельства «развития» личности⁵. Но «развитие» поэта, отразившееся и в оценках Ломоносова, не обязательно должно было запечатлеться эволюцией во времени. «Развитием», свободным расширением границ понятия, познания предмета характеризуется любая пушкинская точка зрения, если она неотделима от позиции художника; происходит постоянное обогащение его воззрений на словесность XVIII века, на виднейшие фигуры в ней, среди которых возвышается колосс Ломоносова.

Пушкинское отношение к пути, который дал литературе Ломоносов (как давно заметили исследователи), не было в живой реальности художественной практики поэта выражено цельно и однозначно. Приведем один пример. Пушкин, внутренне досадуя на Ломоносова за то, что он способствовал — невольно — усилению влияния церковнославянизмов в языке литературы и тем самым оказался в центре будущей полемики «карамзинистов» с «шишковистами», судит категорично: «...если многие слова, многие обороты счастливо могут быть заимствованы из церковных книг, то из сего еще не следует, чтобы писать *да лобжет мя лобзанием* вместо *целуй меня* etc. Конечно, и Ломоносов того не думал... <...> Но тем не менее должно укорять Ломоносова в заблуждениях бездарных его последователей»⁶. Вместе с тем, как отмечает П. Н. Берков, в пушкинских стихах находим те же славянизмы: В крови горит огонь желанья, // Душа тобой уязвлена, // Лобзай меня: твои лобзанья // Мне слаще мирра и вина (II, 259)⁷. Проанализировав краткий свод наиболее значительных высказываний Пушкина о Ломоносове, Е. Н. Лебедев пишет: «...если подходить к вопросу об отношениях Пушкина к Ломоносову

⁵ Анненков П. В. Указ. соч. — С. 159.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — Л., 1978. — Т. VII. — С. 440. Курсив Пушкина. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте, с указанием в скобках римской цифрой — тома, арабской — страницы.

⁷ Берков П. Н. Указ. соч. — С. 90

только с точки зрения этих внешних оценок, то нельзя удовлетворительно объяснить, почему и в его собственной поэзии так часты переключки с поэзией Ломоносова»⁸.

Однако дело не только в том, что, как художник, Пушкин, неосознанно или сознательно, впитал начала поэтической системы Ломоносова, «отца русской поэзии» (VIII, 14). Дело в том, что общая оценка Пушкиным гения Ломоносова была отнюдь не одномерной, не локальной. В ней была объемность, постоянно представляющая образ гения с различных точек зрения и в разном освещении, подчас на стыке перекрещивающихся полярных воззрений.

О своем намерении взглянуть на Ломоносова как должно, «с настоящей точки» зрения, Пушкин сказал в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова». Очевидно, «настоящей» точкой зрения для Пушкина в оценке прошлого всегда являлась та, которая предполагала «историческое созерцание» явлений: беспристрастие суждений, «никакого предрассудка, любимой мысли» (VII, 436). Именно на это указал П. В. Анненков: «Переходя от литературных убеждений, порожденных или укрепленных «Борисом Годуновым», к историческому созерцанию, которое Пушкин почерпнул в нем же, легко заметить, что оно состояло преимущественно в спокойном, бескорыстно благородном уважении к прошлым деятелям на исторической сцене нашего отечества»⁹. В связи с вышесказанным уясняется и пушкинская мысль о том, как следует оценивать минувший век литературы: «оценка старых писателей чисто отвлеченная, не заботящаяся об условиях времени, положения автора и его отношений к общему развитию эпохи может быть справедлива, но окончательный приговор ее редко бывает основателен»¹⁰.

Как мнение объективного историка выглядит общая характеристика обширной деятельности Ломоносова, данная Пушкиным: «Историк, ритор, механик, химик, минералог, художник и стихотворец, он все испытал и все проник...» (VII, 21). Личности, без которых нельзя себе представить исторические судьбы наций, их культуру и язык: Петрарка и Ломоносов — полемически сопоставляются в развернутой Пушкиным параллели: «Оба основали словесность своего отечества, оба думали основать свою славу важнейшими занятиями, но вопреки им самим более известны как народные

⁸ Лебедев Е. Указ. соч. — С. 139.

⁹ Анненков П. В. Указ. соч. — С. 149

¹⁰ Там же. — С. 159.

стихотворцы. Отделенные друг от друга временем, обстоятельствами жизни, политическим положением отечества, они сходятся твердостью, неутомимостью духа, стремлением к просвещению, наконец, уважением, которое умели приобрести от своих соотечественников» (VII, 35). Историческое место Ломоносова — «между Петром I и Екатериною II», где «он один является самобытным сподвижником просвещения» (VII, 191). Наконец, историческое значение Ломоносова как реформатора русского литературного языка состоит в том, что он «предлагал изучение словенского языка, как необходимое средство к основательному знанию языка русского» (VII, 440).

Вместе с тем, в отдельных случаях, когда сделанное Ломоносовым в сферах литературы и языка вдруг попадало в самый центр филологических дискуссий, мнение поэта о Ломоносове становилось иным, определяясь причинами вполне субъективными. П. Н. Берков отмечает «некоторую несправедливость» Пушкина по отношению к осуждаемому за приверженность к церковнославянизмам Ломоносову. Как историк, Пушкин считает побуждения и действия великого предшественника в этой области закономерными. Как человек и как писатель с четкой творческой позицией, он не может удержаться от сурового и укорительного в адрес Ломоносова слова. «...нельзя упускать из виду, — предупреждает П. Н. Берков, — «двухстороннюю» позицию поэта: собственно историко-литературную и современно-полемическую»¹¹.

Следуя полемической тенденции в оценке творчества Ломоносова, Пушкин безоговорочно объявляет его влияние на ход русской словесности «вредным»: «Высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности и оригинальности — вот следы, оставленные Ломоносовым» (VII, 191). Эти явные следы Пушкин обнаруживает, прежде всего, в прославленном Ломоносовым жанре торжественной оды. Против гражданственной риторики Ломоносова и выступает в принципе Пушкин: «Оды его, писанные по образцу тогдашних немецких стихотворцев, давно уже забытых в самой Германии, утомительны и надуты» (VII, 191). Его раздражает сам жанр, для которого характерна искусственность: «...какая же свобода в слоге Ломоносова и какого плана требовать в торжественной оде?» — восклицает Пушкин, споря с возвысившим этот жанр Кюхельбеке-

¹¹ Берков П. Н. Указ. соч. — С. 91.

ром. «Гомер неизмеримо выше Пиндара; ода... стоит на низших степенях поэм. Трагедия, комедия, сатира все более ее требуют творчества, воображения (fantaisie) — гениального знания природы» (VII, 29—30). Пушкин отказывает Ломоносову в этом последнем качестве: как в поэте, в нем нет «ни чувства, ни воображения» (VII, 191). Д. Д. Благой¹² обратил внимание на то, сколь не похоже это мнение на общепринятую точку зрения в среде писателей и критиков начала XIX века, единодушно воспевавших «огненное воображение вдохновенного отрока...»¹³.

С. М. Бонди высказал правдоподобное предположение (с опорой на анализ пушкинской статьи «О поэзии классической и романтической»), что, исходя из эстетических дискуссий пушкинской поры, скажем, в связи с вопросом, по которому написана статья, Пушкин рассматривал литературное явление совсем не исторически-бесстрастно: объективный критерий отбрасывался и взамен ставился тот, который помогал «отличить единомышленников от врагов» в данном вопросе. «С этой боевой точки зрения, Пушкин, можно думать, считал существенным для классической литературы то обстоятельство, что каждое произведение рассматривалось там не изолированно, но просто как свободное создание поэта с формой, свободно создаваемой в соответствии с замыслом, с содержанием, а в соотношении с традиционными жанрами, с выработанной традицией формой»¹⁴. Очень вероятно, что подобный взгляд на оды Ломоносова как на произведения, лишенные воображения и духа творчества в силу их несомненной обусловленности классицизмом, отразился и на восприятии Пушкиным торжественных од Ломоносова, предопределив их однозначно отрицательную оценку.

Но при этом безапелляционность, окончательность пушкинского суда над Ломоносовым как одописцем, основоположником особого в литературе направления, позднее названного риторическим, опять-таки перекрывается иным аспектом видения Ломоносова, который также Пушкиным намечен, хотя менее раскрыт и развит по сравнению с указанными выше аспектами. Новый ракурс, освещающий фигуру Ломоносова в высказываниях Пушкина, связан с чувством, одинаково не-

¹² Благой Д. Д. Пушкин и русская литература XVIII века // Благой Д. Литература и действительность. — М., 1959. — С. 224—225.

¹³ Батюшков К. Н. Избранные сочинения. — М., 1986. — С. 257.

¹⁴ Бонди С. М. Историко-литературные опыты Пушкина // Литературное наследство. 1934. — Т. 16—18. — С. 424.

совместимым как с бесстрашием историка, так и с задором полемиста, но для Пушкина важнейшим и в своей сущности эстетическим. И «боевая» субъективность, и известный аскетизм в создании портрета Ломоносова как исторического деятеля не исключили того факта, что для Пушкина, сам по себе, он был явлением особым, уникальным, поражающим воображение и преисполненным поэзии, воспламеняющей вдохновение. Гений Ломоносова имел для Пушкина собственно поэтическое, художественное значение. Отсюда — характерный стиль наброска деятельности Ломоносова, наблюдаемый в черновиках статьи «О ничтожестве литературы русской»: «Ломоносов, плененный гармонией рифма, пишет в первой своей молодости оду, исполненную живости...» (VII, 493). Так охарактеризована Пушкиным программная торжественная ода Ломоносова — «Ода на взятие Хотина». Поэту, написавшему ее, по-видимому, открыт доступ к прекрасному, присущи порывы воображения («плененный гармонией рифма»), его странная судьба рождает художественную коллизию, из которой вполне может произрасти фабула исторического романа. Панорама пробужденной Петром России, созданная Пушкиным в статье «О ничтожестве литературы русской», органично включает в себя образ гениального Ломоносова: «Семена были посеяны. Сын молдавского господаря воспитывался в его походах; а сын холмогорского рыбака, убежав от берегов Белого моря, стучался у ворот Заиконоспасского училища: новая словесность, плод новообразованного общества, скоро должна была родиться» (VII, 211).

Ломоносов как частное лицо, как бытовой человек также по-своему интересен и значителен в глазах Пушкина. В Ломоносове он видит черты, которые более всего привык уважать и ценить в человеке. Независимость суждений, гордость, чувство национального достоинства — эти качества запечатлели письма Ломоносова, предания о нем, которые, по-видимому, были хорошо известны поэту¹⁵.

Образ «великого человека» настолько дорог Пушкину, что он стремится оградить его от унижительного славословия с помощью иной тональности, иного стиля в собственных точных и строгих характеристиках личности Ломоносова. «Высокопарные прозвища, безусловные похвалы, пошлые восклицания уже не могут удовлетворить людей здравомыслящих», — пишет Пушкин, отмечая, что современные писатели, а также их предшественники: «Ломоносов, Державин, Фон-

¹⁵ Берков П. Н. Указ. соч. — С. 93.

визии ожидают еще египетского суда» (VII, 70). Пушкина не могло удовлетворить преисполненное чувствительности восхваление личности Ломоносова в статьях критиков сентиментального направления¹⁶. Не сочувствовал Пушкин и патстически восторженным, обусловленным завсдомой панегирической ориентацией декларациям о Ломоносове, подобной той, которая написана М. Н. Муравьевым. Муравьев писал в «Похвальном слове» Ломоносову: «...я мнил вам, слушатели, представить просто великого сего человека; описать одну лишь жизнь его..., но вместо того невольник восторга, который меня похищает, и считаю я одни лишь похвалы его, воздвигаю ему одни лишь столпы бессмертия и вместо того, чтоб описывать дела его, описываю великость их..., вместо того, чтобы представить в нем российского Гомера, российского Пиндара или, лучше и справедливее сказать, творца российского Парнаса, удовольствуюся сказать просто, что все то был он один...».

Сама личность гения не позволяет Муравьеву говорить о нем «простым словом»: «Краснорсчивейший из смертных, сам г. Ломоносов признался в том, что большее обилие слов язык наш являет тогда, когда вещь, которую описывает, умеренна, когда предмет его недовольно поражает и когда он может еще изъяснить его; а если кто, как я, понимает довольно обширность вещи, которую он обнимает; когда она удивляет его, когда она его заставляет признаться, что нет довольных слов к изъяснению ея, тот легко извинит меня, когда я средь плодоноснейшей материи, средь пространнейшего поля, недостаточествую и немею»¹⁷.

Пушкинский стиль в оценках Ломоносова в целом довольно сух и сдержан: он нацеливает не на гиперболическое и часто беспредметное восхваление, но на серьезное исследование, на «изучение духа и слога» (VII, 75). Как отмечает П. Н. Берков, «несмотря на то, что суждения Пушкина непосредственного влияния на литературную историографию не оказали, они должны быть сейчас, ретроспективно, признаны самым крупным явлением в истории изучения русской литературы XVIII века и первой трети XIX столетия»¹⁸. Кро-

¹⁶ См. об этом: Кочеткова Н. Д. М. В. Ломоносов в оценке русских писателей-сентименталистов // Ломоносов и русская литература. — М., 1987. — С. 267—280.

¹⁷ Ломоносов М. В. в воспоминаниях и характеристиках современников. — М.; Л., 1962. — С. 38.

¹⁸ Берков П. Н. Указ. соч. — С. 93.

ме того, пушкинское восприятие Ломоносова позволяет достаточно близко соприкоснуться с художественным мышлением поэта, ощутить его своеобразие, сказавшееся, в частности, в оценках основателей русской литературы и — среди них — личности гениального Ломоносова.

Н. Л. Вершинина

(Псков)

ПУШКИН И ГРИБОЕДОВ
(К ПРОБЛЕМЕ РЕАЛИЗМА В КОМЕДИИ «ГОРЕ ОТ УМА»)

Тема «Пушкин — Грибоедов» отличается не только многогранностью, происходящей из совокупности литературных и житейских отношений Пушкина и Грибоедова, но и особой внутренней динамикой, историей развития, в которой есть свои коллизии и кульминационные точки. К таким по значимости наивысшим точкам творческого соприкосновения относится период, совмещающий в себе работу Пушкина и Грибоедова над драматическим произведением с гражданской темой и высоким социальным содержанием, а также поиски их в области теории драмы. Речь идет о времени 1824—1825 годов. Завершение работы Грибоедова над «Горем от ума» (1824 г.), прочтение комедии в Москве и Петербурге и распространение ее в списках находит соответствующий отклик в Пушкине: он, будучи в Михайловском, по-видимому, «что-то знал»¹ о грибоедовской комедии еще до чтения рукописи, привезенной И. И. Пущиным 11 января 1825 года. Знакомство с «Горем от ума», по словам Пущина, стало «высоким наслаждением»² для ссыльного поэта, что подтверждается и самим Пушкиным в письме к А. А. Бестужеву (конец января 1825 г.): «Слушая...комедию, я не критиковал, а наслаждался»³. Вместе с тем это заявлено в постскриптуме к критическому отзыву, достаточно аргументированному и развернутому, интересному и с точки зрения конкретных наблюдений над шедевром Грибоедова, и в плане общеэстетическом, во многом

¹ См. об этом: Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы. — Изд. 2-е. — М., 1951. — С. 420.

² Пущин И. И. Записки о Пушкине. — М., 1969. — С. 57.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — Л., 1979. — Т. 10. — С. 97. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках римской цифрой — тома, арабской — страницы.

полемическом, предполагающем в искусстве иные «законы» (X, 96).

Осмысление драматургической системы Грибоедова, «от-талкивание» от нее чуть позже проявилось в пушкинской трагедии «Борис Годунов» (1825 г.) и в важнейших замечаниях по поводу ее поэтики, пропикнутой началами реализма⁴. Следует иметь в виду, что весь условный диалог Пушкина с Грибоедовым 1824—1825 годов был оттенен внутренней близостью к пушкинскому роману в стихах и проходил как бы в его сфере (создавались III и IV главы «Евгения Онегина»).

В выделении именно этого временного этапа в творческих отношениях Пушкина и Грибоедова исследователи, как правило, бывают единодушны, так как видят в нем ценнейшее историко-культурное содержание. Несмотря на то, что между писателями-современниками и в начале их знакомства, и позже «не возникло...дружбы того типа, например, которая связывала Грибоедова с Кюхельбекером» — «глубокой» и «сердечной»⁵; несмотря на то, что в эту пору они снова находились друг от друга далеко, в «противувольном» отдалении, по грибоедовскому слову, — видимо, не подлежит сомнению утверждение М. Н. Нечкиной: «Пушкин ощущает себя как бы в непосредственном общении с Грибоедовым»⁶. Главной предпосылкой этого общения М. В. Нечкина считает факт существования единого, идейно близкого обоим писателям круга: «бестужевско-рылеевское гнездо». Обобщая «поразительные» совпадения и сближения человеческих и творческих путей Пушкина и Грибоедова, А. Л. Гришунин справедливо замечает, что никак нельзя признать их случайными: все «они закономерно отражают историческую судьбу поколения»⁷. Исходя из той же мысли, Б. П. Городецкий в специально посвященной пушкинскому отзыву о «Горе от ума» статье, коснувшись собственно эстетики, увидел факты плодотворного общения и творческой полемики между писателями, где основы их мировоззрения скрестились по принципиальным социальным и литературным вопросам.

⁴ См., например, черновой набросок статьи Пушкина «О трагедии» (VII, 27), черновик письма Пушкина Н. Н. Раевскому — сыну (X, 608—610).

⁵ Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы. — С. 156.

⁶ Там же. — С. 425.

⁷ Гришунин А. Л. Пушкин и Грибоедов // Пушкин и литература народов Советского Союза. — Ереван, 1975. — С. 117.

Б. П. Городецкий видит сходство гражданских идеалов Пушкина и Грибоедова, но здесь же отмечает: «Трудно назвать еще двух писателей, которые, ставя перед собой принципиально однозначные задачи, были бы столь несходны друг с другом своей творческой индивидуальностью и самим пониманием путей решения этих задач». Соответственно, в критических моментах пушкинского отзыва о пьесе Грибоедова, касающихся, в частности, личности Чацкого, содержится «глубочайшее принципиальное обоснование. Поэтому лишены всякого основания утверждения об «осуждении» Пушкиным Чацкого, «недооценке» этого образа с его стороны, ибо для самого Пушкина речь шла здесь о путях и средствах решения проблемы человеческого характера в художественном произведении, — задачи первоочередной для всей литературы того времени». Как считает Б. П. Городецкий, творческие достижения писателей и их позиции в искусстве в период 1824—1825 годов со всей определенностью свидетельствуют: сходные художественные задачи понимались и решались ими по-разному. Эту разность подтвердил и как бы узаконил Пушкин, предпослав исходный тезис к полемическому рассуждению о «Горе от ума»: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» (X, 96). Таким образом, по мысли Б. П. Городецкого, необходимо вести речь о замечательном «многообразии путей русского литературного развития», составляющих «национальное своеобразие русской литературы». Им же обосновано «и существо замечательного отзыва Пушкина о «Горе от ума»⁸.

Статья Б. П. Городецкого интересна для нас тем, что выявляет некий комплекс разногласий между Пушкиным и Грибоедовым, существовавший не случайно. Вместе с тем, сопоставления и параллели, проводимые исследователем, большей частью не осмыслены в единстве эстетических воззрений Пушкина и Грибоедова, не выступают как система; в результате творческие расхождения писателей представлены эпизодически, без должного анализа и при бесспорной их принципиальности имеют частный характер. Наиболее отчетливо, как «генерализующая» (если воспользоваться словом Толстого) в работе Б. П. Городецкого проходит мысль о том, что принципы поэтики драматургии Пушкина и Грибоедова основываются на преодолении эстетики классицизма. Правда, Пушкин, как доказывает Б. П. Городецкий, преодолевал ее

⁸ Городецкий Б. П. К оценке Пушкиным комедии Грибоедова «Горе от ума» // Русская литература, 1970. — № 3. — С. 21—36.

успешнее, чем Грибоедов, проявивший поразительную непоследовательность, замеченную Пушкиным: с «натуральностью» изображения в его комедии причудливо соединилась преданность «приличиям» классицизма. По какой-то не рассмотренной в статье причине Грибоедов вдруг «вернулся» к «осужденной» им до этого драматической системе классицизма, «сохранив единство времени...и почти полностью — единство места...». Но, создав такое сложное противоречие классицистических и «натуральных» эстетических тенденций в пьесе, он сам же его «блестяще» разрешает, как указывает критик: «...несмотря на все затруднения, связанные с развертыванием реалистического действия комедии в стеснительных рамках классических единств, Грибоедов блестяще преодолел их, доказав неисчерпаемые возможности, заложенные в самой природе реалистического искусства...»⁹.

Очевидно, что подобное истолкование процесса творчества в комедии должно затронуть личность Чацкого: аналогично рассуждающим исследователям видится в ней странная несочетаемость, глубокое несоответствие между характером живого человека, убедительным художественно, и заметно ощутимым в нем же амплуа классического героя. Но и здесь противоречие в итоге разрешается, как отмечается в критической литературе, сдвигом к реализму. «Романтик, в котором очень сильны были навыки рационалистического мышления, — пишет Б. О. Корман, имея в виду Чацкого, — переживает крах, и на наших глазах совершается в нем переход к новой стадии романтического сознания. Этот процесс сложной эволюции романтического мироотношения изображает автор-реалист, для которого герой, при всей его близости к автору, остается объектом художественного исследования»¹⁰.

От подобных представлений о специфике «законов» грибоедовской поэтики уже недалеко до соответствующей им трактовки пушкинского отзыва о «Горе от ума», а именно: взглянув на пьесу с точки зрения своего художественного мироощущения, Пушкин увидел в ней борение эстетических тенденций. По мнению Вл. Орлова, он не понял и не принял Чацкого, сведя его «до амплуа ходячего резонера классической комедии», и значит, «полностью игнорируя его личную драму»¹¹. Существует и иная точка зрения, высказанная в

⁹ Там же. — С. 33.

¹⁰ Корман Б. О. Конфликт, герой и автор в комедии Грибоедова «Горе от ума» // Метод и мастерство. — Вып. I. — Русская литература. — Вологда, 1970. — С. 92.

позднейшей работе: «Если во всем, что касается трагедии, автор «Бориса Годунова» решительно отвергает каноны классицизма, то по отношению к комедии в середине двадцатых годов у Пушкина во многом еще сохраняется традиционный подход». И отсюда — критика им плана, и завязки, и иных «приличий» комедии Грибоедова, неудовлетворенность некоторыми из комедийных характеров, представленных в пьесе. «И даже к Чацкому тот же подход», — отмечает исследователь¹². Это значит, что для Пушкина он недостаточно логически, последовательно умен, так как оказывается в ситуациях, где демонстрирует тип поведения «совсем не умного человека» (X, 96). «Исходя из поэтики светской комедии, Пушкин упрекает героев «Горя от ума» в их непохожести на... традиционных персонажей», — как парадокс отмечает автор специальной работы о творческих взаимосвязях Грибоедова и Пушкина¹³.

Так или иначе, по мнению большинства исследователей, в пушкинской оценке «Горя от ума» присутствует классицистический (возможно — романтический), но обязательно стабильный нормативный критерий. Именно с таким подходом невозможно согласиться как с ведущим и определяющим: он может быть одним из частных коррективов к общей целостной концепции пушкинского прочтения пьесы. В сущности же трактовка Пушкиным комедии в письмах к П. А. Вяземскому (28 янв. 1825 г.) и А. А. Бестужеву основывается на одном главном критерии реалистической эстетики: верности всех элементов художественного произведения правде действительности, законам исторической жизни.

Что такое отзыв Пушкина о «Горе от ума» как нечто цельное и завершенное? В форме суждений и вопросов, как бы испытывающих пьесу вместе с автором, это для Пушкина уже набросок новой пьесы, ему близкой, но все с той же темой и героями, и с тем же автором, хотя с отчасти измененным, обновленным сюжетом. Уже это — яркий факт, свидетельствующий, что для Пушкина комедия была реалистической, необычайно полнокровной, как сама действительность, способной к изменению, к потенциальному развитию в иных формах

¹¹ Орлов Вл. Грибоедов. Очерк жизни и творчества. — М., 1954. — С. 18.

¹² Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин. Исследования и материалы. — Л., 1979. — Т. IX. — С. 176.

¹³ Фесенко Ю. П. Грибоедов и Пушкин. Творческие взаимосвязи. Дисс. ...канд. филол. наук. — Л., 1980. — С. 109.

жизни. «Цель его — характеры и резкая картина нравов, — пишет Пушкин. — В этом отношении Фамусов и Скалозуб превосходны. Софья начертана не ясно: не то ..., не то московская кузина. Молчалин не довольно резко подл; не нужно ли было сделать из него и труса? Старая пружина, но штатский трус в большом свете между Чацким и Скалозубом мог быть очень забавен. Les propos de bal, сплетни, рассказ Репетилова о клобе, Загорецкий, всеми отъявленный и всеми принятый, — вот черты истинно комического гения» (X, 96). В эту картину органично вписывается фигура Репетилова, увиденная Пушкиным по-своему: «...что такое Репетилов? в нем 2, 3, 10 характеров. Зачем делать его гадким? довольно, что он ветрен и глуп с таким простодушием; довольно, чтобы он признавался поминутно в своей глупости, а не мерзостях. Это смирение чрезвычайно ново на театре, хоть кому из нас не случилось *конфузиться*, слушая ему подобных кающихся?» (X, 97. Курсив А. С. Пушкина).

Несколько лет спустя Пушкин сочувственно цитировал в статье об альманахе «Денница» (1830 г.) мысль из статьи И. В. Киреевского «Обозрение русской словесности 1829 года»: «...от Фонвизина до Грибоедова мы не имели ни одного истинно комического таланта», то есть такого, который бы не следовал, и очень дурно, классическому, французскому направлению и в своих псевдонародных комедиях сделал бы сцену «зеркалом нашей жизни». В замечание Киреевского Пушкин внес важную для него поправку: «Кажется, автор выразился ошибочно. Не хотел ли он сказать: *кроме Фонвизина и Грибоедова?*» (VII, 72. — Курсив А. С. Пушкина).

Созданная Фонвизиным и Грибоедовым «картина нравов», что не раз было отмечено исследователями, очевидно, вдохновляла Пушкина, в седьмой главе «Евгения Онегина» избравшего московский бал:

Ее приводят и в Собрание.
Там теснота, волненье, жар,
Музыки грохот, свеч блистанье,
Мельканье, вихорь быстрых пар,
Красавиц легкие уборы,
Людьми пестреющие хоры,
Невест обширный полукруг —
Все чувства поражает вдруг.
Здесь кажут франты записные,
Свое нахальство, свой жилет
И невнимательный лорнет.
Сюда гусары отпускные
Спешат явиться, прогреметь.
Блеснуть, пленить и улететь. (Строфа L1; V, 140).

К этой строфе относится черновой набросок:

Как живо колкий Грибоедов
В сатире внуков описал,
Как описал Фонвизин дедов,
Созвал он всю Москву на бал. (V, 458).

Ироническая эпитафия грибоедовской Москве оттеняет современное, 30-х годов, состояние нравов «обедневшей» столицы в предвещающей жанр физиологии главе «Москва» пушкинской статьи «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833—1834 гг.): «Московские балы... Увы! Посмотрите на эти домашние прически, на эти белые башмачки, искусно забеленные мелом... Кавалеры набраны кое-где — и что за кавалеры! «Горе от ума» есть уже картина обветшалая, печальный анахронизм. Вы в Москве уже не найдете ни Фамусова, который *всякому, ты знаешь, рад* — и князю Петру Ильичу, и французу из Бордо, и Загорецкому, и Скалозубу, и Чацкому; ни Татьяны Юрьевны, которая

Балы дает нельзя богаче
От рождества и до поста,
А летом праздники на даче.

Хлестова — в могиле; Репетиллов — в деревне. Бедная Москва!..» (VII, 188—189).

Разбирая в 1830 г. «опыт народной трагедии» — драму М. Погодина «Марфа Посадница», Пушкин оперировал понятиями, разработанными им в пору создания своей драматургической поэтики, неотделимой от трагедии «Борис Годунов». Но в то время в поле зрения поэта была комедия Грибоедова. Пушкин чувствовал себя «как бы в непосредственном общении» с ним. Иногда свою трагедию Пушкин именовал комедией¹⁴, и это, видимо, естественное для поэта жанровое со вмещение в контексте общих его взглядов на искусство не могло быть случайным. В неоконченной статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница» Пушкин связывал родство трагедии и комедии с искусством постигать и привносить на сцену правду характеров. Не комедию ли «Горе от ума» имел он в виду, когда писал: «Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко близко переходит к трагедии» (VII, 147)?

Что же такое была трагедия «Борис Годунов» с этой точки зрения? Пушкин ответил на этот предполагаемый вопрос,

¹⁴ См., например, письма Пушкина к П. А. Вяземскому от 13 июля 1825 г. и датированное второй половиной (не позднее 24 сентября) 1825 г.

как будто продолжая одновременно вести речь и о комедии «Горе от ума». «Вы спросите меня: а ваша трагедия — трагедия характеров или нравов? Я избрал наиболее легкий род, но попытался соединить и то и другое» (X, 610). В черновом наброске этого же времени <«О трагедии»> Пушкин писал: «Интерес — единство. Смешение родов комического и трагического...» (VII, 28).

Констатируя неоднородное, в единстве трагического и комического, глубоко правдивое изображение «характеров» и «нравов» в пьесе Грибоедова, Пушкин мог по праву видеть в авторе «бесстрастие...историка» и «государственные мысли» (VII, 436), если понимать под историческим изображением не «dignité¹⁵ истории», а современный ее вид, историю «домашним образом», как выразился Пушкин в черновой заметке 1830 года (VII, 366). Именно так представлялся данный вопрос Белинскому: приступив к анализу «Евгения Онегина» в статьях о Пушкине, он ставит рядом «Горе от ума» по признаку столь же «глубокого знания этой-то обиходной философии», то есть «домашней», «ежедневной» философии людей, «фактического» содержания общественной жизни¹⁶. В эту же «сторону» жизни (противоположную ее «высокопарной, иллюминированной стороне»¹⁷) для Пушкина органично входит и Чацкий, «благородное» лицо комедии Грибоедова, но входит с видимыми оговорками и с указанием на ощутимое отсутствие единства авторского взгляда на героя и в итоге — «мысли главной» в комедии (X, 96).

Чацкий в глазах Пушкина — «пылкий, благородный и добрый малый» (X, 97), что подтверждается всей пьесой. Он импульсивен и чувствителен, всегда в порыве и движении, в динамике внутренней жизни. Много в его словах и поведении — непредсказуемо, так как основывается на мгновении реакций, обостренной восприимчивости ко всем внешним обстоятельствам — от красоты до безобразия, от возбуждающего горечь и негодование до рождающего любовь и надежду. Как писал один из первых критиков комедии, враждебный ей по духу, Чацкий — «сумасброд», он «говорит все, что ни придет в голову»¹⁸. В этой злой и иронической сентенции реакционно мыслящего литератора, М. А. Дмитриева, с которой

¹⁵ достоинство (франц.).

¹⁶ Белинский В. Г. Собр. соч. в 9 тт. — М., 1981. — Т. VI. — С. 373.

¹⁷ Там же. — Т. VIII. — С. 48.

¹⁸ Цит. по кн.: А. С. Грибоедов в русской критике//Сб. статей. — М., 1958. — С. VII.

горячо не согласилась критика передового лагеря¹⁹, была крупица правды: в Чацком столько непосредственного чувства, огня и жажды жизни, что подчас переживаемое им не успевает до конца стабилизироваться, войти в строгие формы. В этом ракурсе отчасти можно воспринять и сказанное позже Гоголем: Чацкий «показывает только стремление чем-то сделаться...»²⁰.

В большой степени с характером Чацкого связано замечание Грибоедова о том, что его пьеса — «живая, быстрая вещь»²¹, а позднее — мысль Гончарова: не будь в пьесе Чацкого, «не было бы комедии, а была бы, пожалуй, картина нравов»²². Чацкий врывается в комедию как вихрь, как ураган, который упомянут в его первом монологе, обращенном к Софье:

И между тем, не вспомнюсь, без души,
Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Верст больше семисот пронесся, — ветер, буря;
И растерялся весь, и падал сколько раз... (I, 72)

Уподобление душевного смятения вихрю, буре — любимые и наиболее употребительные метафоры Грибоедова: «завьюсь чужим вихрем» (II, 248), «я сегодня в вихрях ужасных» (II, 253) и о вдохновении поэтическом: «снова завьюсь в эфир» (II, 252).

Пылкость Чацкого — в его мгновенном натиске на все те обстоятельства, которые оказываются враждебными его стремлениям, его любимым идеям. В этом качестве его нет эгоизма, потому что «эгоизм, — как замечает Пушкин, — отменно благоразумен» (VII, 39). «Быстрые» вопросы Чацкого смущают Софью и затем тревожат Фамусова, когда в его покоях «вдруг как с облаков» является Чацкий. Не случайно именно о Чацком вспомнил Пушкин, когда думал о таком же неожиданном и странном появлении Онегина на рауте в восьмой главе романа:

Он возвратился и попал,
Как Чацкий, с корабля на бал. (V, 147).

¹⁹ Сомов О. М. Мои мысли о замечаниях г. Мих. Дмитриева на комедию «Горе от ума» и о характере Чацкого//А. С. Грибоедов в русской критике. — С. 23.

²⁰ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1959. — Т. VI. — С. 193.

²¹ Грибоедов А. С. Сочинения: В 2-х т. — М., 1971. — Т. 2. — С. 226. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте, с указанием в скобках тома и страницы.

²² Гончаров И. А. Собр. соч. в 6 т. — М., 1960. — Т. VI. — С. 360.

Особенность натуры Чацкого, раскрывшаяся в его житейском поведении, может быть также определена с помощью пушкинского слова-термина: «вдохновение». «Вдохновение?» — задает Пушкин вопрос, открыто полемический по отношению к истолкованию этого слова Кюхельбекером. И — пушкинский ответ: вдохновение «есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что способствует объяснению оных» (VII, 29). Вся любовь Чацкого и вся история его любви к Софье — «плод... легких вдохновений» (V, 7), говоря пушкинскими словами. Многообразные оттенки поэтической любви Чацкого, его соперничество с Молчалиным как комедийные черты, по мнению Пушкина, настолько «натуральны», что с бесспорным правом могут быть оценены как «мастерские черты этой прелестной комедии». «...недоверчивость Чацкого в любви Софьи к Молчалину прелестна! — и как естественно! Вот на чем должна была вертеться вся комедия, но Грибоедов видно не захотел...», — размышлял Пушкин (X, 97).

Пушкин, очевидно, примеряет на себя и тут же пересоздает столь полубившуюся ему пьесу: в ней он видит не реализованные по «воле» автора возможности, не до конца раскрытые, но мотивированные жизнью сюжетные перспективы. Если в адресованном близкому другу, П. А. Вяземскому, письме о грибоедовской комедии Пушкин категорично заявлял, что в пьесе нет «ни плана, ни мысли главной, ни истины» (X, 96), то в более продуманном и сдержанном письме к А. А. Бестужеву факт неприятия стал частью эстетической системы пушкинских воззрений на комедию, но с оговоркой о «законности» иного «плана» и иных «приличий» в пьесе Грибоедова, где «натуральность» создавалась не по правилам принятой Пушкиным и для него лучшей системы.

На объективную основу общности реалистических тенденций в творчестве Пушкина и Грибоедова эпохи «Горя от ума» указал Н. К. Пиксанов: «Глубоко пережив итоги европейских революций и русских крестьянских движений еще в самом начале 20-х годов, оба поэта вступили на новый путь мышления и творчества. Они не остановились на бесплодном скептицизме. <...> От политического скептицизма поэты переходили к политическому реализму»²³. В эту пору не только

²³ Пиксанов Н. К. социальному генезису литературного направления. Становление реализма в творчестве Пушкина и Грибоедова // Русская литература, 1963. — № 2. — С. 44.

в творчестве Пушкина, но и в художественном сознании Грибоедова первостепенную роль стала играть идея народности²⁴.

В некоторых, и притом важнейших случаях, поражает близость Пушкина и Грибоедова во взглядах на искусство, его условность и те способы ее преодоления, которые диктуются уже не нормативными эстетиками, а вытекают из задач новейшей романтической (иначе говоря — реалистической) школы. Раздумья «над трагедией вообще», сопровождающее написание «Бориса Годунова», привели Пушкина к убеждению, что те искусственные правила, которые вводились классиками и романтиками с целью достичь правдоподобия на сцене, никуда не годятся. «...это ничего не значит», — пишет он, имея в виду слишком уж стеснительные, «своенравные» единства места и времени. Их соблюдение бессмысленно, поскольку именно правдоподобие «и исключается самой природой драматического произведения. Не говоря уже о времени и проч., какое, к черту, может быть правдоподобие в зале, разделенном на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек...» (X, 609). Правдоподобие, достигнутое таким способом, Пушкин назвал «условным неправдоподобием» и отказался от него сознательно во имя истины в искусстве, ни в кося мерс не зависящей от догматических правил. В самой постановке проблемы Пушкиным уже открывается и решение ее, принцип поэтики: «Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства?» (VII, 27—28).

Грибоедов замечание П. А. Катенина о том, что в его пьесе «дарования более, нежели искусства» (имеется в виду «искусство угождать теоретикам»), расценивает как «самую лестную похвалу». «...знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, — пишет он, — но чем их менее, тем скорее дело, и не лучше ли вовсе без хитростей? *nugae difficiles*²⁵. Я как живу, так и пишу свободно и свободно» (II, 240. Курсив А. С. Грибоедова). На укорительное замечание Катенина, что в пьесе «сцены связаны произвольно», Грибоедов отвечает тем, что объявляет ориентиром для себя «натуру», а не правила, самой реальностью отстаивая право на творческую свободу. Сцены в пьесе связаны «так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более увлекают

²⁴ См.: Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин»//Пушкин. Исследования и материалы. — М.; Л., 1960. — Т. III. — С. 148.

²⁵ замысловатые пустяки (лат.).

в любопытство» (II, 239). Судьба Чацкого, прослеженная и осмысленная Грибоедовым в письме к Катенину, поверяется, как и у Пушкина, связью с реальностью, «натуральностью» происходящего с героем и, совсем уж в духе пушкинской эстетики, «правдивостью» речей, «диалога»²⁶.

Все, что происходит с Чацким в пьесе, Грибоедовым рассказано как очень близкое, знакомое; для него это история «домашним образом», и не роман, а непридуманное происшествие, случившееся с человеком «немножко повыше прочих» (II, 239). «...сначала он весел, и это порок: «Шутить и век шутить, как вас на это станет!» — Слегка перебирает странности прежних знакомых, что же делать, коли нет в них благороднейшей заметной черты! Его насмешки не язвительны, покуда его не взбесит, но все-таки: «Не человек! змея», а после, когда вмешивается личность, «наших затронули», предается анафеме...» (II, 239). Вся история взаимоотношений двух враждебных лагерей («в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека») вытекает из житейски достоверной ситуации, достаточно типической; как считает Грибоедов, план комедии его жизненно «прост и ясен»: «девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку.., и этот человек разумеется в противуречии с обществом, его окружающим...» (II, 239). То, что Чацкий своей личностью и ролью должен противостоять миру «глупцов», для Грибоедова само собой разумеется: логика действия в комедии неоспоримо подтверждается логикой развития жизни²⁷.

Совершенно правомерным и естественным считали конфликт между Чацким и фамусовским обществом В. К. Кюхельбекер, К. А. Полевой. «Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов, — и только», — писал Кюхельбекер²⁸. Точно так же считал и другой пронизательный литератор, К. А. Полевой: «Чацкий не *идеал*, а *человек*, каким, может быть, чувствовал себя Грибоедов. Он так противоположен всем и всему окружающему его, что при каждом об-

²⁶ См.: Письмо А. С. Пушкина Н. Н. Раевскому — сыну. Вторая половина июля (после 19) 1825 г. (X, 609).

²⁷ Приведем в пример письмо Грибоедова к С. Н. Бегичеву от 5 сентября 1818 г.: «Ты жалуешься на домашних своих казарменных готентов; это — участь умных людей, мой милый, большую часть своей жизни проводить с дураками, а какая их бездна у нас! чуть ли не больше, чем солдат...». (II, 186).

²⁸ Грибоедов А. С. в русской критике. — С. 38.

стоятельстве, при каждой встрече должен невольно ссориться с людьми, их мнениями, их обычаями и привычками»²⁹.

Таким образом, в поведении Чацкого подчеркивался элемент «нвольности», объективной необходимости. Плап комедии дала сама жизнь в ее социальных противоречиях. «Что же может быть полнее этого?», — восклицал Грибоедов, изложив свой замысел в письме к Катенину (II, 239). Со своей стороны Пушкин, явственно не соглашаясь с Грибоедовым, заявлял, что он не будет «осуждать ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова» (X, 96). Пушкину, по-видимому, именно и не хватало «полноты» предмета в «Горе от ума» — он находил его разъятым, неестественным — и это, несмотря на реализм «картины нравов» в грибоедовской комедии и некоторых точно изображенных в ней ситуаций. Как заметил еще И. Н. Розанов, «Пушкин на первое место ставит занимательность сюжета и цельность впечатления. Грибоедов же, увлекаясь этической стороной своего произведения, пренебрегает художественными требованиями»³⁰.

«Полнота предмета», «цельность впечатлений» — эта тема стала главной в острой творческой дискуссии, возникшей в 1825 году между К. Ф. Рылеевым и А. А. Бестужевым, с одной стороны, и Пушкиным, с другой³¹. Отстаивая выбранный им в «области поэзии» предмет изображения, представленный в «Евгении Онегине», Пушкин через Рылеeva полемизировал с Бестужевым: «Скажи ему, что он неправ... Картины светской жизни также входят в область поэзии...» (X, 94). Бестужев отвечал в порядке уточнения и пояснения своей центральной мысли: «Никогда не соглашусь, что поэма заключается в предмете, а не в исполнении! — Что свет можно описывать в поэтических формах — это несомненно, но дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов? поставил ли ты его в контраст со светом, чтобы в резком злословии показать его резкие черты?...». С точки зрения Бестужева, предмет, изображаемый в романе Пушкина, не полон. Он подчеркнул «картинно» описателен, но не содержит в себе острой мысли, высшей нравственной идеи: «Конечно, многие картины прелестны, — по они не полны, ты схватил петербургский свет,

²⁹ Там же — С. 83. — Курсив К. А. Полевого.

³⁰ Розанов Ив. Грибоедов и Пушкин. — Пушкинский сборник — М., 1900. — С. 131—132.

³¹ Глубокий анализ этой дискуссии представлен в исследовании Ю. В. Манна «Формирование теории реализма в России в первой половине XIX в.» // Развитие реализма в русской литературе. — М., 1972. — С. 293—298.

но не проник в него», — писал Бестужев. Нужно обществу и подлинно художественно, по мнению Бестужева, то, что «колеблет душу, что ее возвышает, что трогает русское сердце; а мало ли таких предметов, — обращается он к Пушкину, — и они ждут тебя!»³². Для Рылеева первая глава «Евгения Онегина» «ниже «Бахчисарайского фонтана» и «Кавказского пленника». Он готов спорить об этом с Пушкиным «до второго пришествия»³³. И дело в том, что в романтических поэмах Пушкина конфликт резко обозначен, контрасты яркие. В них кипят и бьются страсти и характеры, их дух возвышен.

«Исполнение» в изображении «предмета» для граждански мыслящих писателей-романтиков важнее собственно предмета: «Горе от ума» их «завлекает, поражает, приковывает внимание»³⁴. Здесь в контрасте Чацкого со светом они видят ту основу, на которой «вертится» комедия, и это отвечает их общественным стремлениям и эстетическим воззрениям, это черта их характерного этического видения «натуры» в грибоедовской комедии и всей его художественной системе.

Для Пушкина изображение «предмета» самоценно и поэтому не может, не должно иметь еще какой-то цели, «высшего значения». Ведь «цель поэзии — поэзия» (X, 112), как утверждает он в письме к В. А. Жуковскому (20 апреля 1825 г.). Все, что специально акцентируется, внешне выделяется, с определенной целью заостряется писателем в «предмете», в глазах Пушкина, не обладает подлинной художественностью, художественной значимостью, так как проводит некую тенденцию в искусстве и выражает посторонние по отношению к нему цели. Пушкин объяснил это в связи с «Борисом Годуновым»: «По примеру Шекспира я ограничился развернутым изображением эпохи и истории лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу и т. п.» (VII, 519). «Он не любил бить на эффект, как говорят и делают французы», — отмечал в Пушкине Вяземский³⁵. «Горе от ума», будучи подразумеваемым объектом полемики³⁶, требовало, как казалось Пушкину, этических оценок и этических акцентов, безусловно осуждающих «нравы» старинного москов-

³² Переписка А. С. Пушкина: В 2-х т. — М., 1982. — Т. I. — С. 473.

³³ Там же. — С. 444.

³⁴ Бестужев-Марлинский А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России//А. С. Грибоедов в русской критике. — С. 17.

³⁵ Вяземский П. А. Сочинения: В 2-х т. — М., 1982. — Т. 2. — С. 213. Курсив П. А. Вяземского.

³⁶ Томашевский Б. В. Пушкин. — Кн. 1 (1813—1824). — М.; Л., 1956. — С. 611.

ского барства и бесспорно возвышающих центрального героя как героя идеального и близкого автору. В этом именно и состояла художественная программа романтиков; с ней полизировал и не хотел соглашаться Пушкин.

«В драматургической системе «Горя от ума» не было никаких противоречий в том, что сатирическая галерея типов оттенялась положительным персонажем, который именно как положительный герой, произносил речи от автора и в своих речах не считался с психологическими условиями разговоров на сцене, — писал Б. В. Томашевский. — Речи Чацкого — обличительный комментарий к бытовым картинам, а сам Чацкий — не бытовой, а идеальный герой, противопоставленный бытовым фигурам и выражающий не реальную действительность, а идеи автора.

Но Пушкин настолько утвердился в своей новой поэтической системе изображения современного быта, что прежде всего отметил как недостаток то, что в системе комедии Грибоедова расходилось с его новой поэтикой³⁷.

С «новой», реалистической поэтикой Пушкина расходилось то, что нарушало «натуральный» план комедии, истинность ее «главной мысли» и полноту заключенной в ней истины. С точки зрения Пушкина, действие «Горе от ума» «вертится» на специально обостренном конфликте. «Пылкий, благородный и добрый», Чацкий говорит «очень умно», «напитавшись...мыслями, остротами и сатирическими замечаниями» самого Грибоедова (X, 97), но говорит «все это», очевидно, не имея реальной цели, людям, от которых нельзя и ждать разумного ответа, человеческой мысли, сердечного отклика. «Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно, — восклицал Пушкин. — Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисер перед Репетиловыми и тому под.» (X, 97). Одно из главных признанных поэтом «истинными» правил в драматическом искусстве — не выполнялось: не было — «правдоподобия положений» (X, 609).

Как обычный человек, как частное лицо Чацкий перестает вести себя естественно: он будто вдруг теряет весь свой ум, а в некоторых случаях «и здравый смысл, даже простое приличие»³⁸. Но если в том, что объясняется любовью, «глупость» Чацкого и «натуральна», и нормальна, — этого нель-

³⁷ Там же. — С. 612.

³⁸ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 6 т. — Т. 6 — С. 369.

зя сказать о крайне обостренных отношениях его с обществом Фамусова, Скалозуба, Загорецкого и им подобных. В этих отношениях для Пушкина нет «истины», нет безусловно принимаемой эстетической правды. Личность Чацкого в комедии раздваивается: как «умный» человек, он существует обособленно от своего житейского поведения и вместе с тем в житейском отношении ведет себя не так, как полагалось «умному» человеку. Интересна параллель, намеченная Пушкиным: для него и арзамасцев «умным» был Клеон, герой комедии Грессе «Méchant» («Злоязычный») ³⁹. В отличие от Чацкого, Клеон «не умничал» (выражение Пушкина) с людьми не своего образа мыслей: «с Жеронтом, ни с Хлоей» (X, 97).

«Вдохновение» — естественное состояние Чацкого — нарушалось эффектным, риторическим, но бесполезным «восторгом». «Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому, — писал Пушкин. — Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно, не в силе произвести истинное великое совершенство (без которого нет лирической поэзии)» (VII, 30). Сам лиризм Чацкого, который некоторые исследователи считают свойством, общим для героя Грибоедова и пушкинского Онегина ⁴⁰, на самом деле не вполне отвечал представлению Пушкина о лиризме.

Характерен факт, что Пушкин никогда не выносил критических суждений в адрес несравнимо более, чем Чацкий, риторически условных положительных героев «Недоросля» Фонвизина. Он лишь однажды указал, что в «Разговоре у княгини Халдиной» Фонвизина «Здравомысл напоминает Правдина и Стародума, хотя в нем и менее педанства» (VII, 76). Суть дела состоит, видимо, в том, что в безупречных, «книжных» и «торжественных» героях «Недоросля», по выражению Белинского, Пушкин не мог найти, не узнавал живых людей. Он видел в них лишь то, о чем позднее хорошо сказал Белинский: «...в лице резонеров и добродетельных людей высказан, так сказать, идеал, к которому должно было стремиться общество, высказаны начала, на основании которых мыслили и действовали лучшие люди той эпохи» ⁴¹.

Если бы Пушкин взглянул на подобных героев с иной — бытовой, а не этической точки зрения, — он, очевидно, был бы согласен с Белинским: в комедиях Фонвизина «характеры

³⁹ См. об этом: Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин. Исследования и материалы. — Т. 9. — С. 177.

⁴⁰ См.: Фесенко Ю. П. Грибоедов и Пушкин. — С. 109—110.

⁴¹ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — Т. 5. — С. 112.

дураков... — верные и ловкие списки с карикатур тогдашней действительности; характеры умных и добродетельных — риторические сентенции, образы без лиц...»⁴². Когда более полувека спустя к анализу «Недоросля» обратился крупнейший историк В. О. Ключевский, он поставил вопрос, поднимающий ту же проблему — положительного героя: «Да так ли они безжизненны, как привыкли представлять их?». И анализ Ключевского снова лишь доказал, что, взглянув на них не с риторической точки зрения, можно сразу увидеть немало нелепых, смешных сторон и тем самым разрушить предписанную им автором функцию⁴³.

Видя в Чацком не условное лицо, а полноценный живой образ, художественную реальность, Пушкин не захотел ни в чем представить Чацкого «педантом», восприемником прекраснородных резонеров, как бы хороши они ни были. И отстаивая «своего» Чацкого, он порицает Грибоедова за то, что, одолев одну условность современной драматической поэтики — сделав «героя добродетели» живым, он стал рабом другой условности, лишив свой замысел свободы, а образ главного героя — цельности и поэтического единства.

Пушкин увидел в «Горе от ума» претензию на просветительское толкование проблемы идеального героя и толпы, быть может, не совсем в согласии с тем замыслом, который осуществлял в своей комедии Грибоедов. Выше уже приводились суждения Грибоедова о плане пьесы, где сказались именно реалистические, но отнюдь не просветительские и не романтические принципы писателя, творящего свою поэтику в согласии с самой жизнью. Пушкин, в первый раз столь глубоко задумавшийся над эстетикой Грибоедова, не знал, что в грибоедовской поэтике одно житейское, без общего, высокого — не существует как «предмет», данный правдиво и «полно». Характерны в этом смысле замечания, сделанные Грибоедовым в письмах к друзьям и проливающие свет на «Горе от ума» как на художественную проблему. Так, в письме к П. А. Вяземскому (11 июля 1824 г.) Грибоедов подробно рассказывает о своем впечатлении от постановки комедии А. А. Шаховского «Шестьдесят лет антракта». Судя по его словам, комедия была поставлена во внешнебытовом ключе, в ней «в точности» была соблюдена «портретная ис-

⁴² Там же. — Т. 4. — С. 290—291.

⁴³ Ключевский В. О. «Недоросль» Фонвизина (Опыт исторического объяснения учебной пьесы)//Фонвизин в русской критике: Пособие для учителя. — М., 1958. — С. 118.

тина». Но Грибоедову этого явно недостаточно, он хочет большего: «Я бы желал не столько остроты..., но чтобы картина неизбежной дряхлости и потухшего гения местами прояснялась памятью о протекшей жизни, громкой, деятельной, разнообразной». Грибоедову не хватает в комедии философского и исторического осмысления жизни Вольтера, передачи высокой поэзии ее содержания. Мысленно он видит, как «опять ярко сверкает реформатор бичом сатиры; гонимый и гонитель, друг царей и враг». «Этого нет в комедии, — замечает несколько иронически Грибоедов, — но есть *прозаическое сходство*: удивление при встрече с любовницею после 60 лет разлуки; самодовольствие Вольтера, что он первый познакомил французов с англичанами, первый был вызван и увенчан в театре; анекдот с перстнем, кофейная острота и проч. мелочь» (II, 230—231. Курсив мой — Н. В.).

В соотношении поэтического (возвышенного) и «прозаического» (сниженного) планов жизни Грибоедов постигает для себя всю истину о человеке и судьбу человека. О себе он пишет в письмах, постоянно наблюдая в душе признаки изменчивости, внутренней «текучести», неуловимости мгновенных переходов от житейского к возвышенному в связи с внешними причинами, с движением жизни. Многие страницы писем Грибоедова написаны почти по-толстовски. Так же, как и Чацкий, как затем герои Толстого, Грибоедов в вечном поиске «равновесия... замыслов беспредельных и ограниченных способностей» (II, 248). Для него вся его жизнь — «роман живой», не имеющий конца, пока жизнь существует. «...главное в нем лицо — друг ваш, — пишет Грибоедов В. С. Миклашевич, — неизменный в своих чувствах, но в быту, в роде жизни, в различных похождениях не похожий на себя прежнего, на прошлогоднего, на вчерашнего даже; с каждою луною со мной сбывается что-нибудь, о чем не думал, не гадал» (II, 317).

Неизменное в чувствах поставлено в контраст с изменчивым, стихийным поведением в быту. Закономерно то, что многое в житейском поведении поэта может быть не нужным, не высоким, не разумным. Этот факт отнюдь не отменяет той духовной внутренней патетики, которая всегда жива в поэте и навеки неизменна. Думая о Чацком, о себе, Грибоедов мог бы повторить слова Пушкина:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен... (III, 23).

Преодоление условностей, объективно присущих драматическому искусству, для Пушкина и Грибоедова совершалось в направлении к полному, глубокому реализму. И хотя этот процесс происходил у каждого писателя по-своему, единым был «диапазон» стремлений, как удачно выразился Вяземский; пути их пересекались. «Истинное должно быть однообразно: в верном выражении чувства, в сличении видимого с желаемым, в отголоске ощущений и понятий, построенных событиями, должен быть у возвышенных людей одного времени один общий диапазон, как в инструментах различных, но одинаковой доброты и в руках художников разного искусства...». Так писал Вяземский в статье «Сонеты Мицкевича» (1827 г.), определяя главное в литературном направлении, которым шли «возвышенные люди» его века, среди них — Пушкин и Грибоедов: «...одна из характеристических примет романтизма: освобождаясь от некоторых условных правил, он покоряется потребностям»⁴⁴.

Л. Н. Л е т я г и н

(Псков)

ПУШКИН И «АРХИВНЫЕ ЮНОШИ»

В 1828 г. редакция «Московского вестника» помещает в своем журнале строфы VII (московской) главы «Евгения Онегина». Публикация, которая вызвала неудовольствие Пушкина из-за «обиды» опечатками «сирот-стишонков», была по своему существу проявлением заинтересованного внимания поэта к молодому журналу. Сотрудничество Пушкина в «Московском вестнике» было недолгим, но плодотворным: за 3 года поэт помещает в журнале около трех десятков своих произведений, здесь были впервые опубликованы отрывки «Бориса Годунова», «Графа Нулина». Это оправдывает провозглашенное издателями «исключительное участие» Пушкина в «Московском вестнике»; интересующие нас строфы VII главы — не первый и не единственный «лоскуток «Онегина» ему на шапку».

«Архивны юноши», впервые явленные читателю в московских строфах, — не случайная деталь. С избранной частью «юношей», членами «Общества любомудрия», Пушкин знако-

⁴⁴ Вяземский П. А. Сочинения: В 2-х т. — Т. 2. — С. 126.

мится осенью 1826 г. Для вернувшегося из ссылки поэта это была примета новой московской жизни, в которую ему суждено было окунуться и которая его увлекла.

Определенные личные интересы и надежды Пушкин в 1826 г. связывает с молодыми московскими литераторами. Судьба нового журнала, их совместного начинания, решилась в два месяца. Интерес был взаимным, сближение не было случайным. Начальная история журнала, успешная, быстрая и неожиданная, вызвала вполне объяснимое недоумение многих современников. «...Демократия, с которой связался Пушкин, едва ли что-нибудь путное сделает», — писал В. А. Жуковский П. А. Вяземскому в декабре 1826 г., т. е. еще до выхода первого номера «Московского вестника»¹. Это начальное предубеждение в форме более резкой проявилось и в высказанном много позднее мнении К. Полевого, брата издателя «Московского телеграфа» и журнального конкурента Любомудров: «Этот сердечный союз устроился слишком пропорно; и сближение Пушкина в важном литературном предприятии с молодыми людьми, еще ничем не доказавшими дарования, казалось еще изумительнее, когда во главе их являлся г. Погодин...»².

Внутренняя история издания Любомудров не воспринимается как «центральная» проблема пушкиноведения, но еще и сегодня она остается одной из нерешенных. «На одно из первых мест, — отмечает В. Э. Вацура, — выдвигается изучение взаимоотношений Пушкина с «Московским вестником» и кругом литераторов, объединенных вокруг журнала... Сюда включается обширный комплекс проблем, касающихся идейной биографии Пушкина, его философских и эстетических взглядов; наконец, истории критической оценки его творчества»³.

Интерес к Любомудрам сегодня закономерен: их философско-эстетические установки имели важное значение в истории нашей культуры. В идеях, которые развивались членами этого узкого философского кружка, проявились интересы лучшей части целого поколения, наиболее полно отразилась передовая мысль времени.

¹ Литературное наследство. — М.: Наука, 1952. — Т. 58. — С. 59—60.

² Полевой К. А. Записки. — СПб., 1888. — С. 201.

³ Пушкин и общественно-литературное движение в период последнекабрьской реакции // Пушкин. Итоги и проблемы изучения. — М.; Л.: Наука, 1966. — С. 213.

«Общество», в которое входили Д. Веневитинов, В. Одоёвский, И. Киреевский, А. Кошелев и Н. Рожалин, за недолгий период своего существования (1823—1825 гг.) способствовало развитию и определило становление многих идейных и литературных исканий последующих лет. Само название, которое избрали для себя члены кружка, в современном литературоведении и исторической науке понимается более широко: им определяется направление в общественном сознании России конца 20-х — 30-х гг.

Направление это, оппозиционное по роду своих интересов, со всей полнотой проявилось уже после формального роспуска московского кружка. Оппозиционность любомудров имела более общественный, чем политический характер (не исключаяющий, правда, и откровенного юношеского фрондерства⁴). В определенной степени оппозиционным можно считать сам характер их интересов. В эпоху, наступившую после восстания декабристов и отличавшуюся, по определению А. Ф. Кони, «высокомерной терпимостью лишь к самым слабым и односторонним проблескам мысли»⁵, философская и литературно-эстетическая позиция любомудров воспринимается как явление исключительное.

Несомненно, что литературные и идейные искания Пушкина после 1825 г., в этот переломный период его творчества, во многом определяются московскими впечатлениями, в том числе — общением с литературной молодежью. Эволюция отношений Пушкина к любомудрам не имеет однозначной оценки. Однако можно утверждать, что характер этих отношений (и в период совместного издания «Московского вестника», и позднее, в 1830-е гг.) определяется, по-видимому, особым вниманием поэта к глубине исканий представителей нового направления. «Больше всего вызывали симпатии у Пушкина серьезные интересы любомудров, их стремление к знаниям, их способность и умение добывать эти знания»⁶.

В борьбе с «предприимчивыми и смысленными литературными откупщиками» (прежде всего Булгариным и Гречем), имевшей не только литературный, но и общественный харак-

⁴ Показательны в этом отношении многие страницы «Записок» А. И. Кошелева (практически единственного мемуарного памятника, оставленного непосредственным членом «Общества любомудрия»).

⁵ Кони А. Ф. Собр. соч.: В 8-ми т. — М.: Юридическая литература, 1968. — Т. 6. — С. 84.

⁶ Маймин Е. А. Пушкин. Жизнь и творчество. — М.: Наука, 1981. — С. 106—107.

тер, Пушкин находит в любомудрах и единомышленников, и достойное противопоставление. «Пора Уму и Знаниям вытеснить Булгарина», — писал он в письме издателю «Московского вестника» М. П. Погодину⁷.

Молодая московская критика, по определению поэта, «с честью отличается от петербургской». Не случайно, что после успеха критических разборов второй части «Фауста», выполненных С. П. Шевыревым, похвалами «Германского Патриарха» Пушкин «дразнит» именно «северных шмелей»⁸. Не принимая во многом отвлеченную программу любомудров, А. С. Пушкин, однако, первым отметит общественное значение этого явления: «Их влияние было благотворно и час от часу становится более ощутительно»⁹.

Уже для современников понятие «любомудры» несло на себе значение общественной отличительности. Противостоящая официально Петербургу среда московской жизни формировала совершенно особый уклад умственной деятельности. Именно в древней столице, где всегда были наиболее ощутимы оппозиционные настроения, «весьма подозрительный круг» избранной молодежи становится характерной особенностью.

«Архив, — отметит позднее в своих «Записках» А. И. Кочелев, — прослыл сборищем «блестящей» московской молодежи, и звание «архивного юноши» сделалось весьма почетным, так что впоследствии мы даже попали в стихи... А. С. Пушкина»¹⁰.

«Впоследствии» — это необыкновенно скоро. В творческих планах поэта замысел новой главы рождается, возможно, еще в столице или сразу после отъезда из нее («Во Пскове вместо того, чтобы писать 7-ю главу «Онегина», я проигрываю в шtos четвертую: не забавно», — писал Пушкин П. А. Вяземскому в декабре 1826 г.¹¹).

Показательно, что творческая история VII главы начинается именно с московских строф, которые в окончательной редакции ее завершают. Обращение к публикации этих строф

⁷ Пушкин А. С. Переписка: В двух томах. — М.: Художественная литература, 1982. — Т. 11. — С. 375.

⁸ «Я здесь на досуге поддразниваю их за несогласие... с мнением Гете», — писал Пушкин Погодину. (Пушкин. Переписка. — Т. 11. — С. 375—376.)

⁹ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. — М.: Художественная литература, 1976 — Т. 6. — С. 126.

¹⁰ Кочелев А. И. Записки. — Berlin, 1884. — С. 11.

¹¹ Пушкин А. С. Переписка. — Т. 1. — С. 256.

позволяет проследить предысторию сложной судьбы всей главы и ее нелегкой критической оценки в контексте эволюции отношений Пушкина с кружком московских литераторов.

VII глава «Евгения Онегина» — важное идейное звено между михайловскими и болдинскими главами романа — отличается наибольшей художественной свободой. В работе над нею Пушкин ощущает исключительное право «опускать...обязательные для прозаического произведения связи и мотивировки, смешивать временные и повествовательные планы, допускать больше стилевой и художественной игры, уходить от событийной линии сюжета и, по желанию и внутренней потребности, снова возвращаться к ней»¹².

Быт и нравы вполне конкретного периода жизни московского общества, отличающиеся в VII главе необыкновенной цельностью и точностью воспроизведения, — отражение разновременных впечатлений поэта. Картины московской жизни интересны с точки зрения воплощения в них непосредственных московских впечатлений Пушкина 1826 г. Однако важным будет признать, что о характере этих впечатлений мы не можем судить с достаточной полнотой. «Менее известно, — писал в конце прошлого века Л. Н. Майков, — как подействовало на самого Пушкина знакомство с московским обществом, которое до тех пор было ему мало известно, т. к. он не видел Москвы с отроческих лет... Тем не менее можно догадываться, что новые московские знакомства не вполне удовлетворили его»¹³.

Сразу же после возвращения из древней столицы в Михайловское Пушкин напишет Вяземскому: «Москва оставила во мне неприятное впечатление»¹⁴. Это единственное прямое свидетельство Пушкина, позволившее Л. Н. Майкову сделать свой вывод, имеет не менее существенное продолжение; уже поэтому к оценке его нельзя подходить однозначно: «Все-таки лучше с вами видеться, чем переписываться. К тому же журнал...».

В письме Вяземскому Пушкин высказывает сожаление по поводу их несостоявшегося сотрудничества в «Московском

¹² Маймин Е. А. Указ. соч. — С. 158—159.

¹³ Майков Л. Н. Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. — СПб., 1899. — С. 333.

¹⁴ Пушкин А. С. Переписка. — Т. 1. — С. 254.

вестнике»¹⁵. Этим настроением и определяется во многом тон его послания. Кроме этого, письмо Вяземскому — письмо в Москву, из которой поэт только что вырвался...

Письмо Н. М. Языкову в провинциальный университетский Дерпт, написанное в тот же день, заканчивается примечательно: «...О Москве напишу Вам много»¹⁶. Само это указание предполагает более положительную оценку московских впечатлений поэтом, что находит подтверждение и в хорошо известных мемуарных свидетельствах современников¹⁷. Если в целом московская обстановка, торжества, связанные с коронацией Николая I, которые поэт застаёт, как и всеобщее внимание к Пушкину, пришедшая слава, «наслаждения самолюбия, рассеянности и пр.» были утомительны, со всем этим рождается желание активной деятельности. Пушкин полон надежд. Одна из них — журнал.

* * *

Без существенных оговорок можно было бы поставить знак равенства между «архивными юношами» и кругом лиц, принимавших участие в издании «Московского вестника». Однако практически во всех комментариях к «Евгению Онегину» и в обширной литературе о романе «архивны юноши», как правило, «привязаны» только к Архиву министерства иностранных дел; «Московский вестник» и его внутренняя история остаются в стороне, не учитываются. Сами «юноши», таким образом, воспринимаются только как реалии более ранней, преддекабрьской эпохи. Это имеет под собою определенные основания. С конца 1826 г. уже не в Москве, а в Петербурге служат В. Ф. Одоевский, А. И. Кошелев, Д. В. Веневитинов, В. П. Титов.. Кроме того, по «календарю» романа встреча Татьяны с «архивными юношами» происходит зимою

¹⁵ Вяземский остался верен «Московскому телеграфу», однако сожаление о несбывшейся возможности объединить дружеские литературные усилия, упреки в связи с этим были обоюдными: «Досадно, что мы не соединены с Пушкиным и Баратынским, — жаловался Вяземский А. И. Тургеневу. — Да с Пушкиным никак не сговоришься, да и к тому он ничего не делает. Он запоем впился в московскую жизнь, влюблен, истаскался и только...» (Литературное наследство. — Т. 58. — С. 64).

¹⁶ Пушкин А. С. Переписка. — Т. 11. — С. 192.

¹⁷ «Прием от Москвы Пушкину — одна из замечательнейших страниц его биографии», — писал С. П. Шевырев в 1841 г. (Москвитянин, 1841. — Ч. 1. — Кн. 2. — С. 522).

1821—1822 гг., т. е. на пять лет раньше реальной встречи с ними самого автора.

«Известно, что Пушкин собирался в конце 1820-х гг. перенести действие романа в последекабрьские годы и по-прежнему следовать за своими героями, оставаясь их современником. При аналитическом комментарии в окончательном тексте романа обнаруживаются некоторые реалии новой исторической эпохи. И все же действие романа уже в болдинской редакции 1830 г. (в составе девяти глав) обрывалось весной 1825 г. Тем самым фабула хронологически отставала от сюжета: автор оценивал события уже из будущего, обогащенный новым историческим опытом»¹⁸.

«Архивны юноши», несомненно, — «реалия новой исторической эпохи», они остаются одной из современных периоду написания седьмой главы примет московской жизни. Таким образом, и сама их оценка — оценка «из будущего».

Н. О. Лернер одним из первых рассматривает пушкинскую характеристику «юношей» в соотношении с внутренней историей «Московского вестника»: «Признавая благотворное значение последователей германской философии, Пушкин отметил, что «говорили они языком, мало понятным для непосвященных»... В «Онегине» поэт не отделил архивных юношей от всего пустого большого света; они не разделяют с автором его симпатии к Тане, на которую «чопорно глядят и про нее между собою неблагосклонно говорят»... «Московскому вестнику» он ставил в минус его излишнюю серьезность»¹⁹.

Рассмотрение оценки «юношей» в контексте отношений поэта к редакционной политике журнала имеет у Н. О. Лернера, бесспорно, верные основания, однако в целом с его выводом нельзя согласиться. Повод для этого дает обращение к пушкинским черновикам.

В интересующей нас строфе Пушкин намечает не одну, а несколько линий развития образа, и черновые рукописи сохраняют различные редакции ее начала:

¹⁸ Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. — Л.: Наука, 1986. — С. 193.

¹⁹ Лернер Н. О. Пушкин в Москве после ссылки. // Пушкин А. С. Собр. соч. изд. С. А. Венгерова/Библиотека великих писателей/. — СПб., 1909. — С. 343.

(ЧЕРНОВИК)

Архивны юноши толпою
На Таню издали глядят,
О милой деве меж собою
Они с восторгом говорят²⁰.

Архивны юноши толпою
На Таню чопорно глядят
И про нее между собою
Неблагодарно говорят²¹.

В сознании поэта сосуществуют, таким образом, противоположные оценки: и восторженность, и чрезмерная сухость, строгость, изначально в равной степени могли бы характеризовать «архивных юношей»... Вариативность черновика и однозначность белой рукописи, однако, не противоречат друг другу. В окончательном авторском решении образа в данном случае можно видеть не только поиск наиболее верной его характеристики. При рассмотрении смены авторского решения существенным здесь оказывается не столько текстологический аспект, сколько аспект исторический, биографический²².

Непосредственно перед началом работы над московскими строфами, в марте 1827 г., Пушкин снова в Москве, вновь в кругу издателей «Московского вестника». Именно в это время, после выхода двух первых номеров журнала, особенно важным становится вопрос о редакционной политике, о дальнейшей судьбе издания. Именно тогда о своем отношении к «немецкой метафизике» он много говорил в кругу Любомиров (о чем свидетельствуют дневники Погодина), об этом же он тогда однозначно высказывается в известном письме к Дельвигу²³.

Оценка современниками первых номеров журнала в целом не была благоприятной. За исключением нескольких положительных откликов отношение большинства читающей публики было близким, созвучным с мнением, высказанным Д. В. Дашковым: «...Прочитав сказанное в «Московском вестнике», я ощутил одно чувство: неудовольствия, видя, как дети су-

²⁰ Пушкин А С Полн собр соч В 17-ти т — М, 1937 — Т 6 — С 457 Ср «Ее находят идеальной», «Они находят идеальной»/Там же, с 458)

²¹ Публикация в «Московском вестнике» (1828 г, № 1) и последующие

²² Вопрос в том, что определяет смену авторских решений Пушкина, что за этим стоит, не может быть решен однозначно, это предполагает рассмотрение каждого конкретного случая в различных контекстах См Фейнберг И Л Читая тетради Пушкина — М Советский писатель, 1981 — С 141

²³ «Время вещь такая, которую с никаким «Вестником» не стану я терять Им же хуже, если они меня не слушают» Письмо от 2 марта 1827 г (Пушкин Переписка — Т 1 — С 399)

дят и рядят обо всем с полной уверенностью в своей безошибочности и с надутостью поседелого Профессора»²⁴.

Попытка Любомудров придать новому журналу общественно-философский, научный характер с самого начала встретила всеобщее предубеждение. Это не могло не тревожить Пушкина. В его отрицательном личном отношении к «метафизике» именно неуспех «Московского вестника» мог сыграть определяющую роль. Глубина эстетических исканий Любомудров, ставшая основой их дружеского общения и обратившая на себя внимание поэта, была привлекательна и возможна только в их узком кругу. Однако чистая философская теория, далекая от читательских интересов и вкусов, несовместимая с мнением большинства, была преждевременна в журнальном издании.

«Можно думать, — пишет В. Э. Вацуро, — что впечатления от общения с Любомудрами отражались и преломлялись в целом ряде произведений Пушкина, в частности посвященных проблемам искусства и философии»²⁵. Седьмая глава — пример такого преломления, пример не единственный, но важный и интересный тем, что это отклик непосредственный.

Со времени знакомства Пушкина с Любомудрами до публикации строф еще не законченной VII главы прошло немногим более года. Это был первый год совместного издания журнала, и именно тогда многое должно было определиться в характере отношений поэта с кругом молодых московских литераторов.

* * *

Черновики Пушкина имеют особую, свою художественную ценность; каждая деталь в них неслучайна, творчески оправдана и является частью определенной художественной системы. Отказ от той или иной характеристики — это не просто переосмысление заданной изначально системы, а отказ от нее в целом.

Сопоставление различных авторских редакций XLIX строфы позволяет заметить, от чего в дальнейшем отказывается поэт в характеристике «юношей». Появившийся в черновиках пушкинский неологизм «архивны франты» особенно обращает на себя внимание²⁶. Привычная форма полушутливо-

²⁴ Модзалевский Б. Л. Пушкин под тайным надзором. — Пг., 1922. — С. 51.

²⁵ Вацуро В. Э. // Пушкин. Итоги и проблемы изучения. — С. 216.

²⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17-ти т. — Т. 6. — С. 457.

го наименования осложняется здесь дополнительным смыслом: франт — «человек, отличающийся изысканностью в одежде, манерах, поведении, приверженец и законодатель мод»²⁷.

В раскрытии образа юношей Пушкин намеренно избегает всего внешнего; вместе с «архивными франтами» исчезают и появившиеся первоначально «внешние мелочи» («В лорнеты юноши толпою...»). Точнее, эти детали перемещаются в соседние L и LI строфы:

Не обратились на нее
Ни дам ревнивые лорнеты,
Ни трубки модных знатоков...

Здесь кажут франты записные
Свое нахальство, свой жилет
И невнимательный лорнет...

Характеристика «юношей» в белой рукописи исключает вещественные детали, их облик уже не связан с каким-либо внешним атрибутом, он лаконичен и сдержан. В этом обнаруживается определенное противостояние всему наносному лоску и пустому франтовству. И сама «чопорность» становится проявлением не внешней, а внутренней жизни.

«Архивны юноши» открывают собою новую строфу, герои которой (в отличие от строф соседних) представлены более индивидуально, «поименно». Упоминание конкретных жизненных деталей в романе Пушкина имеет целью не только создание более полной картины московского дворянского быта; это упоминание ориентировано не только на широкого читателя, но имеет в виду и конкретного «адресата». При таком обращении к «адресату» существенно изменяется и авторская оценка, она становится более личной, предполагает ответный отклик. Не случайно для П. А. Вяземского факт дружеского указания на него в тексте «Евгения Онегина» — начало непосредственного и живое (в целом ему, как и многим современникам, изображение Москвы показалось холодным и неярким: «В «Московском вестнике» есть Москвы описание Пушкина, не совсем озаменованное талантом его. Как-то вяло и холодно, хотя, разумеется, есть много и милого. Он, шут, и меня туда ввернул...»²⁸).

Чопорность как черта «юношей» — скорее личный упрек, чем «объективная» сторонняя оценка. Неблагосклонность и сдержанность их по отношению к Татьяне для автора объяс-

²⁷ Словарь языка Пушкина. — М., 1961. — Т. IV. — С. 794.

²⁸ Письмо В. Ф. Вяземской от 23 января 1828 г. (Литературное наследство. — Т. 58. — С. 52).

нима и простительна, как и позиция другого героя: не «разглядел», не заметил Татьяны и поэт Ленский²⁹. Чопорность «юношей» — следствие иных причин, но это не пустое жеманство. В их поведении нет ничего от равнодушия и насмешливости «московских франтов и цирцей». Они полны внутренней жизни и у Пушкина противостоят основной части дворянской молодежи. Само понятие «архивный юноша» для поэта не столько собирательное, сколько отличительное, этот избранный круг — своеобразная «достопримечательность». Присутствие их всегда заметно, оно обращает на себя внимание.

Многое в умственной жизни Москвы конца 20-х гг., как и позднее, подвергалось «преследованию без всякого разбора»³⁰. Тайный надзор и система сыска именно здесь приобретали особое значение. Свой особый взгляд имело правительство и на московскую журналистику: «Москва, удаленная от центра политики и министерств и не будучи подвержена непосредственному надзору в нравственном отношении, может наделать много зла газетами, ибо пока здесь хватятся за статью, — она уже разойдется по России»³¹. С официальной точки зрения многое не могло быть простительным в позиции Любомудров. Подозрительным было само существование их единого круга. «Московский вестник» и молодые литераторы, причастные к его изданию, обращают на себя пристальное внимание. «Партия, к которой принадлежит Соболевский, проникнута дурным духом. Атаманы — князь Вяземский и Полевой, а приятели: Титов, Шевырев, Рожалин и другие москвичи», — доносил один из агентов Бенкендорфу³². При всей странности смещения имен представителей двух противоборствующих журнальных партий, соседство Вяземского и «архивных юношей» знаменательно: это наиболее серьезные представители московской оппозиции. Подобное сближение закономерно.

Эти же два журнальных полюса Москвы сближает и «уравнивает» XLIX строфа как интеллектуальное начало жизни древней столицы. «Почти каждая строфа в пушкинском романе, — отмечает Е. А. Маймин, — содержит в себе свою те-

²⁹ Благой Д. Д. не случайно сближает «пылкий и восторженный романтизм Ленского» и «многочисленных русских романтиков — идеалистов того времени, типа Любомудров, или так называемых московских «архивных юношей». (В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. — М.: Художественная литература, 1975. — Т. IV. — С. 452).

³⁰ Бартенева П. И. Русский архив, 1894. — Кн. 1. — С. 219.

³¹ Модзалевский Б. Л. Указ. соч. — С. 46.

³² Русская старина, 1903. — Т. 63. — С. 262.

му и потенциально способна ее завершить... Единая схема строфы, повторяющаяся на протяжении всего романа,.. одинаковый ее облик и структура сами в себе уже несут идею единства. Разнообразные темы и картины объединяются между собой не только общим замыслом, но и формально»³³.

Московская дворянская среда в романе — сложное и неоднозначное, развивающееся в пределах произведения понятие. XLIX и соседствующие с нею XLVIII, L и LI строфы подчеркнута противостоят друг другу. Одна из реалий этого противостояния — архивное юношество, столь отличное по своим занятиям и эстетическим, научным интересам от вкусов салонной Москвы, — закономерно сопоставлена с П. А. Вяземским.

В свободно-ироническом контексте романа «весьма почетное звание» (Кошелев) в значительной степени трансформируется. Это уже не просто полусутоливое прозвище, которым С. А. Соболевский определяет круг своих ближайших знакомых. В контексте строфы «архивны юноши» выявляют свое внутреннее противоречие: «Пушкина, разумеется, забавляло сочетание двух слогов, друг с другом не особенно вяжущихся. ...С архивом связано ведь представление о старости и затхлости, а вовсе не юности и свежести. «Архивный юноша» — это какая-то *contradictio in adjecto*»³⁴. Сам факт упоминания — это уже не просто милая авторская шутка, как принимает ее в отношении себя Вяземский.

Не юношеский характер «юношей» имеет прямое отношение к судьбе «Московского вестника», молодого журнала, претендующего на академизм. Помещенная в издании Любоумров пушкинская характеристика — своеобразное дружеское предостережение (сама строфа представляет собою «зеркальное» отражение строк хорошо известного пушкинского послания:

Смешон и ветреный старик,
Смешон и юноша степенный...).

Это продолжение той полемики, которую Пушкин ведет в переписке с редактором журнала М. П. Погодиным: «Главная ошибка наша была в том, что мы хотели быть слишком дельными...»³⁵. Отговаривая Погодина от издания «Урании»

³³ Маймин Е. А. Указ. соч. — С. 172—173.

³⁴ Лернер Н. О. Пушкинологовические этюды // Звенья. — Сб. V. — М.; Л., 1935. — С. 89.

³⁵ Пушкин А. С. Переписка. — Т. 11. — С. 369.

в 1828 г., ратуя за сохранение литературных сил и самого журнала, поэт обещает «на будущий год... безусловно деятельно участвовать в его издании...».

Публикации московских строф в журнале предшествуют те же эпитафии (Дмитриев — Баратынский — Грибоедов), которым впоследствии суждено будет открывать всю главу. Это позволяет сделать вывод о том, что уже в период работы над этими строфами замысел всей главы в целом определился.

Отрывок «Москва» открывает собою журнал в новом году, когда предполагалось существенное пересмотрение редакционной политики «Московского вестника» (в том числе и по требованию самого Пушкина). Именно поэтому публикация московских строф приобретает программное значение.

Н. В. Цветкова

(Псков)

СТРАХОВ О ПУШКИНЕ

Н. Страхов, Ап. Григорьев и братья Достоевские принадлежат к тому направлению русской критики, которое носит название почвенничество. Его основы впервые возникают в «органической критике» Ап. Григорьева в конце 50-х годов, а затем развиваются в журналах братьев Достоевских «Время» и «Эпоха», где почвенничество оформляется как направление. Но и с «кончиной» журналов в середине 60-х годов идеи почвеннической критики и самого почвенничества продолжают жить в романах и «Дневнике писателя» Ф. Достоевского, его выступлениях в «Гражданине», особенно в статьях Н. Страхова, который надолго пережил своих единомышленников (Достоевского на 15 лет, Ап. Григорьева — более чем на 30).

Любимой в почвенничестве была мысль нравственная, о чем Достоевский не устал повторять: «Мы вносим новую мысль о полнейшей народной нравственной самостоятельности, мы отстаиваем Русь, наш корень, наши начала»¹. И еще добавлял как учитель и проповедник: «Мы прямо говорили

¹ Достоевский Ф. Искания и размышления. — М.: Советская Россия, 1983, — С. 141.

и теперь говорим, что нравственно нужно соединиться с народом вполне и как можно короче; что надо совершенно слиться с ним нравственно, стать с ним как одна единица...»².

«Обличая оторванность образованного общества от народа, — отмечает современный исследователь, — почвенники ратовали за сближение с народом, с «почвой», в которой они видели подлинное выражение русского национального характера. При этом почвенничество отличала враждебность к буржуазному прогрессу и, соответственно, резко отрицательное отношение к буржуазному Западу при прекрасном знании западной культуры. Почвенники не принимали ни революции, ни революционных идей, ни их носителей. В революции и революционерах они видели лишь разрушительное начало, а в желании привить революционность на русскую почву — плод кабинетного теоретизирования, бесплодный, хотя отнюдь не безвредный, утопизм»³. Итак, консерватизм и неприятие революции, пристальное внимание к русским вопросам и враждебность к западной цивилизации (почти как у славянофилов) — все это несомненно влияло и на литературную критику почвенников. В ней, как и в самом учении, существуют свои любимые темы. Одна из них — Пушкин как самое значительное явление русской жизни. Интерес к нему среди почвенников не ослабевает почти 30 лет (статьи Ап. Григорьева относятся к концу 50-х годов — одно из изданий книги Н. Страхова «Заметки о Пушкине и других поэтах» вышло в 1888 году).

Достаточно часто к Пушкину обращается Страхов. Во второй половине 60-х годов им написана работа «Бедность нашей литературы», смысловым центром которой станет разговор о современной литературе и Пушкине, в это же время появляется серия статей о романе «Война и мир», где Страхов вернется к воспоминаниям об Ап. Григорьеве и его «сердечной» мысли о Пушкине, установит глубокую связь романа Толстого с «Капитанской дочкой». В 1883 году критик выпустит первое издание книги «Заметки о Пушкине и других поэтах».

«По существу Н. Страхов сказал о самом Пушкине не так уж много нового, повторяя Ап. Григорьева в основной идее своих пушкинских статей и Белинского в ряде как более су-

² Там же, с. 141.

³ Скатов Н. Н. Н. Страхов (1828—1896). // Страхов Н. Н. Литературная критика. — М.: Современник, 1984. — С. 22.

щественных, так и более частных моментов»⁴, замечает современный исследователь. Действительно, основные идеи Григорьева о том, что Пушкин — начало всей русской литературы, что он — «истинная мера всех наших общественных, нравственных и художественных сочувствий, полный тип русской души» у Страхова любимые и повторяющиеся.

Близкими они будут и Ф. Достоевскому, что позволит У. А. Гуральнику верно заметить: «Понимание взаимосвязанности литературных явлений «настоящих с прошлым», восприимчивость к идее исторической преемственности в литературе, к теории эволюционного развития национальной культуры в целом, понимание живого значения предания, т. е. традиций, стремление добраться до их истоков — таковы, несомненно, положительные черты историко-литературной концепции почвенников — Григорьева, Достоевского, Страхова»⁵. Однако можно ли говорить об особенностях статей Страхова о Пушкине, их оригинальности и значении для истории русской критической мысли?

Работы Страхова появляются в то время, когда Писаревым уже будут написаны статьи, отрицающие Пушкина не только для современности, но и для истории русской литературы. Критике Писарева подверглись Белинский, Григорьев, Страхов. «Белинский любил того Пушкина, — отмечал Писарев, — которого он сам создал, но многие из горячих последователей Белинского стали любить настоящего Пушкина, в его натуральном и необлагороженном виде. Они стали превозносить в нем именно те слабые стороны, которые Белинский затушевывал или перетолковывал по-своему. Вследствие этого имя Пушкина сделалось знаменем неисправимых романтиков и литературных филистеров. Вся критика Аполлона Григорьева и его последователей была основана на превознесении той всеобъемлющей любви, которой будто бы проникнуты насковзь все произведения Пушкина»⁶.

В пылу полемики защищая Грибоедова и Гоголя и отрицая Пушкина, демократ Писарев уходил от принципов историзма, разрушая представление о взаимосвязи ее явлений и традиции. Для консерватора Страхова именно с Пушкиным

⁴ Скатов Н. Н. Страхов (1828—1896)//Страхов Н. Н. Литературная критика. — М.: Современник, 1984. — С. 33.

⁵ Гуральник У. Н. Страхов — литературный критик//Вопросы литературы, 1972. — № 7. — С. 147.

⁶ Писарев Д. И. Сочинения: В 4-х т. — М.: ГИХЛ, 1956. — Т. 3. — С. 363.

связана положительная задача, утверждение, защита и пропаганда «явления громадного, глубокого, ширящегося в бесконечность...»⁷.

Пушкин для Страхова — это явление, из которого все начинается в русской литературе и все возвращается к нему. Пушкин — величина вечная, его традиции живут в истории литературы и в современности. Совсем не случайно в статье «Бедность нашей литературы» обращением к Пушкину Страхов объясняет состояние современной литературы. Споря с утверждением западнической и славянофильской критики о бедности современной литературы, он опирается на выводы Белинского, проверенные временем. Критик считает, что мысль о бедности современной литературы возникает из потребности русского человека к самоосуждению и самобичеванию, отчего он не может объективно оценить ее современного состояния. Критик же напоминает утверждение Белинского, что «мы гораздо богаче крупными талантами, чем второстепенными..., что, наконец, наша литература развивается необыкновенно быстро...» (с. 51). Для критика «нынешнее затишье и тоска в литературе — признаки ее быстрого развития» (с. 64), залог ее успеха такие художники, как Тургенев, Островский, Л. Толстой, Писемский. Знаменательно, что в картину современной ему литературы консерватор Страхов не включил Салтыкова-Щедрина.

Страхов выделяет основную черту русских писателей, состоящую «в честности отношения к делу, в неподкупной правдивости, в строгости к самому себе», в том, что «они работают, исполненные какой-то религиозной боязни отступить от правды» (с. 56). Эта черта впервые появилась «в Пушкине, кульминационной точке нашего литературного развития» (с. 57). «В величайшем нашем писателе, — замечает Страхов, — сказалась вдруг потребность какого-то отрезвления, и с тех пор она царит в нашей литературе... Из нее объясняется прозаически-ноющий стих Некрасова, напряженный анализ гр. Л. Толстого, симпатия к слабым натурам Достоевского, постоянная несостоятельность героев Тургенева» и т. д.

Так Страхов в духе Ап. Григорьева рассматривает современную ему литературу с точки зрения традиций, в связи с прошлым. В его логичной, цепевидной по форме статье слышится сдержанная страстность священника, проповедую-

⁷ Страхов Н. Н. Литературная критика. — М.: Современник, 1984. — С. 82. В дальнейшем Страхов цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

щего в храме. Он встает высоко над современной ему полемикой. Такие несовместимые явления, как славянофильство, западничество, нигилизм мирно уживаются в его статье, равно как фигуры Белинского, Ап. Григорьева, Чернышевского, что совершенно невозможно в статьях его современника Писарева.

В духе почвенничества Страхов утверждает идею добра, которая заставит русское общество только с благодарностью говорить о его великих критиках и художниках. Это же мощное духовное начало должно стать залогом будущего развития русской литературы. «Если мы действительно великий народ, если таковы наши надежды и притязания, — пророчески восклицает Страхов, — то наша литература должна представлять задатки великой литературы» (с. 52).

Вся статья «Бедность нашей литературы», проникнутая пафосом утверждения современной литературы и ее истории, опровергает свое название. Современный исследователь заметил, что «еще Ап. Григорьев обосновывал такое понимание отечественного историко-литературного процесса, согласно которому все сколько-нибудь значительные писатели возвращались от увлечения «чужим» к признанию славянофильских и родственных с ними идей»⁸. Страхов же считает движение к почве свойственным ходом всей русской литературы. Литературно-историческая концепция у Страхова предстает следующим образом. Вся новая литература, начиная с Ломоносова, и до настоящего ему времени делится на 5 периодов: «1 период восторга, инстинктивное, неопределенное ощущение своей силы... Поверхностное или фальшивое знакомство с Европой». 2 период обмана. «Действительное знакомство с Европой и обманчивое примирение нашей жизни с ее идеями». 3 — Пушкин. «Эпоха, завершающая два предыдущих периода. В одно время: поэтическое признание русской жизни и ее теоретическое отрицание.», 4 — Западники и славянофилы, «Борьба между отрицанием русской жизни и признанием ее самостоятельности. В искусстве: развитие задатков, положенных Пушкиным.», 5 — Нигилисты. «Отрицание русской жизни вместе с отрицанием европейской» (с. 74—75).

Итак, русская литература движется через увлечение западными идеями к «признанию русской жизни», что наблюдается в творчестве Пушкина. Затем в последующие периоды и в настоящем происходит «развитие задатков, положенных

⁸ Гуральник У. Указ. статья. — С. 146.

Пушкиным». Художественная мысль в России, по мнению Страхова, развивается гораздо быстрее ее умственного движения. Поэтому никакие теории не могут повлиять на общий ход русской литературы. Она не славянофильская и не западническая, ибо в ней живет вера в жизнь. А жизненные силы литературы, по центральной мысли почвеннической критики, обуславливают нравственное начало народной жизни. «Пока жива и здорова наша поэзия, — утверждает Н. Страхов, — до тех пор нет причины сомневаться в глубоком здоровье русского народа...» (с. 352).

В общей концепции русской литературы поэзия у Страхова получает значение вечного (это Пушкин, это постоянное движение и развитие литературы, связанное с жизнью), а значение временного — явления русской общественной жизни (идеи славянофильства и западничества, нигилизм). Не случайно у Страхова появляется призыв изучать Пушкина и в этой работе встать над современной полемикой, потому что Пушкина нельзя превзойти, потому что «Пушкина отодвигать некуда», он великий поэт и только великие между собой признают себя равными.

Глава «Нечто о Пушкине, главном сокровище нашей литературы» является кульминационной в работе «Бедность нашей литературы». Потому что лозунгу о бедности современной литературы Страхов противопоставляет утверждение Пушкина, приводит некоторые итоги в исследовании Пушкина (анализируя работы Каткова, Анненкова, В. фон-Энзе). Намечает проблемы изучения Пушкина (например, в области поэтики).

В стиле работы «Бедность нашей литературы» есть не только проповедническое начало, но и научная строгость, логика, композиционная стройность. Работа разделена на небольшие главы, имеющие названия, которые также несут свою функцию. Они исчерпывающе точны, как точна последовательно развивающаяся мысль. Страхов стремится к логической завершенности и всей работы, и отдельных ее частей. Эту особенность критика заметил Достоевский, который говорил Страхову: «Вы все стараетесь для полного собрания своих сочинений»⁹.

Стилем статей Страхов принципиально отличается от своего учителя и предшественника. В одном из писем он доста-

⁹ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. — СПб., 1883. — С. 220.

точно откровенно говорит Григорьеву: «Скажу тебе насчет твоих статей. Самый злой упрек был тебе сделан не «Искрой» и не «Современником», а Катковым. Он — помнится — злобно заметил, что в твоих статьях все хорошо, только дурно, что мысли — полумысли и чувства — *получувства*. Положим, что это слишком механически; я лучше скажу, что в твоих статьях — *зародыши* многих мыслей и *зародыши* многих чувств, но только — *зародыши*»¹⁰. И немного дальше по-учительски поясняет: «Но мне кажется., что эти *зародыши* могли бы развиться; мне кажется, что ты не только порождаешь одни *зародыши*, но больше ничего не желаешь, больше ни о чем не хлопчешь. Чуть мысль блеснула, чуть явился очерк, намек, тип — и ты доволен, тебе больше ничего и не нужно. Даже в своих суждениях есть этот же характер. Ты возводишь в явления разные мелочи, ты намеки и *зародыши* принимаешь за полные явления»¹¹.

Упрек Страхова значителен и касается неполноты содержания и несовершенства формы. По письму Страхова можно почувствовать сильнейшее различие между автором письма и адресатом. Облик Ап. Григорьева предстает в целом ряде подчас взаимоисключающих определений: «Мистик, атеист, масон, петрашевец, славянофил, артист, поэт, редактор, критик, драматург...»¹², «...поэзия как творческий принцип, — сказал о нем исследователь, — пронизывает все элементы его теоретических построений»¹³. В противоположность Ап. Григорьеву Страхов — ученый и критик, лишенный творческого принципа.

Воспитанный в строгой атмосфере семинарии, все физические и духовные силы отдающий учебе сначала в университете, а затем в педагогическом институте, он всю свою самостоятельную жизнь проводит в постоянной кропотливой работе журналиста и ученого. Страхов — человек сдержанный, замкнутый, сделавший сам себя. Поразительно его признание в одном из писем Л. Н. Толстому: «В эпоху наибольшего развития сил (1857—1867) я — не то что жил, я поддался жизни, подчинился искушениям; но я так измучился, что по-

¹⁰ Переписка Ап. Григорьева с Н. Н. Страховым. Вступ. ст. и публикация к ним Б. Ф. Егоров//Труды по русск. и славян. филологии. Литературоведение. Уч. записки. — 167 вып. — Тарту, 1965. — С. 171.

¹¹ Там же.

¹² Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев//Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. — Л.: Искусство, 1982. — С. 160.

¹³ Раков В. Аполлон Григорьев — литературный критик. Текст лекции. — Иваново: изд. ИГУ, 1980. — С. 4.

том навсегда отказался от жизни. Что же я делал собственно и тогда и потом, и что делаю теперь? То, что делают люди отжившие, старики. Я берегу, я старался ничего не искать, а только избегать тех зол, которые со всех сторон окружают человека. И особенно я берегу нравственно... А затем — я служил, работал, писал — всего лишь настолько, чтобы не зависеть от других... Во время литературства я помню, как я сейчас же останавливался, как только видел, что денег заработано довольно. Составить себе положение, имущество — я никогда об этом не заботился. Так что все время я не жил, а только принимал жизнь, как она приходила...»¹⁴.

Очень разные, они по-разному относились к одним и тем же явлениям, людям, событиям. Например, Ап. Григорьев тяжело переживает момент застывания почвенничества во «Времени» и «Эпохе» «в доктрину, в ненавистную ему «теорию»¹⁵, в то время как для Страхова именно этап работы в журналах Достоевских связан с самоопределением и достаточно плодотворен. Но было у них одно, несомненно, общее — любовь к Пушкину и русской литературе. И тут уже Ап. Григорьев приобретал значение учителя, Страхов — его верного ученика и последователя.

Называя Ап. Григорьева «нашим единственным критиком» (с. 307), Страхов считает своим долгом пропагандировать статьи уже умершего товарища, утверждать его главные идеи, цитируя Ап. Григорьева так же часто и в большом объеме, как прежде Григорьев цитировал Белинского. Более того, опираясь на основы «органической критики», он первым установил связь Толстого с Пушкиным, первым соотнес «Войну и мир» с «Капитанской дочкой». «Есть в русской литературе классическое произведение, с которым «Война и мир» имеет больше сходства, чем с каким бы то ни было другим произведением, — писал Страхов. — Это «Капитанская дочка» Пушкина. Сходство есть и во внешней манере, в самом тоне и предмете рассказа, но главное сходство во внутреннем духе обоих произведений» (с. 291). Общим для произведений, как заметил критик, стал жанр — семейная хроника.

Единственным критиком, понявшим Пушкина, Страхов считал Ап. Григорьева: именно он определил особенность духовного процесса, происшедшего с Пушкиным и заключающегося в «отрицании всего наносного, напускного в нашем

¹⁴ Цитирую по кн.: Страхов Н. Н. Литературная критика. — С. 28.

¹⁵ Журавлева А. «Органическая критика» Аполлона Григорьева// Григорьев Аполлон. Эстетика и критика. — М.: Искусство, 1980. — С. 42.

развитии» (с. 308). Такой же процесс теперь Страхов наблюдает в духовном мире Толстого.

Статьи о романе «Война и мир» в большой степени посвящены Пушкину. В них присутствие Пушкина достаточно ощутимо: и в сравнении Оленина с Онегиным, и в промелькнувшей цитате при размышлении о детстве толстовского героя, и в сравнении изображенного в «Войне и мире» быта с романом «Евгений Онегин», и в анализе объективной манеры Толстого, так близкой к объективности Пушкина. Страхов в больших объемах и достаточно часто цитирует Григорьева, оставаясь при этом оригинальным. Оригинальность его мысли обусловлена своеобразием человеческого и художественного мира Толстого, особой близостью к художнику, глубиной восприятия. Все это повлияло на стиль статей о романе Толстого. Он стал раскованным и свободным, сдержанность в нем исчезла, зато появились открытость и одухотворенность, так близкие стилю Ап. Григорьева. Страхов как будто переживает чувство собственной полноты и сознание творчества.

С начала 70-х гг., когда Страхов уходит от журнальной полемики, его статьи все более приобретают значение научной литературоведческой работы. Эти черты стиля свойственны «Заметкам о Пушкине». Они писались с середины 60-х годов до 1883 года, когда была закончена книга Страхова «Заметки о Пушкине и других поэтах», писались около 20 лет. Сам автор скромно определил особенность своего труда: «...название, данное этой книжке, совершенно точное; это не более как заметки, не имеющие притязания на законченность и на исчерпывание какого-нибудь отдельного вопроса» (с. 124—125).

По объему заметки Страхова, действительно, невелики. Но на законченность и на исчерпывание некоторых вопросов и претендуют, потому что исследование опирается на то, что уже было создано Григорьевым.

Цитируя слова Григорьева о «великой натуре Пушкина, ничего не исключающей», Страхов останавливается «только на одной черте внутреннего мира Пушкина, на чувстве *страдания*, упускаемого из виду, может быть, чаще, чем многое другое» (с. 125). Но исследование только одного чувства у Страхова опирается на такой значительный материал, что дополнить его уже невозможно. Критик стремится определить это чувство в Пушкине, анализируя стихи на тему поэта, начиная с 1826 года и кончая «Памятником», прослеживая по-

степенно нарастающий разлад поэта со своими современниками. «...вскоре после полного сознания своего великого значения, — пишет Страхов, — у Пушкина начинает слышаться борьба между этим сознанием и между холодностью, упреками и требованиями читателей. Из этой борьбы он не вышел до конца, и она, без сомнения, играла большую роль в раздражительности и равнодушии к жизни, которыми была ускорена его безвременная смерть» (с. 135).

Самым большим испытанием для Пушкина становится борьба с самим собой, когда поэт «уходит» «в высокомерие и презрение к своим читателям». Страхов слышит в музыке стихов Пушкина «звуки боли и печали». В сонете «Поэту» (1830) поэт все еще хочет казаться гордым и презирающим, но «уже видно, что он старается в чем-то утешить себя» (с. 135). Сонет обращен к себе: «Поэт, не дорожи любовью народной», с советом противоестественным, невозможным, ибо ему хотелось именно любви народной и признания.

И в «Памятнике» главной мыслью станет, по словам Страхова, «эта самая народная любовь» (с. 126). Но из своей жизни Пушкин «вынес горькую необходимость уединиться от народа, так или иначе перенести его равнодушие и остаться самим собой» (с. 136), — заметит критик. В «Памятнике» страдания усиливаются, окрашиваются «более резкими мрачными чертами. Стараясь сохранить перед обидой равнодушные, поэт говорит себе:

Обиды не страшась, не требуй и венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно...

Клевету! — замечает Страхов, — это уже не суд глупцов, не смех толпы холодной, а что-то гораздо хуже... Клевета уже не детская резвость, не холодность, не глупое суждение, а уже прямое действие злобы, умышленный вред, проявление того недоброжелательства, которое замечал вокруг себя Пушкин» (с. 138).

Григорьев в конце 50-х — начале 60-х гг. настаивает на «самобытности типа», на «великой натуре» Пушкина, Страхов в 70-е гг. акцентирует на «страдании великой души», на его трагическом разладе с современниками. И это хорошо объяснимо историческими причинами.

В конце 60-х — начале 80-х гг. Страхов был едва ли не единственным ученым и критиком, серьезно занимавшимся Пушкиным, страстно говорившим о нем современникам, и также страстно боровшимся с критикой Писарева и неприязнью Пушкина славянофилами.

В 60—70-е гг. в «Заметках о Пушкине» настает для Страхова время, когда многие заветы Ап. Григорьева нужно выполнить. В 1859 г. Ап. Григорьев мечтал о глубоком психологическом изучении «душевных пушкинских отношений»¹⁶ с созданными им художественными типами. В 1866 году Страхов развивает идеи своего учителя, исследуя героев «Египетских ночей» и связь с ними автора. «Пушкин разбил самого себя на две фигуры, на Чарского и импровизатора. Он совмещал в себе эти натуры и в лице импровизатора испытывал некоторые из тех страданий, которые испытывала его поэтическая душа среди нашего общества» (с. 139), — пишет Страхов, снова обращаясь к трагической судьбе поэта.

В «Заметках о Пушкине» Страхов начинает углубленное изучение поэтики Пушкина, намеченное еще в статье «Бедность нашей литературы». 6 небольших глав этой работы носят такие названия: I. Нет нововведений. II. Переимчивость. III. Подражания. IV. Пародии. V. Прямодушие. VI. Истинная поэзия.

В форме пушкинских произведений Страхов не находит нововведений, считая их заимствованными из иностранной литературы. «Евгений Онегин» имеет форму произведений Байрона, «Капитанская дочка» взята с романов Вальтера Скотта, а «Борис Годунов» есть, по-видимому, прямой сколок с трагедий Шекспира» (с. 142), — пишет Страхов. Для Пушкина «все формы были равны». Пушкин не играл «стихом, как Жуковский, Дельвиг и потом Лермонтов»; не играл словом и достиг «беспримерной гибкости и подвижности... в языке», «закончил образование нашего литературного языка» (с. 142, 144).

В центре внимания Страхова — высказывания Пушкина о критике и литературе, статьи Ап. Григорьева и Белинского о Пушкине. Таким образом, он одним из первых приступает к литературоведческой работе по изучению поэтики Пушкина и, как ученый, он точен и строг при анализе традиций Ломоносова, Жуковского, Лермонтова в их близости к творчеству Пушкина и отталкивании от него.

В исследовании поэтики Пушкина можно заметить свойство Страхова-ученого — исчерпать изучаемый предмет до конца, указать на мельчайшие оттенки явления. Например, в трех главах работы: «Переимчивость», «Подражание», «Па-

¹⁶ Григорьев Ап. Литературная критика. — М.: Художественная литература, 1967. — С. 175.

родии» речь идет об одной особенности Пушкина — умении совершенно входить в тон произведений художников разных народов и родной страны — своих предшественников или современников. Это свойство получило у Григорьева название «душевной и художественной отзывчивости», у Достоевского «всемирной отзывчивости». Для нас — это протезизм Пушкина. Страхову же важен мельчайший оттенок этого явления в творчестве Пушкина. Так «переимчивость» подтверждается примерами из стихов Пушкина: стихотворение «Если жизнь тебя обманет...» как будто написано Жуковским, стихотворение «Языкову» («Языков, кто тебе внушил...») — как будто Языковым, в «Памятнике» отразился «склад Державина», в прозаическом отрывке «Цезарь путешествовал...» слышен «лучший римский прозаик», во многих сочинениях Пушкина проявляется «склад народной поэзии». Переимчивость для Страхова — это ощущение неиссякаемой поэтической силы, способной обнять все стороны жизни.

В главе «Подражания» Страхов показывает свойство Пушкина перевоплощаться в чужой стиль, например, восточной поэзии. И здесь, анализируя протезизм Пушкина, критик удивительно точно и тонко говорит о музыке стиха, о его совершенстве, об особом строе душевных движений и мыслей, переданных поэтом. Чтобы показать вечное значение цикла «Подражание Корану», Страхов приводит его сравнение с лермонтовским «Демоном», где, по словам критика, «все... очень красноречиво, но вместе совершенно бледно и холодно... где порыва, загадочности, страсти нет нисколько. Взят восточный оборот речи, но лишен всего характерного» (с. 150).

Шутливые подражания Данте 1832 г. («И дале мы пошли...») Страхов определил как пародию, т. к. здесь «грубо чувственные образы и краски Данта, — схвачены вполне и пересмеяны, так же, как пересмеяна и наивная торжественность речи» (с. 153).

Как пародия на Карамзина будет определена «Летопись села Горохина», и что очень важно, указано ее значение в творчестве Пушкина, так как «с нее начинается поворот в деятельности Пушкина, и он пишет ряд повестей из русской жизни, заканчивающийся «Капитанской дочкой» (с. 153).

Показав гибкое отношение Пушкина к иностранной и родной литературе, Страхов возвращается к любимой мысли почвеннической критики о самобытности Пушкина, стремясь ответить на вопрос: в чем сила поэтического гения Пушкина. По мысли Страхова, «Пушкин был правдивейший из поэтов.

Несмотря на всю свою гибкость, он никогда не сочинял ни чувств, ни их выражения... необыкновенная сила пушкинского гения обнаруживается именно в этом прямодушии» (с. 154). Благодаря этому «прямодушную русская поэзия сделала правдою». «Пушкинское прямодушие» — так определяется пушкинский стиль, противоположный лермонтовскому, в котором не принимаются «преувеличение красок, настоящая фальшь» (с. 156), «напряжение и надуманная крайность своих чувств» (с. 157). Поэтическая сила Пушкина, по мнению критика, была так велика, что смогла победить все иноземные влияния, надуманное, «напряженное», и «в поэзии стали прямо выражаться инстинкты русского сердца, стала отражаться русская действительность» (с. 157).

Заключительная VI глава «Заметок о Пушкине» — «Истинная поэзия» имеет теоретический характер, потому что речь в ней идет о цели искусства, его содержании, о соотношении жизни и искусства. Замечания Страхова, хотя и не оригинальны, имеют самый глубокий современный смысл. Он вспоминает Аристотеля, считавшего неизменным требованием истинного искусства ту внутреннюю правду, которая истиннее самой действительности. Вот почему правдивейший и искреннейший Пушкин — поэт истинный.

Так Страхов в «Заметках о Пушкине», следуя заветам почвеннической критики, которую он назвал «чисто литературную, или, пожалуй, пушкинскую, наконец, просто русскую» (с. 176), объясняя поэтику Пушкина, утверждал абсолютное значение его поэзии и по-своему разгадывал его тайну.

Н. В. Цветкова

(Псков)

ПУШКИН В КРИТИКЕ 50-х ГОДОВ

В 1855 году вышли в свет «Сочинения» Пушкина и «Материалы для биографии А. С. Пушкина», изданные П. В. Анненковым. Свою задачу издатель выполнил самым замечательным образом. Знаменательно, что друг Пушкина Пущин отмечал в его труде и «полное знание дела», и «горячую любовь к Пушкину — поэту и человеку»¹.

¹ Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. — М., 1956. — С. 55.

Для 50-х годов работа Анненкова по изданию сочинений Пушкина и по созданию «Материалов для биографии» явилась настоящим событием, о чем хорошо сказал известный ученый Пыпин: «Предприятие Анненкова было особенно ценно в обстоятельствах, среди которых жила тогда наша литература. Обстоятельства были очень малоблагоприятные. Окруженная тяжелым недоверием и подозрением литература едва хранила нить предания сороковых годов, и издание Пушкина приобрело цену нравственного обозрения; это было притом не только напоминание, но в значительной степени и реставрация писателя, который для критики сороковых годов был величайшим явлением русской литературы и залогом ее будущего. Труд Анненкова был первый в своем роде опыт исследования внешней и внутренней биографии писателя, истории его содержания и способов творчества»².

В середине 50-х годов, когда после статей Белинского прошло почти десять лет, Пушкина открывали заново. И открывали в первую очередь личность. Так Дружинин в «Библиотеке для чтения» признавался, что главной целью его статьи будет «сообщить читателю о том, каков был великий наш поэт в тиши своего кабинета, в сношениях с своими сверстниками и поклонниками, перед лицом критики и, наконец, в отношениях своих с читателями»³. Подобно Дружинину, Чернышевский писал в «Современнике»: «Мы можем теперь только изучать личность и деятельность Пушкина на основании данных, представляемых новым изданием»⁴. В следующем году Чернышевский напишет очерк «Александр Сергеевич Пушкин. Его жизнь и сочинения», предназначенный для молодежи. Более того, Чернышевский предложит Добролюбову написать статью о Пушкине, которая будет напечатана в 1858 году в «Русском иллюстрированном альманахе».

«Материалы для биографии А. С. Пушкина», несомненно, увлекли Чернышевского. С тщательной старательностью и заинтересованностью воспроизводит он облик молодого Пушкина, отмечая разные его черты, как будто пытаюсь исчерпать неисчерпаемое: «Живость, пылкость, впечатлительность, способность увлекаться и увлекать, горячее сердце, жаждущее любви, жаждущее дружбы, способное привязываться к

² Цитирую по кн.: Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. — М.: Современник, 1984. — С. 31.

³ Дружинин А. В. Литературная критика. — М.: Советская Россия, 1983. — С. 36. Далее Дружинин цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

человеку всеми силами души, горячий темперамент, влекущий к жизни, к обществу, к удовольствиям и тревогам; нравственное здоровье, сообщающее всем привязанностям и наклонностям какую-то свежую роскошность и полноту, отнимающее у самых крайностей всю болезненность, у самых прихотей, которыми так обильна его молодость, всякую натянутость, побеждающее наконец всякие односторонние увлечения...»⁴.

Понять личность Пушкина — основной пафос статьи Чернышевского об издании сочинений Пушкина Анненковым. Не в меньшей степени он присутствует в очерке, обращенном к молодым читателям. «Основными чертами его характера, — дополнит себя Чернышевский в очерке, — были благородство, мягкость и живость. Благородство было дано ему природою и развито образованностью. Он хотел быть не только чист от всего, что признавал низким или дурным, но держать себя так, чтобы никто не имел права сказать о нем что-нибудь дурное, по его мнению. Потому каждая клевета глубоко огорчала его, как бы ни была глупа и нелепа». И т. д. (с. 157).

Чернышевский воспринимает Пушкина как тонкого и деликатного человека, однако облик его трудно соотносить с тем, кого критик называл «великим писателем». Когда же Чернышевский пытается совместить свои представления о личности Пушкина с анализом его творчества, возникают противоречия. Например, он пишет: «...Пушкин, не будучи по преимуществу ни мыслителем, ни ученым, был человек необыкновенного ума и человек чрезвычайно образованный; не только за тридцать лет назад, но и ныне в нашем обществе много найдется людей, равных Пушкину по образованности. Потому, хотя в его произведениях не должно искать главнейшим образом глубокого содержания, ясно сознанного и последовательного, зато каждая страница его кипит умом и жизнью образованной мысли» (с. 70). Такое утверждение Чернышевскому не кажется противоречивым: оно пришло из статей Белинского, успело укрепиться в атмосфере современной полемики о гоголевском и пушкинском направлениях. И сейчас, спустя почти десять лет после появления статей о Пушкине, самым большим авторитетом для Чернышевского остается Белинский. Не случайно из его статей Чернышевским приведены обширные выписки.

⁴ Чернышевский Н. Г. Собрание сочинений: В 5-ти т. — М.: Правда, 1974. — Т. 3. — С. 22. Далее Чернышевский цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

Под влиянием Белинского возникает ход рассуждения, сама фраза. «Пушкин, — пишет Чернышевский, — не был поэтом какого-нибудь определенного воззрения на жизнь, как Байрон, не был даже поэтом мысли вообще, как, например, Гете и Шиллер. Художественная форма «Фауста», «Валленштейна», «Чайльд-Гарольда» возникла для того, чтобы в ней выразилось глубокое воззрение на жизнь; в произведениях Пушкина мы не найдем этого. У него художественность составляет не одну оболочку, а зерно и оболочку вместе» (с. 67). Сравним с Белинским: «В Шекспире вас тоже оставивает прежде всего не художник, а глубокий сердцедец, мирообъемлющий созерцатель; художество же в нем как будто признается вами без всяких слов и объяснений. ...В поэзии Байрона прежде всего обоймет вашу душу ужасом удивления колоссальная личность поэта, титаническая смелость и гордость его чувств и мыслей. В поэзии Гете перед вами выступает поэтически-созерцательный мыслитель, могучий царь и властелин внутреннего мира души человека... В Пушкине, напротив, прежде всего увидите художника, вооруженного всеми чарами поэзии, призванного для искусства как для искусства...»⁵.

В оценках и выводах о Пушкине Добролюбов так же, как и Чернышевский, был близок Белинскому. И все же в логике восприятия Пушкина Добролюбов более последовательный ученик создателя теории пафоса. Ему важно объяснить сначала, что сформировало личность художника, а уже затем проследить особенности его творчества. Вот почему подробно и критически рассматривает Добролюбов французское воспитание Пушкина, французский домашний быт, увлечение французской литературой. «Все это способствовало, по мнению Добролюбова, тому, чтобы развить в восприимчивой натуре Пушкина веселость, остроумие и вместе с тем сообщить ему то беспечное легкомыслие, ту небрежную поверхностность, которая старается обходить серьезные теоретические вопросы жизни»⁶. Во французском воспитании Добролюбов находит причину неглубокой образованности Пушкина и как ее следствие — поверхностность и неумение мыслить.

⁵ Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9-ти т. — М.: Художественная литература, 1981. — Т. 6. — С. 264.

⁶ Добролюбов Н. А. Собрание сочинений: В 3 т. — М.: Художественная литература, 1950. — Т. 1. — С. 99. Далее Добролюбов цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

«Пушкин, — делает вывод Добролюбов, — остановился на внешности, не нашел в себе того, что составляет истинную силу человеческой личности...» (с. 100). Однако лирика Пушкина заставляет Добролюбова почувствовать именно силу его личности, проявившуюся в неудовлетворенности настоящим. «...всматриваясь ближе в субъективный характер поэзии Пушкина, — пишет критик, — мы находим в нем постоянное искание чего-то, не удовлетворимое настоящим». (с. 108). Это чувство, по мнению критика, не мог объяснить сам поэт. Для Добролюбова же и его демократического читателя именно неудовлетворенность настоящим должна стать толчком к общественному служению. Но для такого служения личность Пушкина, как ее понимает Добролюбов, не имеет «истинной силы». Поэтому-то Пушкин и «заклучился в тесном круге исключительного служения искусству, в сфере чистой художественности» (с. 108).

Итак, «чистая художественность» соответствует возможностям личности Пушкина, как ее понимает Добролюбов. И если прошло время «чистой художественности», ушло и время ее создателя. «...Пушкин, — пишет Добролюбов, — шел в уровень с своим веком. Несмотря на свои уверения о презрении к толпе, он угрожал ей; иначе нельзя было бы объяснить того громадного успеха, каким он пользовался в публике. Она никогда не награждает особенной любовью того, что выше ее понятий. Оценка гениев, опередивших свой век, совершается в потомстве» (с. 108). Не опередив свой век, Пушкин, по мысли Добролюбова, имел на него влияние как просветитель («Он первый приучил русскую публику читать») (с. 106), как поэт, создавший «на Руси свою самобытную поэзию» (с. 106) и обративший «мысль народа на те предметы, которые должны занимать его» (с. 107). Обратившись к Пушкину в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» и рецензии на седьмой том сочинений поэта, Добролюбов снова увидит его глазами революционного демократа в канун реформы и сжато повторит основные выводы своей предыдущей статьи. «Конечно, — справедливо замечает современный исследователь, — для того чтобы... понять некоторые, на первый взгляд, странно для нас звучащие сейчас характеристики Добролюбова, нужно учесть, что самое главное для Добролюбова, когда он пишет даже о Пушкине, не сам Пушкин, то есть Пушкин определяется, например, в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» не изнутри своей творческой индиви-

дуальности, а с позиции революционно-демократического принципа в условиях нарастающего общественного противостояния»⁷.

Итак, для Добролюбова и Чернышевского выводы Белинского о Пушкине остаются символом веры и не один раз повторяются во второй половине 50-х годов. Однако не в меньшей степени авторитет Белинского оказывает влияние на Дружинина, общественного антагониста критиков-демократов, и проявится в его статье «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений». В статье Дружинина, как в критике демократов, историческое значение Пушкина очевидно и неоспоримо: не случайно размышления об общественной роли Пушкина достаточно подробно.

Дружинин считает, что «в России великие писатели всегда стояли впереди своих читателей, сами образовывали общество, поучая тех, кто жаждал познания, трудясь над самым органом своих песнопений...» (с. 69). Такими были Ломоносов, Карамзин, который «сеял пачатки образования» и знакомил современников с развитием иностранного искусства. Таким был Жуковский, переводы которого знакомили с иностранной литературой, а критические статьи способствовали развитию русской критики. По своему значению образователя общества, «в дидактическом своем влиянии на русскую публику он (Пушкин — Н. Ц.) соединял в себе Карамзина с Жуковским» (с. 69), стал образцом для русской литературы как лирик и историк, переводчик и романист, эпический поэт и повествователь. По замечанию Дружинина, Пушкину принадлежит особая роль и в развитии критики и журналистики. Как считает современный исследователь, «статьи Чернышевского и Добролюбова отличаются не столько отсутствием историзма, в чем их иной раз упрекают (собственно историческое значение Пушкина они как раз понимали и высоко ценили), сколько известной недооценкой «абсолютности» Пушкина, непреходящего значения его поэзии. А это, естественно, сужало сами исторические определения»⁸.

В осмыслении исторического значения Пушкина Дружинин близок демократической критике, однако в постижении его личности и творчества он идет дальше их, в первую очередь расширяя исторические оценки. И в этом движении Дружинин думающий и последовательный ученик Белинского,

⁷ Скатов Н. А. В. Дружинин — литературный критик. // Дружинин А. В. Литературная критика. — М.: Советская Россия, 1983. — С. 17.

⁸ Скатов Н. Указ. ст. — С. 16.

для которого самым значительным стало такое утверждение создателя теории пафоса: «...приступая к изучению поэта, прежде всего должно уловить, в многообразии и разнообразии его произведений, тайну его личности...»⁹. В обращении к Пушкину Дружинин опирается на ту логику в теории пафоса Белинского, которая иногда изменяет самому автору статей о Пушкине. Не случайно основная задача статьи Дружинина — «уловить» «тайну личности» Пушкина.

Самое главное для Дружинина в Пушкине — это то, что он олицетворение русского человека. В душе его, замечает критик, «находится одна чисто народная и возвышенная черта, заключающаяся в той святой деликатности духа, которая делает все наши сильные ощущения столь немногоречивыми, сдержанными и как будто робкими» (с. 47). «Святая деликатность духа» проявляется в творчестве Пушкина. В отличие от других поэтов, он никогда открыто не изливает своих ощущений, никогда не открывает святых личных воспоминаний. «Ни разлука, ни пароксизм горести, ни отдаление, ни самая смерть не способны вовлечь Пушкина в малейшую нескромность, так извинительную для поэта!» (с. 47) — восклицает Дружинин. Лишь изредка дает Пушкин волю своему горячему сердцу, например, в стихотворении «19 октября 1825 года»). Анализируя это стихотворение, Дружинин замечает: «...дух наш потрясается поэтическим смущением, — и читатель, догадываясь об океане любви, таившемся в душе поэта, невольно говорит: «Как же умел любить Пушкин, если он таков в своих дружеских привязанностях?» (с. 48).

«Деликатность души» определяет позицию Пушкина в журнальной полемике, в кругу людей светских, объясняет «осторожную уклончивость в литературных спорах». Под личиной вежливой холодности, считает Дружинин, Пушкин скрывает пламенную любовь к искусству. Критик захвачен интересом к личности Пушкина, потрясен силой его души, потому что прекрасно понимает, что жизнь его явно не идиллия. Сила души для Дружинина как раз и проявилась в умении из жизненного опыта выносить «незлобливость, ... способность к улыбке, ...радушие к людям». «Иногда на идиллию надо иметь более сил, чем на драму в мизантропическом вкусе» (с. 60), — замечает он.

Сравнивая творчество писателей сатирического направления с пушкинским, Дружинин пишет: «Перед нами тот же

⁹ Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9-ти т. — М.: Художественная литература, 1981. — Т. 6. — С. 254.

быт, те же люди, но как это все глядит тихо, спокойно и радостно!» (с. 61). Дружинин не идеализирует тот мир, который находит воплощение в творчестве Пушкина, но стремится разобраться в особенности таланта Пушкина, его видения действительности, в том свойстве души, которое было решающим при создании поэтического произведения. «Не оптимизм, не стремление к розовым краскам увлекали музу Пушкина, — объясняет Дружинин, — и она умела смеяться сквозь слезы над людскими пороками, и она грозно глядела на невежд, издевающихся над треножником, над которым горел священный огонь его поэзии. Александр Сергеевич, превосходя своих преемников поэзией, превосходил их и силою души» (с. 62). По словам Дружинина, душа Пушкина «была душой необыкновенного, развитого, любящего, высокопросвещенного человека» (с. 62).

Дружинина увлекает пушкинская личность. Под его пером она постепенно раскрывается и растет. Рядом с именем Пушкина возникают великие имена. Например, говоря о гениальной трудоспособности Пушкина, Дружинин вспоминает Гете. «Во всякий труд, — пишет критик, — вносил он эту способность, прилепляясь душой к своему труду, становясь фанатиком той или другой книги, исчерпывая до дна предмет своих наблюдений, озаряя его светом поэзии и в этом отношении напоминая собою великого Гете» (с. 44).

В дружининской статье Пушкин живет во времени, достигая своей человеческой и поэтической зрелости при создании «Бориса Годунова». Критик потрясен результатами Болдинской осени, разнообразием жанров созданных произведений, их количеством и художественным совершенством. Созданное в 1830 году дает право Дружинину говорить о том, что Пушкин опередил свой век. Не потому ли критик и отдает право Пушкину, как истинному художнику, самому быть себе лучшим судьей. Не потому ли признает его «выше всех школ». Однако сознавая свою поэтическую силу перед современниками, Пушкин, по словам Дружинина, «более чем кто-либо из поэтов, умел примирять противоположности и становится выше всех скоропреходящих вопросов об искусстве» (с. 58), таким образом, обращаясь в будущее.

В восприятии Дружинина Пушкин, как человек и художник, — величина абсолютная. И критерии, с которыми возможно подойти к этой величине, абсолютные. Только при таком подходе к Пушкину не возникает никаких противоречий. Поэтому-то Дружинин высоко оценивает разные стороны да-

рования Пушкина: поэзию, драматургию, прозу, все этапы творческого пути художника. Пушкин у Дружинина не оказывается заключенным в свою эпоху. Тем самым критик начинает разговор о его мировом значении: «Он заканчивал свою деятельность, как великий поэт одной страны, и начинал свой труд, как поэт всех веков и народов» (с. 80). Неоспоримой истиной для Дружинина является утверждение того, «что в Александре Сергеевиче готовился миру поэт высочайшего разбора, родной брат Байрону, Гете и, может быть, Шекспиру. Деятельность последних лет его жизни не есть деятельность певца местного, просто талантливого, предназначенного на славу в одном только крае и в одном только столетии» (с. 74).

Так, критика 50-х годов о Пушкине продолжила и талантливо развила идеи статей Белинского, пришла к тем оригинальным выводам, которые затем с новой силой откликнутся в пророческой речи Достоевского.

В. В. Мусатов

(Новгород)

**ПУШКИН В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ
АЛЕКСАНДРА БЛОКА
(1890—1900-е гг.)**

«Пушкиным пахнет, и огромная даль»

Александр Блок

Современники Блока ощущали в его поэзии лермонтовское начало.

Андрей Белый, увенчавший Валерия Брюсова «священным» пушкинским венцом, писал Блоку, что он «рукоположен Лермонтовым»¹. Окончательную завершенность эта аналогия получила позже в формуле Корнея Чуковского: «Он был Лермонтов нашей эпохи»².

Блок был конгениален Лермонтову по «бессменной тревоге духа» — определение, зорко выхваченное им из разруганной (им же!) книги Нестора Котляревского о Лермонтове

¹ Блок Александр. Андрей Белый. Переписка. — М.: изд. Гослитмузея, 1940. — С. 7.

² Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт. (Введение в поэзию Блока). — Пг.: изд-во А. Ф. Маркс, 1924. — С. 136.

(V, 29)³. Эта конгенитальность утверждена в наших глазах не только «врубелевским» контекстом «демонической» лирики Блока, но и позднейшим лермонтоведением (работы С. В. Шувалова, Б. М. Эйхенбаума, Д. Е. Максимова). Но уже в конце творческого пути Блока у современников возникла аналогия с Пушкиным, подытоженная И. Н. Розановым: «Блок был Пушкиным своей эпохи»⁴ и получившая историко-литературную разработку в ряде исследований⁵.

Итак — антиномия? Блок — Лермонтов; Блок — Пушкин. .

Нет, не антиномия, а *непроявленность логики* присутствия Пушкина в творческом сознании Блока. Именно о последнем и пойдет ниже речь.

Ни у кого из писавших о Блоке не повернулся язык сказать, что он был рукоположен Пушкиным, как это говорили о Брюсове. Пушкин виделся сначала как будто внеположным Блоку. И это понятно Блок был лириком, а о Пушкине еще Иван Киреевский заметил, что он «слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком»⁶. Один из наиболее глубоких ценителей поэзии эпохи символизма, Вяч. Иванов, однажды, поставив Пушкина в ряд с Данте и Гете, сказал, что лиризм никогда не поглощал «всего их сознания, всей творческой воли»⁷.

И это так. Но с этого и надо начинать разговор о Блоке и Пушкине.

Есть два мнения об отношении раннего Блока к Пушкину.

Первое гласит. «В пантеоне юного Блока имя Пушкина остается в тени»⁸. Второе утверждает: «Почти весь жанрово-тематический мир молодого («доместического») Блока формируется под воздействием пушкинской традиции»⁹.

Снова антиномия?

³ Все цитаты из Блока даются по изданию Блок А. А. Собрание сочинений В 8 т — М, Л. ГИХЛ, 1960—1965

⁴ Розанов И. Блок и Пушкин // Книга и пролетарская революция, 1936 — № 7 — С. 125

⁵ Важнейшие из них Гроссман Л. П. Блок и Пушкин // От Пушкина до Блока — М. Современные проблемы, 1926, Голицына В. Н. Пушкин и Блок // Пушкинский сборник — Псков, 1962, Минц З. Г. Блок и Пушкин // Уч. зап. ТГУ, XXI — Тарту, 1973

⁶ Киреевский И. Критика и эстетика — М. Искусство, 1979 — С. 54

⁷ Иванов Вяч. О лиризме Бальмонта // Аполлон, 1912 — № 3—4 — С. 36

⁸ Гроссман Л. П. Блок и Пушкин — С. 347

⁹ Минц З. Г. Блок и Пушкин — С. 142.

Ухо читателя-современника не слышало в раннем Блоке Пушкина.

А. В. Чичерин вспоминал, как в юности спутал процитированные ему строки Блока сначала с Фетом, потом с Полонским¹⁰. Ему процитировали «доместического» Блока — строфу, в которой были сразу две явных реминисценции из Пушкина («Медлительной чредой нисходит день осенний...»). Ошибка Чичерина в данном случае по-своему точна — прежде всего ощущением блоковского *генезиса*. Пушкинскими эти стихи он назвать бы не мог — *строй* стиха ничем не напоминал о Пушкине. Сам Блок дорожил этими «детскими», «слабыми по форме» стихами потому, что родился через них с «поэтами семидесятых-восьмидесятых-девяностых годов» (VIII, 338).

Поверим его указанию.

Память о Пушкине доходила до юного Блока двумя путями.

Ее доносила поэтическая культура 80—90-х годов — время рождения и упрочения культа Пушкина и отсутствия живого и конкретного понимания его традиции. Разрыв между пиететом по отношению к пушкинскому наследию и расплывчатостью его истолкования хорошо выразил однажды Андрей Белый, назвав Пушкина так — «ничто, водруженное на Олимп»¹¹. Контекст 80—90-х годов превращал пушкинские реминисценции в стихах юного Блока в «общепозэтический» материал, который, используя выражение А. Н. Веселовского, я бы назвал «унаследованными лирическими формулами»¹².

Но представление о Пушкине формировалось в сознании Блока еще и в лоне семейно-бытовой традиции, в контексте частного, «семейственного» опыта. Это хорошо видно из материалов к «Возмездию»: «Дворянское баловство, няня, Пушкин (опять и опять!)», «...и няня читает с ним долго-долго, внимательно-внимательно:

Гроб качается хрустальный,
Спит царевна мертвым сном» (III, 462—463)

Это был Пушкин детства, семьи, рода.

«Общепозэтический» Пушкин в контексте лирической традиции 80—90-х годов и Пушкин «семейно-бытовой», несомнен-

¹⁰ Чичерин А. В. Сила поэтического слова. Статьи. Воспоминания. — М.: Советский писатель, 1985. — С. 241.

¹¹ Белый А. Луг зеленый. — М.: Альциона, 1910. — С. 179.

¹² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л.: ГИХЛ, 1940. — С. 273.

но, были связаны в сознании Блока — второй питал первого; точно так же, как эпическое лоно русской литературы XIX века питало лирику таких романтиков, как Лермонтов, Фет, Тютчев. Однако первая книга Блока была уже, в сущности, актом *ухода* из замкнутой домашней атмосферы с ее памятью о Пушкине. И хотя в основу «Стихов о Прекрасной Даме» лег традиционный роман дворянского юноши с соседкой по имению, художественное содержание этого романа и все его поэтическое «исполнение» вело в перспективе на «вьюжную площадь», в эпохальную бездомность художника рубежа двух столетий.

Книга получилась «непушкинской».

Блок не был единственным поэтом в эпохе, для кого память о Пушкине носила интимный, домашний характер. Брюсов вспоминал о рассказе своего деда А. Я. Бакулина, как тот видел Пушкина «собственными глазами». Мальчика-Брюсова это потрясло: «...Мы живем еще среди современников Пушкина»¹³. Но при всей сильной любви к Пушкину, Брюсов уже в 90-е годы пришел к невозможности «на языке Пушкина выразить ощущения *fin de siècle*»¹⁴. Речь шла о Пушкине, тесно сращенном с культурой XIX века, на глазах становящейся достоянием прошлого. Разрыв *с этим* Пушкиным для становления поэтической культуры «*fin de siècle*» был исторической неизбежностью.

Однако одновременно с сильнейшим отталкиванием от Пушкина именно символизм начинал работу по перенесению пушкинской традиции на культурно-историческую почву XX века. Начало этой работе было положено созданием *эстетического мифа* о Пушкине как абсолютном поэте — в частности, утверждением Вл. Соловьева: «Пушкинская поэзия есть поэзия по существу и *по преимуществу*, — не допускающая никакого частного и одностороннего определения. *Самая сущность* поэзии /.../ нигде не проявлялась с такою чистотою как именно у Пушкина»¹⁵. Символисты, разделяя это утверждение и многократно усиливая именно это представление о Пушкине, сталкивались, однако, с трудностью *конкретного* воплощения поэтической традиции, «не допускающей одно-

¹³ Ашукин Н. Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. — М.: Федерация, 1929. — С. 31—33.

¹⁴ Там же, с. 52.

¹⁵ Соловьев В. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. // Вестник Европы, 1899. — № 12. — С. 662.

стороннего одределения». Они попытались сузить эстетический универсализм Пушкина до «аполлонического» мифа о нем, но в этой трактовке Пушкин становился чем-то вроде непроницаемой, полированной поверхности, не имеющей «глубины».

Первым, кто среди символистов продемонстрировал саму возможность соединения классической стиховой формы с современными темами и современным индивидуальным взглядом на мир, стал Брюсов. И брюсовская близость к пушкинской традиции казалась многим современным критикам такой же неоспоримой, как близость Блока к традиции лермонтовской. Да и сам Блок, познакомившись с книгой Брюсова «РВИ ЕТ ОРВИ», увидел в ней «преемничество от Пушкина — и по прямой линии» (VIII, 90) и публично написал, что Брюсов «рукоположен Пушкиным» (V, 616).

Эти восторженные оценки говорят о многом.

Прежде всего о том, что Брюсов возносится в сознании Блока столь высоко — «первый в России поэт» (VIII, 90) — на волне пиетета перед Пушкиным, вынесенным из эпохи 80—90-х годов. Но и о том, что себя «рукоположенным» Пушкиным Блок не ощущал, отдавая Брюсову роль практически единственного наследника пушкинской традиции. Но, кроме всего этого, стоит сказать о причинах блоковского тяготения к Брюсову.

После «Стихов о Прекрасной Даме» лирический герой Блока очутился не только на земле, населенной «болотными чертенятами» и «болотными попиками», но и в стихии современного города. Это был Петербург, который не мог не восприниматься как «цитата» из Пушкина, но который уже не был вполне «пушкинским» городом. Урбанистическая лирика Брюсова уже нашла формы воплощения современной городской жизни, воспела ее *строй*. Блок определил для себя значение брюсовской лирики так — «вторжение в повседневность» на основе создания «классического стиля» (V, 616). Пушкинская традиция в ее современном измерении открылась ему через «брюсовский» контекст, то есть вполне *конкретно*. И не удивительно, что в «городских» стихах Блока пушкинские мотивы и темы зазвучали то с большим, то с меньшим «брюсовским» акцентом. Как, например, в стихотворении «Петр», где фигура пушкинско-фальконетовского «медного всадника» вписывалась в урбанистический, «брюсовский» фон.

Но брюсовское влияние на Блока было недолгим.

И когда Блок вышел из-под него, то он четко сумел определить существо брюсовской рукоположенности Пушкиным: «Умея ковать стихи, Брюсов умеет ковать и идеи. Это — черта большого поэта /.../ Брюсов всегда закончен, чеканен» (V, 616). Это высокая оценка, но не *самая высокая*. Блок дает ее спокойно, отстраненно и добавляет, что совершенствование художественной формы приводит автора «РВИ ЕТ ОРВИ» и «Венка» к слишком узкому «захвату».

Речь шла о широте творческого «захвата» действительности, которая у Блока второй половины 1900-х годов все больше связывается с категорией «стихии», а отнюдь не с «законченностью» и «чеканностью». В стихотворении 1906 года из «городского» цикла есть такие строки:

О, город! О, ветер! О, снежные бури!
О, бездна разорванной в ключья лазури!

Пушкинская реминисценция (Ср.: «Последняя туча рассеянной бури») взята с обратным знаком: не буря рассеяна в ключья, а лазурь, в которой обнажается «бездна», и эта «бездна» оказывается родственной душе лирического героя (как и полагается в романтической системе). «Стихия» занимает в художественном сознании Блока огромное место, и на *этом* витке блоковского развития происходит отталкивание как от Брюсова, так и от пропущенной сквозь него пушкинской традиции. Меру этого отталкивания хорошо характеризует известная фраза Блока из письма к А. Белому: «...Пушкин «аполлонический» полетел в бездну...» (VIII, 150).

Неприятие «аполлонического» Пушкина было одним из устойчивых моментов символистской эстетики. Одной из причин подобного неприятия было то, что пушкинская поэзия сопротивлялась мистическому истолкованию, и Пушкин, будучи в глазах символистов пределом художественности, не поддавался переводу в плоскость «жизнетворческой» идеи. Ведь создавая эстетический миф о Пушкине, символизм одновременно ставил задачу преодоления чисто эстетического уровня искусства. Пушкин в осмыслении этой задачи мог играть важную роль (как, например, в построениях Мережковского), но в этих целях он мифологизировался и расплывался как конкретная художественная величина. Заслугой Брюсова было то, что он вводил пушкинскую традицию в конкретное художественное измерение («классическая форма», применимая к «повседневности») и тем самым замыкал ее по существу в пределах чисто эстетического ряда.

Блок, поначалу воспринимая Брюсова под знаком Вл. Соловьева (а соловьевская трактовка Пушкина носила, как уже было сказано, именно эстетический характер), вскоре увлекается «мифотворческими» идеями (тоже «соловьевского» происхождения) Вяч. Иванова и в духе этих идей переосмысливает для себя Брюсова по-новому. Он называет его «гениальным поэтом александрийского периода русской литературы» (VIII, 117) и под влиянием статьи Вяч. Иванова «Поэт и чернь» пишет: «Александрийские поэты-ученые отличались /.../ крайней отчужденностью от толпы /.../. У нас еще Пушкин проронил «Procul este profanis» (V, 7—9). Вместе с Брюсовым «александрийцем» оказывался и Пушкин («брюсовский» Пушкин).

Однако, именно «эстетическое» отношение к Пушкину сыграло в творческом сознании Блока весьма и весьма значительную роль.

Пережив крушение «соловьевских» чаяний и отказавшись от Вячеславоивановского пути создания «сверхискусства», Блок сталкивается лицом к лицу с трагическим хаосом мира, который он сам назвал «страшным». В это время он остро нуждается в понимании поэзии как эстетического разрешения хаоса формой («Строй находить в нестройном вихре чувства»). Образцом такого противостояния для него становится именно эстетический миф о Пушкине, про которого он писал: «После него наша литература как бы перестала быть *искусством*, и все, что мы любили и любим (кончая Толстым и Достоевским) — гениальная путаница /.../. Искусство есть только космос — творческий дух, оформливающий хаос» (VIII, 293). Это было, в сущности, «брюсовское» отношение к Пушкину как к «форме».

Когда Блок одновременно с Брюсовым взялся комментировать «лищейского» Пушкина, то его комментарии свелись именно к «наблюдениям /.../ над стилем, инструментовкой, эвфонией»¹⁶, то есть были «брюсовскими» по своему содержанию. И когда в рецензии на Бунина Блок отмечал «простоту и четкость пушкинского стиха» (V, 144), а в статье о Сологубе находил у него «простоту, строгость, совершенство форм» (V, 285), то нетрудно увидеть, что «брюсовский» контекст в восприятии Пушкина сохранял пока еще над Блоком свою власть.

¹⁶ Гроссман Л. П. Блок и Пушкин. — С. 349.

Однако одновременно с этим в сознании Блока актуализировалась и «генетическая» память о Пушкине — память семьи и рода.

Она прорывалась в упоминании о «ребенке», жившем в пушкинской душе (V, 22) — в контексте увлечения Вячеславо-Ивановской идеей «младенческой» и «мифотворческой» поэзии. Но более всего — в осознании собственной принадлежности к «дворянской культуре», которую Блок резко противопоставлял «классу фармацевтов», то есть современной буржуазной цивилизации (V, 337). И характерно, что гибель пушкинской культуры представала в сознании Блока образом поистине детски-наглядным — по поводу журнальной репродукции на сюжет дуэли Пушкина с Дантесом он записал в дневнике: «Совсем как маленького мальчика, его, раненого, выносят из кареты» (VII, 128). Здесь память о Пушкине детства перерастала в память историческую и культурную. И ею можно было определить не только генезис своего духа, но и горизонт своего творчества: «Пушкиным пахнет, и огромная даль» (VIII, 247).

Последнее, однако, требовало перевода этой памяти в сферу конкретных художественных принципов.

В письмах к матери конца 1900-х годов Пушкин у Блока не случайно возникает рядом с Толстым. Память рода — эпична. Прав был О. Мандельштам, говоря о том, что в поэме «Возмездие» Блок возвращался «к своим жизненным истокам — к восьмидесятым годам»¹⁷. Возвращался в эпическом жанре. И одновременно выходил за рамки чисто эстетического восприятия Пушкина — в пределы конкретно-смысловой интерпретации его традиции. Анна Радлова, слушавшая в исполнении самого Блока отрывки из «Возмездия», писала, что «со времени «Евгения Онегина» в русской поэзии не было такого мастерского изображения эпохи»¹⁸. А Л. П. Гроссман полагал, что здесь Блок продолжил пушкинскую, «онегинскую» тему — тему «русского дендизма»¹⁹. Казалось бы, именно в этой поэме Блок ближе всего подошел к Пушкину.

И все же это было не так.

Несомненно, Блок задумал стихотворный эпос на основе «родового» ощущения истории как «предания», то есть сознательно избрал пушкинский путь. В замысле это было ов-

¹⁷ Мандельштам О. А. Блок. // Роспись, 1922. — № 1. — С. 28.

¹⁸ Радлова Анна. Вечер Александра Блока // Жизнь искусства, 13 августа 1920. — № 520.

¹⁹ Гроссман Л. Блок и Пушкин, с. 354.

ладением пушкинской традицией через художественное осмысление наиболее «изначальных» слоев собственного субъективно-биографического опыта, который до сих пор имел сугубо *лирическое* воплощение. Блок пытался сделать шаг во внеположную ему сферу эпического мышления — преодолеть в себе лирика. И, думается, глубоко был прав Д. Е. Максимов, полагавший, что «Возмездие» было попыткой художественно-исторической объективации *лермонтовской*, «демонической» темы²⁰ (а не пушкинской, как считал Гроссман).

Но двигаться в этом направлении Блок продолжал в пределах «брюсовского» контекста. Брюсов еще в 1900 году в статье «Поэзия Владимира Соловьева» противопоставил тютчевско-фетовско-соловьевскую традицию лирического порывания «к сверхчувственному» — творчеству художников, которым «в удел досталась эпопея и драма, вообще большие поэтические произведения, требующие долгого напряжения творческих сил. Таков был Пушкин»²¹. Блок не чувствовал себя способным на создание лирики «классического стиля» (то есть «брюсовского» типа), однако выбранный им путь не выходил за рамки общесимволистского и прежде всего брюсовского понимания Пушкина. И ориентировался Блок на пушкинскую традицию тоже «по-брюсовски» — как на образец.

По ходу писания поэмы выяснялось, что духовная организация самого Блока близка именно «демоническому» складу отца, что исторически и художественно объективировать лирическую тему не удастся. Лирика Блока не разрешалась в эпос, потому что это противоречило самой ее природе.

Опыт работы над «Возмездием» показал, что путь к Пушкину на основе «генетической» памяти не достигает цели. Лирическая энергия Блока была энергией распада этой памяти, и последовательно проведенный принцип пушкинской формы лишь обострял чувство исторической удаленности Блока от начал «дворянской культуры», от целостности художественного мышления Пушкина. Если для символистов Пушкин был подобен «кругу», замыкающему в себе действительность, а сами они признавались в неспособности войти внутрь этого круга, то очерчиваемый «круг» классической формы «Возмездия» не смыкался, разрываясь изнутри взрывчатостью ли-

²⁰ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. — М.; Л.: Наука, 1964. — С. 261.

²¹ Брюсов В. Поэзия Владимира Соловьева // Русский архив, 1900. — Кн. 2. — № 8. — С. 547.

рической энергии, ищущей своего исхода в совершенно иных поэтических формах.

Этот феномен позднее точно объяснит Андрей Белый, писавший о Пушкине, как об «элейце», замыкающем бытие произведения в «круг», которому противопоставлялся «гераклитианец» Гоголь, размыкающий «круг бытия одного произведения»²². У Белого эта мысль была продиктована уверенностью, что «ясное», «аристотелевское» мышление «формами» не соответствует «темному», «гераклитовскому» ритму истории, в котором все «ясности» оказались «оболочками бомб»²³.

«Сомкнутость» классической формы у Брюсова достигалась стилизацией — традиция здесь снималась с поверхности пушкинской формы, и Блок отталкивался от брюсовского подхода к Пушкину не случайно, ибо органика его собственного творчества была иной. Рационалистическая установка ему была внеположна. А в «Возмездии» он выбрал именно рационалистический, «брюсовский» подход к пушкинской традиции. Но там, где Брюсов снимал историческую дистанцию между собой и Пушкиным путем стилизации и версификации, Блок ощутил холод этой дистанции. Работа над «Возмездием» дала ему наглядный урок историзма и вместе с тем показала неустранимость той лирической оптики, сквозь которую он смотрел на пушкинскую эпоху. Эта оптика определяла блоковский взгляд как в прошлое, так и в будущее. Но если в будущем она формировала романтический облик России, то пушкинская загадка требовала иных отгадок.

Однако в символистской эстетике пушкинская загадка в итоге оказывалась равной «тайне» действительности как таковой, и «разгадывание» пушкинского феномена у символистов — от Мережковского до Сологуба — было равносильным разгадыванию жизни. Блок не был исключением: «Перед Пушкиным открыта вся душа — начало и конец душевного движения. Все до ужаса ясно, как линии на руке под микроскопом. Не таинственно как будто, а может быть, зато по-другому, по-«самоубийственному» таинственно»²⁴. Речь здесь идет о секрете самой реальности — внешне доступной, очевидно-простой, но по-«самоубийственному» таинственной — как Пушкин.

²² Белый А. Мастерство Гоголя. — М.; Л.: ГИЗ, 1934. — С. 8.

²³ Белый А. Дневник писателя//Россия, 1924. — № 1. — С. 142.

²⁴ Соловьев С. Воспоминания об Александре Блоке//Письма Александра Блока. — Л.: Колос, 1925. — С. 35.

Путь к Пушкину требовал глубинной духовной работы, до Пушкина Блоку еще предстояло *доработаться* как художнику.

После неудачи с «Возмездием» Блок вынашивает мысль о «пушкинско-грибоедовской культуре», даже признается, что Грибоедов ему «дороже Пушкина»²⁵. В поэме не случайно отец видит «в снах холодных и жестоких» — «Горе от ума». «Грибоедовский» элемент входит в блоковское понимание «пушкинской культуры» как момент, который должен был приблизить ее к романтическому мироощущению автора «Возмездия». И это был вполне символистский ход в осмыслении Пушкина — у символистов пушкинская «загадочность» требовала каких-то коррелятов. Это мог быть Тютчев, Лермонтов, Гоголь, и они как бы по-своему объясняли Пушкина, становясь языком описания пушкинского «круга». Блок выбирал в качестве такого коррелята грибоедовский сарказм и «хандру».

Но в итоге Пушкин оставался по-прежнему далек.

В 10-е годы Блок пробует пробиться к пушкинской культуре через осмысление судьбы Аполлона Григорьева, которого он считал единственным мостом, переброшенным в прошлое из «безвременья» настоящего. Однако в самом Григорьеве Блок остро ощущал романтическое и «лермонтовское» начало. И. Розанов вспоминал, что когда он сказал Блоку о том, что в поэме А. Григорьева «Олимпий Радин» есть строчка из Лермонтова (вернее, напоминающая Лермонтова — «Грозой оторванный листок»), Блок оживился: «И как это характерно и для того, и для другого»²⁶.

И все же Блок сумел войти внутрь пушкинского «круга», обнаружив в нем Петербург, бушующую стихию, «нагую» драму человеческих страстей и величественную поступь истории. «Круг» оказался «магическим кристаллом». И, осознав в себе Пушкина, Блок записал: «Сегодня я — гений» («Записные книжки», 387). Это была поэма «Двенадцать», отмеченная для современников безусловным знаком пушкинской традиции. Но она требует отдельного разговора.

²⁵ Блок А. Записные книжки. 1901—1920. — М.: Художественная литература, 1965. — С. 198.

²⁶ Розанов Иван. Блок — редактор поэтов // О Блоке. — М.: Никитинские субботники, 1929. — С. 30.

ПУШКИНСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. САМОЙЛОВА

«Мы так привыкли постоянно обращаться к пушкинским мыслям, вновь и вновь задаваться пушкинскими вопросами, сопоставлять жизненные ситуации с пушкинскими сюжетами, говорить пушкинскими словами и формулами, пушкинскими глазами видеть природу, по-пушкински оценивать людей и нравы, что порой не отдаем себе отчета, насколько Пушкин является составной частью нашей жизни. От Пушкина идет не только начало нашей литературы со всеми ее проблемами и стилями — от Пушкина во многом идет образ мыслей современного цивилизованного русского человека»¹. Определяя значение Пушкина для современного человека, говоря о близости и созвучности поэта людям XX века, Самойлов вместе с тем говорит и о себе. Он обращается к Пушкину в решении важных для себя вопросов бытия, искусства, творческой личности и — нравственности. Постигая Пушкина, он постигает и себя.

Что же роднит поэтов двух столь разных эпох? Что близко и дорого Самойлову в Пушкине?

Д. Самойлов — поэт «органической настроенности на Пушкина» (Я. Смоленский)². И не только потому, что главное увлечение Самойлова — история как способ самопознания, как освоение современности, и поэт, обращаясь к ней, стремится постичь смысл существования, связь времен и связь событий. «Новая Россия началась как держава с Петра, а как культура — с Пушкина... Но для меня Пушкин еще и образец личности в чисто человеческом плане и образец поэта в чисто поэтическом. Пушкин — тот человеческий, нравственный и поэтический художественный ориентир, без которого я себе своего пути не представляю...» (Д. Самойлов)³. Как видно из признания поэта, интерес к Пушкину у Самойлова не собственно исторический. Самойлов движим любовью

¹ Самойлов Д. Ответы на анкету «Величайшая гордость наша...» // Вопросы литературы, 1974. — № 6. — С. 20—21.

² См. интересную статью в книге: Смоленский Я. В союзе звуков, чувств и дум. Еще одно прочтение Пушкина. — М., 1976.

³ Самойлов Д. Поэт контактен и потому принадлежит не только самому себе. (Беседа с Ю. Болдыревым) // Вопросы литературы, 1978. — № 10. — С. 227.

к первому российскому поэту, который стал для него темой изучения, раздумий и стихов, очень непохожих на стихи других поэтов. Он обращается не только к биографии Пушкина, к его поэтическому миру, но и к миру его нравственных убеждений. «Особое значение Пушкина в том, что он не просто растворен в современной культуре, в современном мышлении, а в том еще, что он наличествует как конкретный образ, как образец и норма личности, характера и поведения. Он для нас не только создатель сюжетов, но и сам бесконечный сюжет, живой характер, образец умения жить, чувствовать, сочувствовать, мыслить, любить. Пушкин не идеальный абстрактный герой, он конкретная личность, находящаяся в конкретных, и часто неблагоприятных, обстоятельствах, и в этих обстоятельствах Пушкин всегда находит самую верную линию поведения и самое высокое выражение личности» (Д. Самойлов) ⁴.

Именно поэтому пушкинская тема имеет у Самойлова свои сюжеты: автор предлагает читателю различные ситуации пушкинской биографии (южная ссылка, болдинская осень, Михайловское, дуэль) и даже вариант его судьбы (поэма «Сон о Ганнибале»). И в этих, чаще всего «неблагоприятных обстоятельствах» поэт для Самойлова являет собою «образец личности в чисто человеческом плане...». Что подразумевает под этим Самойлов? Пушкинское умение всегда быть свободным, то есть хранить верность внутренним нравственным законам. «Главная свобода, утверждает Пушкин, состоит в том, чтобы быть человеком чести... Честь — это то, через что переступить нельзя, чувство чести — всегдашний основной ориентир жизни. Ради чести он жертвует всем, даже жизнью, — как было при последней дуэли...» (Д. Самойлов) ⁵.

Он заплатил за нелюбовь Натальи.
Все остальное — мелкие детали:
Интриги, письма — весь дворцовый сор.
Здесь не ответ великосветской черни,
А истинное к жизни отвращенье,
И страсть, и ярость, и души разор...

Самойлов убежден, что дуэль стала для Пушкина неизбежной, когда был брошен вызов его чести, когда он утратил величайшую для себя наравне с творчеством ценность — любовь, когда потерялся смысл земного существования.

⁴ Самойлов Д. Ответы на анкету «Величайшая гордость наша...» // Вопросы литературы, 1974. — № 6. — с. 21.

⁵ Самойлов Д. Пророческое назначение (Заметки о лирике Пушкина) // Литературное обозрение, 1979. — № 6. — С. 27.

В стихах Самойлова Пушкин предстает человеком бескомпромиссным, с высоким чувством достоинства, мужественно сопротивляющимся «злой судьбе». В таком освещении Пушкина нет ничего неожиданного, если рассматривать его в контексте поздней пушкинской лирики. Стихотворения «Воспоминание», «Бесы», «Дорожные жалобы», «Элегия» высвечивают моральную стойкость, бесстрашие, отвагу их автора.

И все же взгляд Самойлова на Пушкина и его судьбу несет в себе немало новых оттенков, иногда просто парадоксальных. Так, в жизни его, человека с настолько развитой потребностью в свободе, была свобода вынужденная или даже несвобода — внушает Самойлов в стихотворении «Святогорский монастырь».

Вот сюда везли жандармы
Тело Пушкина (О, милость
Государя!). Чтоб скорей,
Чтоб скорей соединилсь
Тело Пушкина с душой
И навек угомонилось...

Утешительная мысль об обретенном здесь, в Святогорском монастыре, покое, об избавлении поэта от унижения и «императорской приязни» сменяется мыслью о его вечном изгнании. Возникнув в I строфе, этот мотив движется как бы по спирали, возвращаясь и наслаиваясь на все другие:

Здесь, совсем недалеко
От Михайловского сада,
Мертвым быть ему легко,
Ибо жить нигде не надо...

Он определяет кольцевую композицию стихотворения. Кроме того, слова, сцепленные друг с другом «железной круговой порукой» (Е. Винокуров), усиливают мысль о напрасной попытке вырваться из этого рокового круга. Горечь и безысходность постепенно нарастают: неугомонное, мятущееся сердце поэта после смерти навеки сковано монастырской могилой. И Михайловское — творческие Пенаты поэта, о которых он сказал: «приют спокойствия, трудов и вдохновенья», — с неожиданной остротой и горечью осознается заточением и опалой.

Ах, он мыслил об ином,
И тесна казалась клетка...
Смерть! Одна ты домоседка
Со своим веретеном!

Четырехстопный хорей с пиррихием звучит трагически, как похоронная песнь, как реквием. И только в строках, являющихся смысловым центром стихотворения, ритмический рисунок сбивается, мелодичность сменяется суровостью и чеканностью, стих обескровливается.

Здесь опала. Здесь могила.
Святогорский монастырь.

Ритм четырехстопного хороя не случаен в стихотворении о судьбе поэта. Вспомним цикл лирических произведений Пушкина 20—30-х годов, объединенных поисками смысла жизни и ощущением своей зависимости от рока: «Дорожные жалобы», «Зимний вечер», «Бесы» и другие. Все они написаны четырехстопным хореем. Как прежде у Пушкина, в стихотворении Самойлова этот размер усиливает щемящую тоску и мрачную напряженность.

В одном из самых лучших самойловских стихов — «Пестель, Поэт и Анна» — угадываются черты биографии Пушкина, тоже связанные со ссылкой, — на этот раз южной. По своему настроению оно совсем иное. Возникло стихотворение из записи в пушкинском дневнике 9 апреля 1821 года: «Утро провел с Пестелем; умный человек во всем смысле этого слова. «*Mon coeur est materialiste*, — говорит он, — *mais ma raison s'y refuse*». Мы с ним имели разговор метафизический, нравственный и проч. Один из самых оригинальных умов, которые я знаю»⁷. Фраза Пестеля: «Я душой материалист, но протестует разум» является центральной в стихотворении, где автор пытается соотнести политику, творчество и любовь.

Стихотворение построено как диалог «российского гения» с «русским Брутом», беседа — спор двух «оригинальных умов».

...разговор

Был славный. Говорили о Ликурге,
И о Солоне, и о Петербурге,
И что Россия рвется на простор.
Об Азии, Кавказе и о Данте,
И о движенье князя Ипсиланти.
Заговорили о любви.

— Она, —

Заметил Пушкин, — с вашей точки зренья
Полезна лишь для граждан умноженья
И, значит, тоже в рамки введена.
Тут Пестель улыбнулся.

— Я душой

Матерьялист, но протестует разум...

⁷ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1964. — Т. 8. — С. 17.

Пестеля влечет к Пушкину, но поэт выглядит в его глазах легкомысленным и как бы нелогичным; он не может оценить свободную игру пушкинского ума и относится к нему с некоторым превосходством, так как видит в собеседнике «мало основательных идей». Пушкина тоже влечет к Пестелю, но несколько настораживает его фанатизм и рационалистичность. Разговор затрагивает самые разные вопросы, волнующие собеседников. И если Пестель весь сосредоточен на беседе, то Пушкин, хотя и погружен в нее (вспомним его блестящие реплики: «Ах, русское тиранство — дилетантство, я бы учил тиранов ремеслу...», «На гения отыщется злодей...»), ни на минуту не забывает о живой жизни «за окном». Политик при всей своей ясной рациональности оказывается ущемленным человеком, в нем главенствует разум, который глух к звукам, запахам, движению жизни. Поэт же — воплощение живой жизни, он с трепетом воспринимает и звонкий голос Анны и весь этот мир, цветущий и многоголосый, вызывающий в нем стихийный восторг. На это свойство пушкинской личности Самойлов обращает внимание и в своих прозаических заметках: «Особенность Пушкина состоит в том, что его необычайная прозорливость, высшая способность ума обнимать времена и пространства, видеть «цели и системы» не исключает проживания данного момента. Мыслитель никогда не побеждает человека и поэта. Холодные наблюдения ума не отодвигают горестных замет сердца»⁸. Гармоническое устройство природы Пушкина делает его русским Моцартом. Он любит полноту и радость жизни и наслаждается ее вечной, но всякий раз новой красотой. В душе его сейчас «бессознательное брожение» (Я. Смоленский), предшествующее вдохновению. Он потому «рассеянный и праздный», что в нем уже зреют стихи. (Сам Пушкин не раз писал об этом состоянии счастливого томления: «...праздность вольная, подруга размышленья», «Над морем я влачил задумчивую лень», «А я, гуляка, вечно праздный...».) И хотя взволнованная рассеянность поэта не мешает ему быстро и точно улавливать мысли собеседника и определить его характер, разговаривая с Пестелем, внутренне он обращен к тому, чего Пестель не слышит, — к голосу Анны, голосу гармонии. Восхищенный возглас Пушкина: «Анна! Боже мой!» — можно было бы «развер-

⁸ Самойлов Д. Пророческое назначение. (Заметки о лирике Пушкина). // Литературное обозрение, 1979. — № 6. — С. 26.

нуть только пушкинскими стихами: в нем полнота жизни, весны, любви» (В. Мусатов) ⁹.

Анна — это образ вечной женственности и одухотворенной, прекрасной любви. (Заметим, что имя Анна — излюбленное у Самойлова: «А эту зиму звали Анна...», «Возвращение от Анны...».) Анна — это и сама жизнь, неучтенная Пестелем и самим своим существованием противоречащая ему:

А Пушкин думал: «Анна! Боже мой!»
«Но не борясь, мы потакаем злу, —
Заметил Пестель, — бережем тиранство...»

«За окном течет жизнь, имеющая смысл сама по себе, независимо от любых логических построений... Полнота жизни, для которой не хватает слов, сталкивается с готовым силлогизмом Пестеля» (В. Мусатов) ¹⁰. И прав Пестель, но, видимо, более всего права гармония мира:

В соседний двор вползла каруца цугом,
Залаял пес. На воздухе упругом
Качались ветки, полные листвою.
Стоял апрель. И жизнь была желанна.
Он вновь услышал — распевает Анна.
И задохнулся:
«Анна! Боже мой!»

В названии стихотворения даны три категории: Пестель, Поэт и Анна. Здесь Самойлов осмысляет Пушкина уже не как «образец личности», а как «высший тип поэта», гармонично соединившего в себе разум и чувство, рассудок и страсть. Вместе с тем Самойлов рассказывает и о себе, о своих мыслях и чувствах.

В чем главное назначение поэта? Желание найти ответ на этот вопрос заставляет Самойлова еще и еще раз перечитывать пушкинские строки. В результате появляются статьи о лирике поэта. В интересном анализе стихотворения «Эхо» Самойлов пишет: «Поэт живет в мире, наполненном звуками, и внемет им. Он не может не внимать, он так устроен. «Такое и ты, поэт!» — не потому, что нет отрыва, а потому, что не может не откликаться... Назначение поэта — откликаться. Это его обязанность...» ¹¹. Именно таков Поэт в стихотворении «Пестель, Поэт и Анна». Мысль о поэте, связанном с

⁹ Мусатов В. Стихотворение Д. Самойлова «Пестель, Поэт и Анна». (К проблеме «обычного слова» в современной поэзии). // Анализ отдельного художественного произведения. — Л., 1976. — С. 102.

¹⁰ Там же, с. 103.

¹¹ Самойлов Д. Чье эхо? // Литературная учеба, 1978. — № 1. — С. 183—184.

природой глубокими, внутренними узами, воплотилась и в стихотворении «Михайловское».

Дерева пели, кипели,
Переливались, текли,
Качались, как колыбели,
И плыли, как корабли.

Всю ночь, до самого света,
Пока не стало светло,
Качалось сердце поэта —
Кипело, пело, текло.

Поэт пришел к гармоническому согласью с миром. Он внимает голосу природы, и звуки, живущие в поэте, начинают отзываться природным звукам. Он переживает сейчас то мгновение, для которого создан: «Минута, и стихи свободно потекут...».

Строки не только повествуют об этом слиянии души с миром, но каждое слово в них будто переливается, «заукается» с другими; рифма, внутренняя и внешняя, становится сквозной («Дерева пели, кипели, переливались, текли...»), а мерно раскачивающийся стих (любимый пушкинский четырехстопный ямб) звучит протяжно, неторопливо и свободно. «Движение, протекание, пение мира согрето и одухотворено «сердцем поэта». Оно как бы разрастается, становится миром — живым, поющим, «осердеченным». В этом — единство и целостность самойловского взгляда на окружающее...» (З. Паперный)¹². В этом Самойлов наследует пушкинскую способность ощущать гармонию и цельность бытия.

В духовной жизни Пушкина кроме творческого подъема в Михайловском был еще и фантастический взлет Болдинской осени. Самойлов вновь не случайно обращается именно к этим периодам жизни великого поэта. Он хочет понять загадочный и парадоксальный гений Пушкина и приблизить к себе тайну его творчества. Тоскующий по Москве, невесте, по культурному общению и находящийся в смертельной опасности поэт неожиданно переживает замечательное творческое состояние. Жизненная суета отступает, и происходит встреча с музыкой:

Но почему-то сны его воздушны,
И словно в детстве — бормотанье, вздор.
И почему-то рифмы простодушны,
И мысль ему любая не в укор.

Какая мудрость в каждом сочлененье
Согласной с гласной! Есть ли в том корысть!
И кто придумал это сочиненье!
Какая это радость — перья грызть!

Быть, хоть ненадолго, с собой в согласие
И поражаться своему уму!
Кому б прочесть — Анисье иль Настасье?..

¹² Паперный З. Единое слово. — М., 1983. — С. 198.

О загадочности творчества пишет Д. Самойлов, о странном состоянии души поэта: неожиданно что-то легкое, плывущее, воздушное, непонятно, откуда и почему пришедшее, оформляется в мысль и звук; слившись, они рождают стих. И этот момент для поэта не мучителен, напротив — наполнен радостью изумления и «пьянящим ощущением своей власти над словом и звуком» (Б. Дыханова)¹³. Перед нами поток мыслей, голос и интонации живого Пушкина, пораженного тем, как просто и одновременно талантливо его сочинение. «Процесс творчества для Пушкина — естественный процесс. В нем нет надрыва и мрачного труда», — пишет Д. Самойлов в «Книге о русской рифме»¹⁴. Сам Пушкин не раз признавался в том, что творит легко, увлеченно, испытывая наслаждение (вспомни «Осень», «К моей чернильнице» и другие стихи).

Вместе с героем автор переживает момент высшего счастья — согласие с самим собой. Творчеством же обретается и желанная свобода — самая сильная потребность пушкинского характера. Поэтическая свобода безгранична как сама поэзия, она преодолевает любые преграды. Потому так понятен неожиданный, парадоксальный конец стихотворения:

Благодаренье богу — ты свободен —
В России, в Болдине, в карантине...

Вот она — странная свобода гения: «Дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум...». Вновь стихотворение о конкретном поэте, Пушкине, звучит одновременно и как стихотворение о силе поэтического дара вообще. «Д. Самойлов осторожно, деликатно сопрягает лирическое «я» с образом Пушкина. Угадывая состояние поэта, его переживания, он почти до конца стихотворения сохраняет дистанцию между ним и лирическим героем. Только в конце: «И за полночь пиши, и спи за полдень, и будь счастлив, и бормочи во сне!» — это и к Пушкину, и к себе, и к другим — пишущим, творящим...» (Ал. Михайлов)¹⁵.

В образе Пушкина Самойлов выражает свой жизненный идеал: «быть с собой в согласье» и в жизни, и в творчестве; быть верным самому себе везде и во всем, а это значит

¹³ Дыханова Б. Пушкиниана Д. Самойлова. // Подъем, 1981. — № 6. — С. 151.

¹⁴ Самойлов Д. Книга о русской рифме. 2-е изд., доп., 1982. — С. 121.

¹⁵ Михайлов Ал. Пушкинский идеал и современная поэзия. // В мире Пушкина. — М., 1974. — С. 588.

быть по-настоящему свободным. «Для меня Пушкин... образец личности в чисто человеческом плане и образец поэта в чисто поэтическом...». Потому пушкинской мерой чести он мерит себя и свое поколение, становление которого связано с войной. В стихотворении «Старик Державин», где Самойлов отталкивается от знаменитой пушкинской строки, пушкинская тема сплавлена с современностью, проблема чести и бесчестия тем самым распространяется на все времена:

Рукоположения в поэты
Мы не знали. И старик Державин
Нас не заметил, не благословил...
В эту пору мы держали
Оборону под деревней Лодвой.
На земле холодной и болотной
С пулеметом я лежал своим...

В конкретных исторических обстоятельствах (благоприятных и неблагоприятных) можно жить достойно и недостойно, можно сохранить верность своим принципам, а можно от них отказаться — здесь все зависит от человека. Но истинный талант бесчестным быть не может. Поэты «сороковых, роковых» оказались достойными державинской лиры. Связь времен не прервалась.

Пусть нас увидят без возни,
Без козней, розни и надсады.
Тогда и скажется: «Они
Из поздней пушкинской плеяды».

Я нас возвысить не хочу.
Мы — послушники ясновидца..
Пока в России Пушкин длится,
Метелям не задуть свечу.

А. И. Г о л ы ш е в а

(Псков)

АНГЛИЙСКАЯ ПУШКИНИАНА 70-Х И НАЧАЛА 80-Х ГОДОВ

Знаменательным событием английской Пушкинианы 70-х годов стал перевод «Евгения Онегина» Пушкина, сделанный Чарльзом Джонстоном¹. Поэт, дипломат, переводчик, он по-

¹ Eugene Onegin Alexander Pushkin Translated by Charles Johnston. — London, 1977.

знакомил английского читателя с лучшими образцами русской классики. Его перу принадлежат переводы «Медного всадника» и некоторых из «Маленьких трагедий» Пушкина, «Записок охотника» Тургенева, «Демона» и «Мцыри» Лермонтова. Но наибольший успех принес ему стихотворный перевод «Евгения Онегина».

В разговоре с поэтом Давидом Кугультиновым, касаясь вопроса о том, как воспринимается Пушкин в Англии, Джонстон сказал: «Что особенно поражает нас — это необыкновенная многогранность Пушкина, как много, в самом деле, в нем вместились! За свою короткую жизнь он сумел достигнуть того, что осуществлено усилиями по меньшей мере четырех крупнейших писателей Англии. Он напоминает Чосера, ибо является создателем литературного языка своей страны. Он подобен Шекспиру, универсальному гению, глубоко понимавшему человеческую душу. Подобно Шекспиру, Пушкин — создатель «Бориса Годунова» — явился основоположником жанра исторической драмы. Следующее имя, которое неизбежно возникает в этой связи, — Байрон, в особенности Байрон «Чайльд-Гарольда» и «Дон-Жуана». Пушкин многими чертами своего творчества (повествовательное мастерство, юмор, остроумие) близок Байрону, но он — по крайней мере по моему личному мнению — фигура более значительная, обладающая многими качествами, которых Байрон был лишен. Пушкин походит на Вальтера Скотта. В своей «Капитанской дочке» он выступает пионером русского исторического романа — и научного по своему духу, и художественного одновременно. И наконец, словно бы всего этого было недостаточно, он предвосхитил Сомерсета Моэма и Мопассана, создав «Пиковую даму» — лучший рассказ во всей мировой литературе. Каким гигантом был этот человек»².

Слова эти показывают ту меру ответственности, которую брал на себя Джонстон, приступая к переводу «Евгения Онегина», работе над которым он отдал более двух лет. Ответственность усугублялась еще и тем, что перевод произведения Пушкина на английский язык имел уже свою традицию. У истоков ее в Англии стоял О. Элтон, чей перевод «Евгения Онегина» появился в 1938 году. С первой главой пушкинского произведения познакомил англичан в 1955 году Р. Хьюитт. Богаче была эта традиция представлена в США, где 60-е годы дали сразу несколько переводов «Евгения Онегина». Так,

² Чарльз Джонстон, Давид Кугультинов. Диалог о Пушкине. // Иностранная литература, 1982. — № 1. — С. 181—182.

если в 1963 году появился перевод У. Арндта, то в 1964 году вышло три перевода «Евгения Онегина» — В. Набокова, Ю. Кэйдена и Б. Дейч. Разные по своим художественным достоинствам, выполненные и прозой, и стихами с сохранением ритма пушкинского стиха, переводы «Евгения Онегина» были наглядным свидетельством не только интереса к подлинной сути пушкинского произведения, но и поисками англоязычными переводчиками адекватной формы его выражения.

70-е годы стали в Англии новым этапом в развитии науки о Пушкине. Появление обстоятельного исследования и критических статей о русском поэте расширило и углубило представление английских читателей о творческой индивидуальности Пушкина. Суждения критиков и ученых не всегда подкреплялись качеством имевшихся переводов. Они явно отставали от требований времени. Не мог не учитывать этого и Джонстон, приступая к переводу одного из самых значительных произведений поэта. Человек, хорошо знающий русский язык, он остро ощущал несовершенство переводов своих предшественников. Среди мировых шедевров, говорит Джонстон, найдется немного таких, которые бы так пострадали от неудачных попыток английских переводчиков, как «Евгений Онегин». В лучшем случае переводился смысл произведения. Казалось, что звуконепроницаемая стена отделяет пушкинский роман от англоязычного читательского мира, при которой пропадала магия этого произведения с красотой его трогательного лиризма, перлами остроумия, психологической глубиной, мастерством повествовательного искусства³.

Перед Джонстоном встал вопрос, как сохранить богатство пушкинского оригинала и донести многообразие его музыки до английского читателя. Оглядываясь на своих предшественников, он прежде всего опирался на перевод «Евгения Онегина», сделанный Владимиром Набоковым. «Я очень многим обязан Набокову, — говорит Джонстон. — Он создал великолепный подстрочник, полностью передающий смысл романа: его комментарий к «Евгению Онегину» научен и полезен. Набоков презирал поэтический перевод, а тот дословный перевод, который он предложил вместо стихотворного, по ходу дела так самому ему надоел, что в результате текст, задуманный как буквальная версия, содержит порядочную дозу набоковской фантазии. Однако при всем том я должен при-

³ Translator's Note. Eugene Onegin. Al. Pushkin. Traslated by Charles Johnston. L., 1977.

знать, что у меня было большое преимущество перед моими предшественниками, пытавшимися перевести «Евгения Онегина» на английском языке: я имел перед глазами набоковский комментарий...»⁴. Разделяя убеждение Набокова, что «рифмованный перевод не может быть литературно точным»⁵, Джонстон тем не менее считает, что он может послужить иной цели. Он может передать то, без чего произведение мертво: особенность интонации поэта, либо измученного жизнью, либо романтически настроенного, блеск его шуток, остроту эпиграмм. «Ничего этого не в состоянии передать чисто литературный не рифмованный перевод. Фактически, если отбросить неизбежные потери в словесной точности, рифмованный перевод достигает цели в иного сорта точности, становясь, хотя бы в какой-то мере, эквивалентом оригинала».

Таким образом, Джонстон касается в своем кратком вступительном слове к переводу «Евгения Онегина» одного из важнейших вопросов переводческого искусства, в той или иной мере занимающих переводчиков самых различных стран и народов: каким быть переводу? Сохранять ли лингвистическую точность оригинала или воссоздать дух и красоту подлинника? Как сочетать обаяние пушкинской неповторимости переводимого произведения с английским колоритом, делающим «Евгения Онегина» явлением и русской, и английской культуры?

Размышляя над этими вопросами, Джонстон отмечает, что пушкинское произведение поставило перед ним две существенные проблемы. Первая из них сводилась к тому, что «живость русского текста частично зависит от обильного употребления не только французских и других иностранных слов, но и от слэнга, и смело вводимых рифм. Если переводчик не воспроизведет этого, он обеднит оригинал. Если же он попытается следовать оригиналу, он должен сделать все возможное, чтобы избежать западни, лукаво подстерегающей его на этом пути». Вторая проблема сводится к тому, что переводчик должен быть настороже, чтобы не поддаться дешевому эффекту, который могут вызвать женские окончания (типа рифмы *the pleasure-measure*, так часто высмеиваемые Набоковым) и слишком легко воспроизводимые в английском.

⁴ Чарльз Джонстон, Давид Кугультинов. Диалог о Пушкине//Иностранная литература, 1982. — № 1. — С. 181—182.

⁵Translator's Note. Eugene Onegin. Al. Pushkin. Translated by Charles Johnston. — L., 1977.

Он не должен петь подобно Гремину в одной из английских версий оперы Чайковского:

I'm just a simpl man of action
but I love Tatyana to distraction...⁶

Учитывая все это, преодолевая вставшие перед ним трудности, Джонстон дал свой вариант перевода «Евгения Онегина».

Примером того, как умело обходит Джонстон встающие перед ним трудности, может служить перевод 35 строфы I главы романа:

And Eugene? half-awake, half-drowsing,
from ball to bed behold him come;
While Petersburg's already rousing,
untirable, at sound of drum:
the merchant's up, the cabman's walking
towards his stall, the pedlar's hawking;
see with their jugs the milk-girls go
and crisply crunch the morning snow.
The city's early sounds awake her;
Shutters are opened and the soft
blue smoke of chimneys goes aloft,
and more than once the German baker,
punetiliious in his cotton cap,
has opening up his serving-trap.

Переводчику удалось передать и живую разговорную интонацию повествования с естественностью прямого обращения к читателю, и бытовую реальность Петербурга. Избежав буквализма (строка «С кувшином охтенка спешит», переведенная «see with their jugs the milk-girls go», удачно обойдя своего рода идиому, «Уж отворял свой васисдас»), Джонстон сумел сохранить общую картину утра просыпающегося города, уложив ее в размер онегинской строфы. («Эта форма, — отметил Джонстон, — удивительно удобна — она отличается внутренней гибкостью и может быть использована для передачи любого настроения, но самое главное — она обладает каким-то особым внутренним динамизмом»⁷.) Не приходится спорить, что потеря таких деталей быта пушкинского Петербурга, как «охтенка» и знаменитый «васисдас» немца-хлебника, много говорящих русскому читателю, в какой-то мере сделали жанровую картину, нарисованную Пушкиным, менее колоритной, но в общем сохраняющей для английского читателя смысл пушкинского произведения. Знаменательно в этом плане замечание академика М. П. Алексева: ...«Всякое произведение

⁶ Ibid.

⁷ Ч. Джонстон, Давид Кугультинов. Диалог о Пушкине//Иностр. лит., 1982. — № 1. — С. 181.

литературы, переведенное на другой язык, подвергаясь своего рода изоляции от родной почвы и родственных произведений и приобретая «чужое», не свойственное ему ранее звучание, теряет кое-какие из своих качеств и прежде всего признак времени своего создания...вместе с тем, однако, эти переводимые произведения получают новые функции, которых они ранее не имели»⁸.

Передавая своеобразие помещичьего быта России, Джонстон умело вводит читателя в мир обыденного, специфичные реалии которого требовали не только знания деревенской жизни, но и мастерства в ее передаче. Примечательно сохраненное в переводе русское слово «диван», которое, по-видимому, с точки зрения переводчика, может быть понятно и не для русского читателя. Между тем замена его английским эквивалентом нарушила бы общую картину деревенского быта и явно воспринималась бы как нечто чужеродное.

The rustic sage, in that apartment,
forty years long would criticise
his housekeeper and her department
look through the pane, and squash the flies
Oak — floored, and simple as a stable:
two cupboards, one divan, a table,
no trace of ink, no spots, no stains.
And of the cupboards, one contains
a book of household calculations,
the other, jugs of applejack,
fruit liqueurs and an Almanack
for 1808: his obligations
had left the squire no time to look
at any other sort of book.

В строфе 25 встречаем в английской транскрипции слово «kvas». (They needed kvas like air...), в строфе 36 привлекает внимание слово «барин» (He was a good and simple barin). Бережно сохраненные переводчиком детали деревенской жизни знакомят английского читателя с усадебным бытом России. Примером может служить и 12 строфа II главы.

К удачам переводческого искусства Джонстона следует отнести и перевод письма Татьяны к Онегину (III глава). Переводчику удалось передать ощущение эмоциональной непосредственности героини, стих льется легко и свободно. Непринужденность разговорной манеры, психологическая достоверность диалога привлекают внимание в 35 строфе этой же главы.

⁸ Алексеев М. П. Русская классическая литература и ее мировое значение//Русская литература, 1976 — № 1. — С 7.

Возможно, не все в равной мере безукоризненно в переводе Джонстона. Как в любом большом и сложном труде, что-то получилось более удачно, что-то менее. Но говоря о проделанной переводчиком работе, хочется отметить главное: под пером Джонстона Пушкин заговорил по-английски. Сумев сохранить живую плоть оригинала, музыкальность пушкинской поэзии, Джонстон сделал «Евгения Онегина» доступным английскому читателю во всем его неповторимом своеобразии.

Вспоминая о приеме, оказанном его переводу английскими читателями, Джонстон сказал: «Онегина» встретили удивительно хорошо. Это было для англичан словно бы открытием... Пушкина видели сквозь призму опер «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Пиковая дама». Но сколь бы ни была прекрасна опера «Евгений Онегин» — это ведь не настоящий Пушкин, не полный Пушкин. Какие-то черты трагического поэта, романтического поэта сохранены, но нет того искрометного, порой насмешливого и скептического Пушкина, который предстает со страниц его книг. В Пушкине было что-то от XVIII века, от вольтеровского остроумия. Опера, конечно, не дает этого почувствовать. Она — дитя XIX века, и в ней элементы XVIII века, столь очаровательные в Пушкине, отсутствуют»⁹.

Высокую оценку переводу Джонстона дал в своей рецензии такой знаток пушкинского творчества, как Джон Бейли¹⁰. Он отметил, что трудности, встававшие перед переводчиками Пушкина на английский язык, были связаны прежде всего с их безуспешными попытками овладеть формой «Евгения Онегина». Тем разительнее кажется ему удача Джонстона, который достиг совершенно удивительной способности гибко и виртуозно передавать онегинскую строфу, которая не только «по-пушкински грациозна и достигает юмора оригинала, но, что наиболее трудно, с большим искусством создает ощущение особой чистоты и прозрачности» пушкинского стиха. В качестве примера Бейли приводит строфу, рисующую встречу Татьяны с Онегиным на балу:

However closely he inspected
There was no trace to be detected
Of the old Tatyana. Eugene tried
to talk to her, but language died.
How long he'd been there, was her query,

⁹ Чарльз Джонстон. Диалог о Пушкине. — С. 183.

¹⁰ Bayley John Ababccddeffegg. New Statesman. — L., 1977, Dec. 23—30. vol. 94, N 2440—2441, p. 904.

and where had he arrived from, not
from their own country? Then she shot
Across to her consort a weary
regard, and slipped away for good...
With Eugene frozen where he stood.

Бейли выделяет использованное переводчиком слово «shot», считая, что хотя оно и привлекает несколько большее внимание, чем требуется, но оно является тем подлинно точным словом для выражения этой сложной ситуации, в которой бурные чувства почти, но не совсем успешно скрыты Татьяной. Бейли считает удачным и перевод типично русского оборота: ...«откуда он/И не из их ли уж сторон?» «Arrived from, not from their own country?». Рецензент указывает, что в этом переводе сохранены все пушкинские детали без излишнего стремления к точности лишь в той мере, в какой этого требовала рифма.

Выделяется также эпизод подготовки пистолетов к дуэли:

Pistols are out, they gleam, the hammer
thumps as the balls are pressed inside
faceted muzzles by the rammer;
with a first click, the catch is tried

Бейли отмечает, что лукавая пушкинская пародия на «романтическую» поэзию обнаруживает себя здесь особенно удачно. Правильно схвачен общий тон, легко совершается переход от разговорной манеры к элегической с сохранением идиоматических выражений, при этом избегается вульгарная модернизация. Рецензент выделяет такой удачно найденный переводчиком штрих, как данное в английской транскрипции слово «няня» (Nyanya).

К наиболее успешно переведенным Джонстоном строфам Бейли относит следующую:

Tanya/profoundly Russian being,
herself not knowing how or why/
in Russian winters thrilled at seeing
the cold perfection of the sky,
hoar — frost and sun in freezing weather,
sledges and tardy dawns together
with the pink glow the snows assume...

Автор рецензии отмечает, что создать перевод, избежав эффектных шаблонов, более трудно, чем это может показаться на первый взгляд.

Авторитетное суждение Бейли о качестве перевода Джонстона подкрепляется целым рядом доброжелательных отзывов не только в английской, но и в американской прессе.

Так, характерна в этом плане статья П. С. Прескотта, появившаяся в американском еженедельнике с примечательным заглавием «Спасенный шедевр»¹¹. Высоко оценивая произведение Пушкина, автор статьи указывает, что оно до сих пор упорно сопротивлялось переводу на английский. Проблема упиралась в создание именно поэтического перевода. Касаясь перевода Набокова, Прескотт отмечает, что он передал суть оригинала, но не его поэтическую упругость и своеобразие. Он иллюстрирует это рядом примеров, сопоставляя версию Набокова с переводом Джонстона, отдавая предпочтение последнему.

Набоков

Thus people — I'm the first to own it —/out of do — nothingness are friends.

Джонстон

Friendship, as I must own to you,/blooms when there's nothing else to do.

Набоков

The less we love a woman/the easier'tis to be liked by her,/and thus more surely we undo her/among bewitching toils.

Джонстон

With womankind, the less we love them,/the easier they become to charm,/the tighter we can stretch above them/enticing nets to do them harm.

Достижение Джонстона, отмечает рецензент, заключается не только в том, что он овладел сложностью пушкинской формы, а, главным образом, в том, что он сделал «Евгения Онегина» интересным, без искажений, которые огорчали во всех предшествующих переводах.

С высокой оценкой перевода Джонстона выступил в американской печати Ф. Д. Рив¹². Достоинство перевода он видит в том, что его можно читать с удовольствием, что он действительно воспринимается и как явление английской культуры. Это тем более важно, отмечает Рив, что произведение Пушкина было в основном известно английскому читателю по либретто оперы Чайковского. Форма пушкинского произ-

¹¹ Rescued Masterpiece. Newsweek. N. Y., 1978, Nov. 20, vol. 92, N 21, p. 72.

¹² To Stand on Its Own English Feet. By F. D. Reev//New-York times book review, 1978, Dec. 17. p. 15.

ведения, в частности, онегинская строфа, утверждает рецензент, не имеет эквивалента в современной англо-американской литературе. Все это, полагает он, затрудняло знакомство с «Евгением Онегиным» Пушкина. Указывая на трудности, стоящие перед переводчиком, Рив подчеркнул, что переводчик должен был не просто переложить произведение с русского на английский, но преодолеть пространство в полтора века, отделяющее пушкинское творение от нашего времени. Он должен был перевести не поэму, а памятник. Все это, считает Рив, удалось Джонстону. В статье выделяются наиболее удачные места из перевода Джонстона. К ним он относит описания природы в VII главе, сон Татьяны в V главе и ряд других эпизодов. Отмечается, что пушкинская речь в них не только льется легко и свободно, но сам перевод овеян духом гениального поэта.

Теплый прием, оказанный переводу «Евгения Онегина» в Англии и Америке, лишний раз подтверждает слова, сказанные академиком М. П. Алексеевым, «что подлинно гуманистическое искусство не удержат в тесных пределах одной страны, одной нации. Оно, говорящее на общечеловеческом языке правды, добра и красоты, обращено к людям разных наций, сближая и облагораживая их»¹³.

Английская Пушкиниана 70-х годов пополнилась не только переводом «Евгения Онегина», но и исследованиями о жизни и творчестве русского поэта. Примечательна в этом плане книга Джона Бейли «Пушкин»¹⁴. Написанная с большим тактом и уважением к личности и творчеству писателя, книга получила высокую оценку английской критики. Она была справедливо названа первым обстоятельным исследованием творчества Пушкина в Англии.

Бейли исходит из положения, что место Пушкина, как уникального европейского поэта и основателя школы русских романистов XIX века, не было по достоинству оценено за пределами России. Немалую роль в этом сыграло и несовершенство переводов произведений Пушкина на английский язык, мешавшее по достоинству оценить оригинальное дарование поэта, и отсутствие в Англии обобщающих трудов о его творчестве. Это определило как задачу, поставленную Бейли в своей книге, так и подход к материалу.

¹³ Алексеев М. П. Английская поэзия и русская литература // Английская поэзия в русских переводах XIV—XIX века. — М., 1981. — С. 565.

¹⁴ Bayley John. Pushkin. A. Comparative Commentary. — Cambridge, 1971.

Творческий путь Пушкина дается на широком европейском литературном фоне. Автор соотносит созданное поэтом с традициями русской и европейской литературы, вводит произведения Пушкина в контекст литературных направлений его эпохи. Бейли скрупулезно исследует различные жанры, в которых творил поэт, внимательно анализирует его стиль. Привлекая внимание к языку произведений Пушкина, Бейли в процессе его анализа показывает, какими художественными средствами удастся русскому поэту добиться желаемого эффекта в том или ином произведении, в чем секрет его неповторимой поэтической индивидуальности. Наглядности выводов способствуют и приведенные в книге цитаты из Пушкина. Данные параллельно на русском и английском языках, они помогают ощутить особенность того или иного художественного приема поэта, подводят читателя к выводу, что «Пушкин уникален среди великих писателей и особенно писателей-современников в своем отношении к литературным формам»¹⁵.

Так, анализируя стихотворение Пушкина «Утопленник», Бейли сопоставляет его со стихотворением Вордсворта «Питер Белл», указывая, что «ни одно стихотворение XIX века не преуспело так успешно в использовании непосредственной разговорной речи. Простота языка не воспринимается как нарочитая особенность стихотворения, как это дает себя знать в стихотворении Вордсворта «Питер Белл»¹⁶. Говоря о герое стихотворения Пушкина, Бейли оставляет в английской транскрипции слово «мужик» (*muzhik*), как наиболее точно определяющее внутренний склад этого действующего лица. «Переживания пушкинского «мужика», — говорит он, — это не событие для создания поэмы, это *сама* поэма»¹⁷. Автор отмечает, что в стихотворении нет ни морали, ни предположения, что крестьянин, подобно Питеру Беллу или Старому моряку, станет лучше, пережив подобное, хотя дается понять, что он снова и снова будет испытывать облегчение от того, что это событие прошло. Говоря о «чудесах» в пушкинских произведениях, Бейли отмечает, что баллады Пушкина превращают суеверия простого человека в самую что ни на есть совершенную поэзию.

Касается ли Бейли отношения Пушкина к Парни, говоря о его ранних стихотворениях, проводит ли параллель между

¹⁵ Ibid., p. 5.

¹⁶ Ibid., p. 60.

¹⁷ Ibid.

южными поэмами русского поэта и «восточными поэмами» Байрона, он подчеркивает универсальность Пушкина, при этом сопоставляет созданное им с произведениями его европейских предшественников или современников. Бейли стремится раскрыть самобытность русского поэта. Так, сравнивая героев Пушкина с героями Байрона, Бейли отмечает, что, в то время «как герои» восточных поэм» Байрона прикреплены к определенной среде и там пребывают, герои Пушкина прямо входят в мир романа XIX века»¹⁸.

Ведет ли Бейли разговор о драматургии Пушкина, «Евгении Онегине» или прозе, выводы, к которым приходит ученый, каждый раз опираются на обстоятельный анализ пушкинской формы, умело сопоставленный с аналогичными явлениями в европейской литературе.

Книга Д. Бейли воспринимается как плодотворное развитие мысли академика М. П. Алексеева о том, «что творчество великого русского поэта следует изучать на фоне и в тесной связи с историей мировой культуры, потому что и сам он представляет собою явление широкого исторического значения, переросшее национальные и языковые границы»¹⁹.

Книга Бейли была доброжелательно встречена английской общественностью. Так, литературное приложение к «Таймс»²⁰ поместило обстоятельную рецензию, в которой говорилось, что настало время пересмотреть работу Мирского о Пушкине (1926) и сделать это смог только такой выдающийся английский ученый, как Джон Бейли, знаток русского и европейских языков, а соответственно и литератур этих стран. Указывается, что его новая книга справедливо рассматривается как первое обстоятельное критическое исследование на английском языке о творчестве Пушкина. Наряду с этим рецензент отмечает, что ученый переоценивает порой осведомленность своих читателей в Пушкине, рассчитывая свой комментарий на людей, искушенных в творчестве русского поэта. Действующие лица упоминаются без указания, кто они. Сюжеты либо считаются известными, либо на них лишь косвенно намекается. Русские слова порой появляются в переводе без объяснений.

Касаясь композиции книги, критик останавливается на содержании каждой из семи глав. Первая — вводная. В ней да-

¹⁸ Ibid., p. 71.

¹⁹ Алексеев М. П. Пушкин. — Л., 1972. — С. 3.

²⁰ Europe's first realist//Times lit. suppl. — L., 1971, July 30, N 3622, p. 879.

ется также краткий обзор жизни Пушкина. Вторая глава, посвященная ранним стихотворениям Пушкина, отмечается как более уязвимая для критики из-за того, что Бейли положил в ее основу ассоциативный принцип. От ранних поэм он переходит к сказкам, от лирики — к балладам, не давая характеристик периодов и жанров. Так, чудеса, происходящие в «Руслане и Людмиле», вызывают ассоциации со сказками, написанными десятью годами позже. Рецензент отмечает оригинальность такого подхода к материалу, хотя и считает, что это рассеивает внимание читателя. Положительно оцениваются главы, в которых рассматриваются южные поэмы Пушкина и его произведение «Борис Годунов». Говоря о разделе, посвященном «Евгению Онегину», критик выражает сожаление, что сжатые рамки книги не дали ученому возможности более обстоятельно остановиться на последних главах романа. Указав, что исследование завершается обзором прозы Пушкина и выборочной библиографией английских и русских работ о нем, рецензент останавливается на некоторых недостатках книги Бейли. К ним он относит некоторую торопливость, которая бросается в глаза при изложении отдельных мыслей, что, впрочем, не снижает общего положительного отношения к труду английского ученого.

С высокой оценкой книги Джона Бейли выступил В. С. Притчетт²¹. Он особенно выделил умение ученого сделать Пушкина по-человечески понятным читателю, показать, какое удовольствие творчество приносило самому поэту, и этой стороной приблизить его к нам. Блестящая способность Бейли анализировать форму пушкинского стиха проявила себя при исследовании «Евгения Онегина». Он по-новому раскрыл это произведение английскому читателю.

Достоинство труда Джона Бейли становится особенно очевидным при сопоставлении с книгой Анри Труайя «Пушкин». Написанная в 1946 году, переведенная на английский язык в 1951 году, она в новом переводе была издана в США в 1970 году. Переиздание книги Труайя стало для английской критики поводом для разговора о созданном французским писателем образе Пушкина. В рецензии, посвященной переизданию²², отмечается живой стиль книги Труайя (хотя и огова-

²¹ The Conscious Art of Pushkin. By V. S. Pritchett//New Statesman.— L., 1971, Aug. 6, N 2107, p. 180—181.

²² Troyat. H. Pushkin. Translated by Nancy Amphoux//The Times Literary Supplement.— L., 1974, June 7, N 3370., p. 605.

ривается, что элегантность французской речи теряется в переводе), умелое воссоздание колорита эпохи начала XIX века в России, обусловленность характеров средой, в которой они живут и действуют. Однако рецензент резко судит Труайя за созданный им образ Пушкина, в трактовке которого автор явно отстал от времени. Критик не может согласиться с тем, что величайший русский поэт предстает в книге Труайя легкомысленным повесой, игроком, пьяницей, автором любовных писем и между делом поэтом. Те из нас, говорится в рецензии, которые пришли к Пушкину через знакомство с его творчеством («Наше знание писателя основательно расширилось в последнее время в результате публикации его писем и критических исследований, особенно самого значительного из них — труда Джона Бейли»), будут разочарованы не только потому, что Труайя утверждает, что у Пушкина было два лица, сколько потому, что он усиленно акцентирует это его «другое лицо». Между тем для суждения о «дуализме» Пушкина фактически мало оснований. «Нет причины видеть дуализм Пушкина в том факте, что он жил безалаберно и умел дисциплинировать себя только в своем творчестве. Мгновенные впечатления жизни он трансформировал в искусство. Одно помогало другому».

Что мы действительно хотели бы получить из книги, продолжает критик, так это цельный образ человека и писателя, тогда как Труайя дает голую схему, знакомую нам уже историю жизни Пушкина. Из книги Труайя встает образ человека, обуреваемого скукой от своих эскапад, коллекционирующего женщин, одолеваемого заботами о деньгах и ревностью и случайно занимающегося поэзией. «Мы мало узнаем о биографии поэта и профессионального литератора, почти ничего — о его отношении к своему собственному творчеству и совсем ничего о его литературных вкусах, его критике, его планах и надеждах». Тогда как это можно было бы найти в пушкинских письмах. Указывается, что они содержат сведения о его материальном положении, о том, как оно влияло на его творчество. Об этом Пушкин сам непосредственно говорит в своих произведениях. Но А. Труайя, заключает рецензент, не попытался сделать этого.

Оценка книги Труайя свидетельствует о росте зрелости критической мысли английских пушкинистов. Это же подтверждает и рецензия Т. И. Литтла (Т. Е. Little) на книгу аме-

рикского ученого Андрея Кодьяка, посвященная образу пушкинского героя Белкина²³.

Критик останавливается на мысли Кодьяка о том, что, якобы, предисловие Пушкина к «Повестям Белкина» содержит зашифрованный код, расшифровка которого и становится целью его труда. Кодьяк, говорит Литтл, указывает на определенное несоответствие в предисловии автора и в письме соседа. Пушкин отмечает, что автор книги публикует письмо соседа без изменений или примечаний, а затем добавляет два примечания и опускает один анекдот. Рассказы, как они перечислены во втором примечании, даются в ином порядке, чем рассказы опубликованные. Письмо соседа помечено 16 ноября, хотя он не получал письма издателя до 23 числа этого же месяца. Не указан военный чин Белкина. Белкин оставляет армию, чтобы заняться поместьем родителей, а на самом деле забрасывает его. Исходя из этого, Кодьяк выводит заключение, что Белкин был тесно связан с южной ветвью декабристов (его уход из армии вызван целями политической конспирации) и, выдавая себя за владельца поместья, он фактически вынашивал программу радикальных реформ. Даже храп Белкина во время расспроса соседом деревенского старосты должен быть включен «в систему пушкинского кода» и, согласно Кодьяку, является хитрым маневром, направленным на то, чтобы обмануть соседа.

Надуманность концепции, положенной в основу работы Кодьяка, произвольность параллелей, проводимых им между письмом соседа и развитием событий в повестях, справедливо подмеченная Литтлом, дает право присоединиться к выводу критика о шаткости аргументов, выдвинутых Кодьяком, сделанных, как говорится в рецензии, с убежденностью «человека, который «расшифровал» подлинное значение произведений Пушкина после 150-летнего непонимания» его критиками. Нельзя не разделить и такое замечание Литтла, что «эта книга могла бы быть опубликована как юмористическое произведение», но не как серьезная работа, что она «принесет мало пользы студентам и специалистам».

Ряд работ английских критиков посвящен частным проблемам творчества Пушкина. Так, об отношении Пушкина к

²³ Kodjak Andrej. Pushkin's I. P. Belkin. Slavica Publishers. Inc. Columbus, Ohio, 1979//Slavonic and East European Review — L., 1980, v. 58, N 4.

²⁴ Pushkin and Anacreontea by Brian Cooper//The Slavic and East European Review. — L., 1974, April, vol. 52, N 127.

Анакреонту говорится в статье Брайяна Купера²⁴. Автор отмечает, что знакомство Пушкина с одами Анакреонта состоялось еще в лицее, где он много и основательно читал. Привлеченный гедонистической философией и безыскусственностью стиля, молодой поэт вскоре начал экспериментировать в анакреонтическом жанре. Критик высказывает мысль, что, возможно, стихотворение Гете «Могила Анакреонта» (1785) стало непосредственным стимулом для первых двух анакреонтических стихотворений. Сопоставляя стихотворения Пушкина и оды Анакреонта, Купер отмечает не только мастерство русского поэта в передаче игривости стиля Анакреонта, его умение наслаждаться жизнью, но и умелое овладение им анакреонтической формой. Сопоставительный анализ пушкинских стихотворений, написанных поэтом на протяжении всей жизни, и анакреонтических од дает возможность автору статьи сделать вывод, что, хотя интерес Пушкина к Анакреонту проснулся рано, его наиболее значительные анакреонтические стихи относятся к зрелому периоду.

Исследованная в советском литературоведении тема, затронутая и дополненная наблюдениями Купера, расширяет представление английского читателя о связях творчества Пушкина с античностью.

Отношение Пушкина к Барклаю-де-Толли, воспетому в одном из его стихотворений, является предметом статьи М. Джосселсона «Генерал и поэт»²⁵. Автор считает, что роль Барклая-де-Толли в войне 1812 года на первых порах не была должным образом оценена литераторами и историками, что переоценке взглядов на историческую роль Барклая-де-Толли способствовало стихотворение Пушкина «Полководец». Произведение поэта квалифицируется как такой же грандиозный памятник Барклаю-де-Толли, как «Война и мир» Кутузову. Джосселсон прослеживает историю изменений отношения Пушкина к Барклаю-де-Толли, начиная с отроческих лет до момента написания стихотворения, явившегося плодом тщательного изучения материалов, связанных с этой исторической личностью. Приводится объяснение Пушкина, опубликованное в декабрьском номере «Современника» за 1836 год, в котором поэт подчеркивал, что его стихотворение в честь Барклая-де-Толли ни в коей мере не является попыткой бросить тень на заслуженную славу Кутузова.

²⁴ Pushkin and the Anacreontea by Brian Cooper. The Slavic and East European Review. — L., 1974, April, vol. 52, N 127.

²⁵ The General and the poet. By Michael Josselson//Encounter. — L., 1978, v. 50 N 4, April, p. 42.

Автор, не делая открытий, расширяет представление английского читателя об отношении Пушкина к событиям 1812 года.

«Противоречивым суждениям» в романе «Евгений Онегин» посвящена статья Джеймса В. Вудворда²⁶. Отметив, что «противоречивые суждения» в произведении Пушкина привлекают все больше внимание ученых в последние годы, Вудворд выделяет наиболее часто приводимые в этом плане примеры. К числу их он относит комментарий повествователя к образу Татьяны в 26-й строфе III главы, в 4-й строфе V главы, две ссылки на место, указывающее, где хранится письмо Татьяны, в 31-й строфе III главы и 20-я строфа VIII главы, где комментарий идет от повествователя к Онегину без вмешивающихся в него объяснений. Указав, что наличие «противоречивых суждений» в романе не вызывает сомнений, Вудворд полагает, что наиболее распространенным объяснением этого явления может считаться указание на прерывистость композиции произведения. Вудворд находит, что в ходе ее развития происходят изменения во взглядах автора, в его отношении к герою, к описываемому миру и творческому методу²⁷. В близости позиции героини и повествователя, полагает Вудворд, видно приятие главного аргумента, что «отступления» повествователя в каждом случае определяются их индивидуальным контекстом, созданным развитием «романа характера».

Статья Вудворда свидетельствует о хорошем знании истории вопроса. В ней органичны ссылки на исследования советских ученых (Ю. Тынянова, Г. Макогоненко, Ю. Лотмана, С. Бочарова, Ю. Чумакова, Я. Смоленского, И. Тойбина). Связанная с кругом проблем, которые интересуют советских пушкинистов, работа Вудворда дополняет их своими наблюдениями.

Английская Пушкиниана минувшего десятилетия сделала заметный шаг вперед в освоении творческого наследия русского поэта. Искренняя заинтересованность в раскрытии подлинной сущности пушкинских произведений, уважительное отношение к фактам, добытым советскими учеными, открывают перед английской наукой о Пушкине новые горизонты.

²⁶ The «Principle of Contradictions» in *Euvgeniy Onegin* by James B. Woodward. *The Slavonic and East European Review*. L., 1982, v. 60, 1, p. 25.

²⁷ Д. Вудворд цитирует статью И. Семенко «Эволюция Онегина»// *Русская литература*, 1960. — № 2. — С. 111.

И. В. Полковникова

(Псков)

ОБРАЗ АВТОРА В ЧИТАТЕЛЬСКОМ ВОСПРИЯТИИ ШКОЛЬНИКОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ЛИРИКИ ПУШКИНА

Вряд ли можно назвать еще поэта, чья личность была бы столь притягательна для пристрастного внимания русского читателя, как личность А. С. Пушкина. Здесь и интерес, названный В. Непомнящим «народным пушкиноведением», когда «творческий, склонный к размышлениям человек, который однажды, намеренно или по случайности заглянул глубоко в Пушкина, надолго — а порой и навсегда — как бы заболевает»¹. Здесь и непосредственная отзывчивость читателя, не умудренного опытом аналитического чтения, но восприимчивого к поэтическому слову, какими предстают крестьяне в исследовании А. Топорова «Крестьяне о писателях»: «Когда я ближе узнал Пушкина, меня стало поражать: какой же это был великий человек! ...У Пушкина натура — такая громада, что, кажется, он мыслью своей, грудью мог бы поразить всю буржуазию». «...И везде Пушкин держит обиженных людей под своим крылышком. Не дает их в обиду, заботится о них. Вот какой он приветливый человек!»².

Естественно, что и сибирские крестьяне, члены коммуны «Майское утро», которым предложил просветитель А. Топоров в 1928 году «массовый смотр произведений Пушкина», и нынешние десятиклассники, выбирающие тему сочинения «Каким я представляю А. С. Пушкина по его лирике», видят поэта по-своему, по-современному. Ведь читательский образ создается и закрепляется в памяти чертами, близкими и понятными читателю, совпадающими с его личностными устремлениями.

В бесхитростно-доверчивых отзывах крестьян поэт предстает в фольклорном образе народного заступника, он конкретен и воплощает, кроме прочего, национальный идеал человеческого поведения в жизни.

Что же оказывается близким в образе А. С. Пушкина со-

¹ Непомнящий В. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. — М.: Сов. писатель, 1983. — С. 40.

² Топоров А. Крестьяне о писателях. — М.: Книга, 1982. — С. 44, 47.

временным шестнадцатилетним читателям его поэзии? Об этом позволяют судить строки из сочинений школьников³:

— Лично для меня Пушкин — это честь, достоинство, гордость...

— Больше всего в человеке я ценю умение дружить, и мне кажется, судя по стихам Пушкина, что он владел этим умением в совершенстве.

— У Пушкина доброе сердце, способное найти и оценить прекрасное и в природе, и в простой русской женщине, и в ее песнях, и в русском народе...

В этих наблюдениях разных молодых людей заметна практичность отбора человеческих качеств, отчасти ее причина — в отмеченном психологами «нравственном эгоцентризме» возраста. Не сложилась многогранность личности поэта, но видно, что точкой отсчета служит живой интерес и умение обнаруживать в стихах авторское «я». Гораздо более часто встречается, к сожалению, социологически правильная, но по сути своей равнодушная оценка:

— Пушкин ярко отразил все актуальные проблемы своего народа и времени. Именно поэтому он дорог и близок нам. Прежде всего он представляется нам свободолюбивым, любящим свой народ. За это мы любим читать Пушкина...

Можно понять пафос крестьянина, восклицающего: «У нас теперь иные глаза. Мы видим у Пушкина революцию, потому что обтерлись в классовой борьбе»⁴. Труднее поверить в искренность любви молодого читателя к поэзии Пушкина, если в числе любимых только стихотворение «Деревня», в котором «поэт убедительно показал, как жил раньше простой народ». Столь обильное цитирование школьных сочинений, предложенных ученикам с правом свободного выбора, помогает, на наш взгляд, наметить в общих чертах разноречивую картину читательских взаимоотношений с поэзией.

Лирическое стихотворение как потенциал восприятия расчитано на встречные читательские действия, оперирующие интонацией, эмоционально скоцентрированной отзывчивостью, подвижностью и ассоциативностью воображения, знаниями о тропах, рифме, размере стихотворения. Характерные признаки лирики как литературного рода, выявленные психологами черты и закономерности художественного восприятия (В. Асмус, Л. С. Выготский, Л. Г. Жабицкая, А. Н. Ле-

³ В статье использован многолетний опыт наблюдения над сочинениями и устными ответами школьников и абитуриентов.

⁴ Гопоров А. Указ. соч. — С. 46.

онтьев, О. И. Никифорова, М. М. Рубинштейн, П. М. Якобсон и др.) указывают на необходимость формировать наиболее важные читательские умения для адекватного восприятия лирики. Это прежде всего умения творческого характера (создавать читательские представления с опорой на эмоциональные доминанты лирических образов, соотносить собственное и авторское чувство, передавать динамику чувств в выразительном чтении) и умения аналитического свойства (определять эмоциональный лейтмотив стихотворения, наблюдать развитие образа-переживания в сюжете стихотворения, выделять сквозные образы и проследживать их развитие, выявлять характер авторского чувства и др.).

В школьной практике, особенно в среднем образовательном звене, еще не сложилась система последовательного усложнения таких действий-умений, в основе которых находится постижение авторского начала в произведении.

Ю. Н. Тынянов видел ключ к поэзии Блока в том, что «во всей России *знают* Блока как человека, твердо верят определенности его образа, и если случится кому увидеть хоть раз его портрет, то уже чувствуют, что знают его досконально»⁵. Советский теоретик стиха ввел в обиход термин *лирический герой*, понимая под ним героя стихотворного цикла или книги стихов, персонажа с частично вымышленной судьбой, с частично или полностью вымышленным обликом, сливающегося в сознании читателей с судьбой, биографией и обликом автора. Среди поэтов, создавших своего лирического героя, — «самые отчетливые *лица* русской лирики»⁶: Лермонтов, Блок, Маяковский. Пушкин не из их числа. Не раз указывалось на осторожность употребления понятия лирического героя вообще и особенно применительно к Пушкину⁷. По мнению Л. Я. Гинзбург, творчество Пушкина вместило различные образы лирического поэта, как мимолетно возникавшие, так и ключевые для его времени. Ни с одним из них Пушкин себя не отождествлял, но сквозь все творчество его лейтмотивом проходит образ автобиографический.

Это образ необыкновенно обаятельный, динамичный, всегда современный во всех своих человеческих проявлениях. Этим он потенциально близок читателю и допускает постепенное узнавание, вырисовываясь тем рельефнее, чем больше стихов,

⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 118—123.

⁶ Гинзбург Л. О лирике. — Л.: Сов. писатель, 1974. — С. 162.

⁷ Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. — М., 1959. — С. 124. Гинзбург Л. Указ. соч. — С. 194—197 и др.

мемуарных свидетельств, портретов, биографических фактов становятся известными.

По ныне действующей школьной программе изучение пушкинского творчества заканчивается в восьмом классе. Но программной теме в историко-литературном курсе предшествует четырехлетний опыт читательского общения с поэтом, когда для школьников складывается образ «своего» Пушкина. При этом данный опыт совпадает с четырехлетним путем читательского развития, иначе называемого в методике развитием литературным и, вмещающим в себя этапы, различные по психологии и уровню восприятия. В способности к восприятию произведения литературы не могут не отразиться характер, типологические и возрастные особенности читателя. Так, по наблюдениям психологов и методистов (Н. Д. Молдавская, В. Г. Маранцман, М. Г. Качурин, З. Я. Рез и др.), для четвероклассников и пятиклассников свойственно «наивно-реалистическое» отношение к искусству, при котором доминантами восприятия являются сюжет, события, герои, когда читателями не ощущаются художественная условность и авторское начало в произведении.

Но лирика большей частью бессюжетна, а центром лирического стихотворения является не герой, а образ лирического переживания (и здесь, по мнению Г. Н. Пospelова, заключаются «неизмеримо большие возможности идейно-психологических параллелей», чем в персонажах эпоса и драматургии)⁸. Читательская деятельность при восприятии лирики определяется своеобразием формы, в которую заключено лирическое переживание, способом выражения авторского сознания. «В лирической поэзии, — писал В. Г. Белинский, — поэт является нам субъектом, и потому-то в ней так часто и такую важную роль играет его личность, его я, а ощущения и чувства, о которых он говорит, как о своих собственных, ...мы приписываем себе, узнаем в них моменты собственного духа»⁹.

Из пушкинской лирики в 4—6 классах читатели младшего подросткового возраста изучают стихотворения «Зимнее утро», «Няне», отрывок «Москва! Как много в этом звуке...», при этом знакомству с поэтом способствуют эпические по характеру «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»

⁸ Пospelов Г. Н. Лирика: Среди литературных родов. — М.: Изд-во МГУ, 1976. — С. 71.

⁹ Белинский В. Г. Горе от ума. // Собр. соч.: В 9-ти т. — М.: Худ. литература, 1977. — Т. 2. — С. 195.

и баллада «Песнь о вещем Олеге». Для детей в этот период характерна эмоциональная отзывчивость на знакомые поэтические образы, чувства. Быстро развивается воссоздающее и творческое воображение, требующее конкретности представлений. А живость реакций и эмоциональная открытость в какой-то мере компенсируют недостаточность эстетических знаний. Потому-то и вступительная статья учебника по литературе¹⁰ тоном собеседника предлагает вспомнить о любви поэта к фольклору, о национальном характере образного мира его литературных сказок.

«Установка» на чтение программных стихотворений создается персонификацией автора: он радовался, любил, тосковал, гордился... Восприятие и изучение каждого стихотворения предваряет свой сюжет вступительного слова. Например, при обращении к отрывку «Москва! Как много в этом звуке...» это может быть рассказ-беседа о судьбе Москвы в Отечественной войне 1812 года, с которой совпали отроческие годы Пушкина. Исходные данные такого вступления — память, любовь — способны обострить внимание юных читателей к личности патриотических чувств: гордость и сдержанность при искренней взволнованности («Нет! Не пошла Москва моя...»).

Естественно, в этом возрасте в читательский обиход не вводится неоднозначное и в литературоведении понятие «лирический герой». Но уместен в анализе вопрос о том, какие чувства вызывает у поэта Москва, т. к. при этом фиксируется авторское начало, выраженное в стремлении поэтического слова не называть, а оценивать. Для пятиклассников открытость авторской позиции очень важна, она располагает к доверию и сочувствию. Поэтому следующий этап «узнавания» поэта в стихотворении «Няне» оказывается подготовленным. Важно, что все три стихотворения при их изучении дают возможность, отталкиваясь от биографических сюжетов, приходиться к образу поэта-человека, сочетая конкретное и обобщенное.

Для читательского развития принципиально важно и то обстоятельство, что все изучаемые стихотворения различны по жанру, поэтической интонации. Например, некоторая патетичность отрывка сменяется участливым, теплым тоном обращения в стихотворении «Няне». В жанре послания, как удачно подметил В. А. Грехнев, адресованное слово стиха,

¹⁰ Родная литература. Учебник — хрестоматия для 5 класса средней школы. — М.: Просвещение, 1988. — С. 41—42.

«устанавливая доверительно-интимный контакт с «собеседником», удесятерят тем самым силу своего воздействия на читателя»¹¹. Адресованная поэтическая речь активизирует читательское воображение, тем более предлагая ему конкретные, внешние черты образа: «голубка дряхлая моя», «одна в глуши лесов сосновых», «...медлят поминутно спицы в твоих наморщенных руках» и др.

В центре анализа оказываются два образа: адресата и автора, и читатель, прослеживая развитие сквозного образа-персонажа, постоянно выходит на лирическое обобщение. Есть своя логика в заданиях учебника-хрестоматии, предлагающих сначала найти и мотивировать выражения, которыми Пушкин передает тревогу няни, ее тоску и ожидание, а затем в выразительном чтении передать отношение поэта к няне. Здесь и используется способность «обращенного» слова создавать иллюзию импровизации, безыскусственности.

При изучении «Зимнего утра» усложняются задания, направленные на выявление характера авторского чувства, формирование читательских представлений с опорой на эмоциональные доминанты лирических образов. Изменение поэтической интонации позволяет пятиклассникам увидеть контраст и переходы душевных состояний, задуматься над их причинами. Методический опыт, накопленный при изучении этого стихотворения¹², показывает, что основную сложность для читателей представляет именно многогранность характера и настроений авторского «я», проявление в пейзажных картинах форм душевного состояния.

В шестом классе при изучении стихотворения «Узник» есть возможность показать условность лирического образа — характерную черту поэзии вообще. К условному изображению поэты часто обращаются с целью создания необычных, исключительных характеров, ситуаций. Для двенадцатилетнего «наивного реалиста» важна и сюжетная мотивировка условного образа: «Сижу за решеткой в темнице сырой...». Развитие свободолобивой мысли в стихотворении несложно, и это не мешает глубине и поэтичности ее выражения.

¹¹ Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина. — Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1980. — С. 123.

¹² Бочаров Г. К. За сорок лет. Записки словесника. — М., 1972. — С. 140—143; Брандесов Р. Ф. Стихотворение «Зимнее утро» Пушкина в 5 кл. средней школы/эмоциональный резонанс на уроке литературы// Пушкин в школе. — М., 1974. — С. 41—43; Зепалова Т. С., Мещерякова Н. Я. Методическое руководство к учебнику-хрестоматии «Родная литература» для 5 класса. — М., 1983. — С. 83—86.

Учитывая характер читательского восприятия в этом возрасте, нельзя не согласиться с отказом от предваряющей чтение биографической справки, в которую обычно включают описание посещения А. С. Пушкиным кишиневского острога, во дворе которого жили два ручных орла генерала Инзова¹³. Эти сведения могут создать нежелательную «установку» на прямолинейность ассоциаций, упрощенность идеи стихотворения. Уместнее дедуктивный путь анализа: от общего вопроса о характере лирического героя к более узким, частным наблюдениям. Условность романтического образа делает возможным устное словесное рисование, прием, в котором читательское воображение координируется эмоциями и вызывает на размышление. Так, например, объясняя, почему узник видится им обязательно молодым и сильным, ученики осмыслиют экспрессивность лексики и пафос содержания.

Неоправданно стремление школьной программы до восьмого класса тематически сужать круг лирических стихотворений Пушкина в пределах вольнолюбивой лирики («Узник», «Во глубине сибирских руд», «Анчар»). Однообразие методических акцентов на тематике, авторском чувстве как раз и ведет к формированию читательского стереотипа.

Старший подросток-семиклассник — с его сосредоточенностью на своем внутреннем мире, с его вниманием к сложным человеческим чувствам, с его усложнившейся эмоциональной сферой ищет прежде всего чтения «для себя», «для души». В этом возрасте на более высоком личностном уровне прочитываются «Мой первый друг, мой друг бесценный», «Арион», «Жених», «Анчар». При изучении стихотворения «Анчар» особенно интересна возможность поставить нравственно-философские проблемы перед читателями, которые впервые встречаются с пушкинской лирикой в том возрасте, когда «взрослые» проблемы имеют особое значение. «Лелеющая душу гуманность» (В. Белинский) открывается здесь не чертой характера поэта, а нравственной концепцией.

С первого же обращения школьников к лирике Пушкина образ поэта должен складываться для них постепенно, открываясь каждый раз новой чертой. Еще до изучения творческого пути и биографии А. С. Пушкина его стихи дают представление о характере удивительного человеческого обаяния, открытом всем впечатлениям жизни и современному.

¹³ Рез З. Я. Изучение лирики в школе. — Л.: Просвещение, 1968 — С. 56—60.

**К ПРОБЛЕМЕ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ В ИЗУЧЕНИИ
СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ В 10-м КЛАССЕ**

(статья первая)

В десятом классе изучением советской литературы завершается курс истории русской литературы в школьно-программном ее объеме. Одновременно программа выпускного класса, ориентированная на подготовку учащихся к экзаменам на аттестат зрелости, предусматривает повторение материала, изученного в 8-м и 9-м классах. Это создает благоприятные условия как для более углубленного понимания ранее изученных произведений (иной возраст, знания и опыт), так и для иного уровня представлений о литературном процессе, о многомерности взаимодействий литературных явлений как внутри одного периода, так и в общем историческом движении искусства. Этот более высокий уровень включает и усложнение постановки и постижения проблемы традиции, вернее, традиции и новаторства. Данная статья не носит характера методической разработки поурочного планирования темы «Пушкин и советская литература». Это скорее некоторые размышления и советы, опирающиеся на многолетнее исследование автором проблемы «Пушкин и поэзия XX века¹», на работу со студентами во время спецсеминарских занятий и педагогической практики в школе.

Опыт приемных экзаменов в институт, школьная практика и посещение уроков литературы в школе убеждают, что для многих выпускников школ представление о литературном развитии сводится к сумме известных произведений и авторов и «механическим» характеристикам сменяющихся направлений и методов (классицизм, романтизм, реализм, социалистический реализм).

¹ Голицына В. Н. 1. Блок и Пушкин//Пушкинский сборник.— Псков, 1962; 2. Проблема Пушкина в спорах о советской поэзии первых послеоктябрьских лет//Пушкин. Исследования и материалы.— Л.: Наука, 1967.— Т. V; 3. Ахматова как исследователь Пушкина//Пушкинский сборник, Псков, 1968; 4. Пушкин и некоторые проблемы развития современной поэзии//Пушкин и его современники.— Псков, 1970; 5. Цветаева о Пушкине//Пушкинский сборник.— Псков, 1973.

Внимание к проблеме традиционных связей советской литературы с русским и зарубежным искусством разных эпох поможет преодолеть подобную упрощенность.

«Современная русская поэзия не свалилась с неба, — писал О. Мандельштам, — а была предсказана всем поэтическим прошлым нашей страны»² — это чувство корневых, почвенных связей должно присутствовать на уроках советской литературы в школе, причем не фрагментарно и упрощенно, а систематически, в неоднородности его проявления, в процессе взаимодействия традиции и новаторства³. Естественно, что наблюдениями над своеобразием развития пушкинской традиции в русской и советской литературе XX века не исчерпывается многозначная проблема традиции в школьном ее изучении, но не вызывает сомнения и правомерность особого выделения (более пристального внимания к ней) темы «Пушкин и советская литература» и локальное — «Пушкин и поэзия XX века».

Полнота охвата этой темы в школе зависит от умения учителя скоординировать различные типы и формы работы: урок, внеклассное чтение, факультатив, кружок и, что не менее важно, сделать занятия всех видов живыми, разнообразными, творческими.

Причастность поэтов XX века к «пушкинской теме», их живой интерес к великому поэту может быть по-разному обнаружен на уроках литературы в 10 классе: прежде всего — широким и разнообразным использованием работ и высказываний о Пушкине современных поэтов при повторении творчества Пушкина в 10-м классе.

Как правило, повторение в 10-м классе прочитанных ранее произведений Пушкина кажется ученикам скучной обязанностью, и многие из них довольствуются чтением учебника. И как важно именно сейчас, когда, например, после первичного знакомства с «Капитанской дочкой» (VI класс) прошло четыре года, возбудить у ребят желание прочитать произведение вновь. Вряд ли этого можно добиться только требованиями и назиданиями, а вот если отослать учащихся к статье М. Цветаевой «Пушкин и Пугачев»⁴, предварительно заин-

² Мандельштам О. Заметки о поэзии // Слово и культура. — М., 1987. — С. 68.

³ Существующая программа и учебники по литературе 10 класса касаются этих вопросов эпизодически, особенно обеднены в этом плане обзорные темы.

⁴ См. книгу Марины Цветаевой «Мой Пушкин». — М., 1967.

тѣрѣсоваѣ их необычностью суждений и страстностью отношений Цветаевой к Пушкину, многим захочется снова погрузиться в пушкинский текст, вначале, может быть, чтобы проверить Цветаеву: непривычное ее понимание или себя прежнего, не заметившего такой глубины пушкинской повести. И неизбежным следствием такого перечитывания будет для большинства из них — радость открытия и в Пушкине и в себе самих (через Пушкина и Цветаеву) нового, неизведанного ранее. Этот новый уровень восприятия и понимания может быть стимулирован столкновением разных суждений по поводу одного и того же произведения. Например, точку зрения М. Цветаевой («Пушкин и Пугачев») скорректировать некоторыми посылками и выводами О. Чайковской, из ее остро дискуссионной статьи «Гринев»⁵.

Цветаева, замороженная силой воздействия на нее образа Пугачева, видит только в нем «единственное действующее лицо» в повести, художественная мощь его фигуры в произведении, считает она, всех остальных «обращает в фигурантов».

Чайковская же в своей статье как раз и сосредоточивает основное внимание не на Пугачеве, а на «других»: Гриневе, Маше, Савельиче. Вчитываясь как бы заново вместе с читателями статьи (отсюда обилие цитат из Пушкина) в текст повести, она многое пересматривает в сложившихся представлениях об этих персонажах. Интересно ее резкое расхождение с М. Цветаевой в оценке Маши.

У Цветаевой: «Маша — пустое место всякой первой любви»⁶, у Чайковской — «может быть, даже глубже и значительнее, чем Татьяна», она полностью солидаризируется с восторженным отзывом о ней друга Пушкина Вяземского: «Она другая Татьяна того же поэта»⁷.

При повторении в 10-м классе «Маленьких трагедий» Пушкина, произведений, требующих для глубинного их понимания подготовленного читателя, особенно важно провести занятие так, чтобы сами учащиеся убедились в смысловой многослойности этих произведений Пушкина («квинтэссенцией драмы» назвал их В. Брюсов) и в своих возросших читательских возможностях. И снова умелое использование учителем, может быть, спорных, но заинтересованно страстных точек зрения поэтов XX века поможет пробудить интерес к

⁵ См. Чайковская О. Гринев//Новый мир. — 1987. — № 8.

⁶ Цветаева М. Мой Пушкин. — М., 1967. — С. 137.

⁷ Чайковская О. Гринев//Новый мир. — 1987. — № 8. — С. 226.

произведениям, ранее воспринятым в беглом обзоре учебника, и приоткрыть завесу «мудрой глубины» пушкинской сжатости и простоты. Суть этой простоты великолепно определил В. Брюсов, заметив, что Пушкин кажется простым, «как в кристально прозрачной воде кажется близким дно на безмерной глубине». Писатели учат нас вдумчивому чтению — соучастию. Размышляя о жанровой уникальности «Маленьких трагедий», возможности их сценического воплощения, Брюсов не случайно уделяет такое внимание уровню зрительского восприятия: «Пушкин облакает каждую мысль минимумом слов, — пишет он, — зритель, смотря пушкинские драмы, не имеет права быть невнимательным, он обязан ловить, воспринимать каждое слово, каждый звук слова»⁸. Как известно, «головокружительный лаконизм» (Ахматова) зрелых произведений Пушкина не был «расшифрован» его современниками, ибо, как писал Брюсов, Пушкин опередил «современников на столетие и более», т. е. как бы предчувствовал читателя нашего столетия, который дорастет до их понимания. Однако, что греха таить, многим современным читателям, особенно молодым, не только «Маленькие трагедии», но и «Медный всадник», «Борис Годунов» известны «в общих чертах». Парадоксально, что и в школе они как бы выносятся за скобки читательского внимания, им отводится место в беглом обзоре. А в них такая богатая пища для ума и сердца: от вечных проблем бытия до томления по человеческому счастью — любви, верности, благодетельству⁹. «Быть может, ни в одном создании мировой поэзии грозные вопросы морали не поставлены так резко и сложно, как в «Маленьких трагедиях» Пушкина, — писала Анна Ахматова, — сложность эта бывает иногда столь велика, что в связи с головокружительным лаконизмом даже как будто затемняет смысл и ведет к различным толкованиям». И это морализирование не в лоб, отмечает она, «а средствами искусства»¹⁰. Школьная же система изучения литературы чаще всего причаствует к лобовому отражению идей и проблем, не к многомерности восприятия, а к единообразию выводов и суждений. Знакомство (прежде всего учителя) с работами поэтов и писателей о литературе

⁸ Брюсов В. Маленькие драмы Пушкина // Брюсов В. Я. Избранные сочинения. — М., 1955. — Т. 2. — С. 455.

⁹ Мне думается, что в 10-м классе при повторении должно сместить акцент читательского внимания и извлечь эти произведения из «заскобочного» положения.

¹⁰ Ахматова А. Сочинения: В 2-х т. — М., 1986. — Т. 2. — С. 73.

(в данном случае о Пушкине) может стать противоядием против упрощенной социологизации произведений искусства, поможет понять, что восприятие произведения искусства не только ласкает глаз и слух, но требует напряжения (и порою немалого) ума и души, которое необходимо не только при соприкосновении с усложненным стилем Маяковского или Цветаевой, но и в постижении «нагой простоты» Пушкина¹¹.

II

Если при повторении творчества Пушкина, с привлечением работ поэтов, сложность состояла в том, чтобы из множества суждений отобрать наиболее интересные и активно работающие на повторяемый материал, то гораздо труднее учителю донести живое присутствие пушкинской традиции в становлении и развитии русской и советской литературы XX века, дать почувствовать, что ни одно течение или литературное объединение этого периода не миновало «начало всех начал» — Пушкина, что споры о Пушкине, характер его восприятия были важнейшим проявлением личных и групповых позиций, т. е. одним из существенных показателей эстетических исканий искусства XX века.

Не следует забывать, что начало XX века проходит в значительной мере под знаком столетнего юбилея рождения Пушкина. Интенсифицируется пушкиноведение, создаются объединения и центры по изучению жизни и творчества великого поэта. В 1905 году таким центром становится Пушкинский дом Академии наук. Начинает выходить академическое издание Собрания сочинений поэта. В 1907—1915 годах выходит шеститомное издание сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова, интересное и тем, что к комментированию произведений Пушкина Венгеровым были привлечены поэты (В. Брюсов, А. Блок, Вяч. Иванов)¹².

Время существенно корректировало восприятие Пушкина, его прочтение. Это прозорливо предсказал еще Белинский, писавший: «Пушкин принадлежит к вечноживущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на ко-

¹¹ Кроме уже цитируемых выше работ, можно порекомендовать книги: Антокольский П. Пути поэтов. — М., 1965; Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. — М., 1961; Маршак С. Воспитание словом. — М., 1961; Твардовский А. Статьи и заметки о литературе. — М., 1963.

¹² См.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. — М.; Л., 1966. — Гл. 5.

торой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества»¹³.

И развитие Пушкина «в сознании общества», что должно быть воспринято учащимися, проходило отнюдь не эволюционно-поступательно. В периоды общественных потрясений и всеобщих переоценок в отношении к Пушкину сталкивались порою, взрывая устойчивые критерии и представления, полярные точки зрения.

Естественно, что в искусстве третьего пролетарского периода освободительного движения, когда обострились все общественные противоречия, и в советской литературе, особенно первого десятилетия, Пушкин был втянут в круговорот эстетической борьбы различных течений и групповых объединений.

На обзорные темы, характеризующие отдельные периоды развития литературы XX века, включая и советскую литературу, к сожалению, программой отводится минимум времени (2—4 часа). И все-таки в обзоре литературы пролетарского периода, с которого начинается изучение литературы в 10-м классе, невозможно, хотя бы кратко, не остановиться на характеристике символизма, акмеизма и футуризма. Определяя основные принципы их эстетики, необходимо (без этого их просто невозможно понять) коснуться и проблемы традиции. Несходство исходных критериев в решении этой проблемы много проясняет в литературной полемике футуристов с символистами и акмеистами, а без этого трудно себе представить творческий путь Блока и Маяковского.

Как известно, многие представители символизма не только в своих стихах, но и исследовательских работах обращались к Пушкину (Мережковский, Вяч. Иванов, Брюсов, Блок, А. Белый). Этот факт уже свидетельствует о том, что они, подобно футуристам, не отказывались от пушкинской традиции, более того, считали себя ее продолжателями, но теоретическая и поэтическая интерпретация наследия Пушкина символистами свидетельствует о субъективно-избирательном восприятии его творчества. Одни видели в нем предтечу мистического искусства, в котором соединялись языческие и христианские начала (Мережковский «Вечные спутники»), другим он казался обоснователем неизбежности «разрыва между художником нового времени и народом». «И поэт удалил-

¹³ Белинский В. Г. Полное собр. соч.: В 12-ти т. — М., 1955. — Т. 7. — С. 106.

ся «для звуков сладких и молитв», — писал Вяч. Иванов, — раскол совершился»¹⁴.

В связи с общей романтизацией представлений о независимости поэта, свободе творчества возрождаются теории чистого искусства, отсвет которых падает и на отношение к Пушкину. Пушкинский девиз «Служенье муз не терпит суеты. Прекрасное должно быть величаво» или часто цитируемый символистами эпиграф из Виргилия к стихотворению «Поэт и толпа» *Procul este profani* («Уйдите, непосвященные») воспринимались как оправдание элитарной замкнутости «посвященных», их противостояния повседневной действительности. В школьном обзоре нет возможности и необходимости дифференцированно во всей сложности рассматривать проблему пушкинской традиции в символизме, она динамична и неоднозначна. Неизбежная суммарность типологических тенденций в дальнейшем, при изучении поэзии Блока, будет дополнена и уточнена индивидуальной творческой судьбой поэта.

Если символисты тенденциозно трактовали Пушкина, то футуристы, наступательно-экспрессивно утверждавшие себя в искусстве, противопоставляли свое новаторство не только «салонному» искусству символистов, но и всей культуре прошлого. Знаменитое «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода современности» сопровождалось в их манифесте 12-го года дополнительными комментариями к имени Пушкина, как бы мотивирующими, по их представлениям, ненужность Пушкина современности: «Пушкин непонятнее гиероглифов»¹⁵.

Причем этот нигилистический абсолют в определенной мере был для футуристов формой преодоления абсолютизации традиционно сложившихся эстетических норм.

Более подробно это можно показать при изучении творчества Маяковского. Но уже в обзорную тему учителю целесообразно включить некоторый материал, ориентирующий на такое восприятие полемики, например, интерпретацию антипушкинской направленности деклараций В. Маяковского, данную М. Цветаевой в ее статье «Поэт и время». «Долой

¹⁴ Иванов Вяч. Поэт и чернь//Весы, 1904. — № 3. — С. 4.

¹⁵ Речь здесь идет о кубофутуристах, группировке наиболее интересной в связи с причастностью к ней Маяковского и силой влияния на развитие искусства не только 1912—1917 гг., но и в 1917—1920 гг. после октябрьского периода. Фрагменты футуристических манифестов цитируются по книге: Русская литература. Хрестоматия. — М., 1962. — С. 455.

Пушкина, — пишет она, — есть крик сына на крик отца «Долой Маяковского» — сына; орущего не столько против Пушкина, сколько против отца. Самоохрана творчества»¹⁶.

В то же время нападки футуристов на классиков, как это ни парадоксально, активизировали читательский к ним (классикам) интерес.

У Блока есть интересное, интригующее высказывание, которое можно вынести на карточки и рекомендовать ученикам для домашнего размышления и письменного или устного комментирования. «А что если так, — записывает он в 1913 году, — Пушкина научили любить опять по-новому — вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т. д., а <...> футуристы. Они его бранят по-новому, а он становится ближе по-новому. В «Онегине» я это почувствовал <...>. Брань во имя нового совсем не то, что брань во имя старого»¹⁷.

Так не в научных выводах и декларациях, а на живых примерах можно показать, как в спорах вокруг Пушкина проявляло себя время исканий и переоценок, когда эстетические программы были отражением более широких, прежде всего социально-политических позиций.

Октябрь не только резко дифференцировал (по принципу «С кем вы, мастера культуры?») деятелей искусства, но и смешал все «измы»: и тех, кто восторженно принял революцию, и тех, кто переживал период сомнений и растерянности. В сознании людей происходила всеобщая переоценка. Процесс обновления охватил все сферы. Но вопрос, на какой основе будет развиваться новое искусство, был камнем преткновения для его теоретиков и практиков. Два активно действующих и влиятельных (особенно в молодежной среде) объединения «Пролеткульт» и футуристы (позже «Леф») звали к «неуклонной измене прошлому» («Разрушим музеи, растопчем искусства цветы» — Кириллов; «Почему не атакован Пушкин» — Маяковский). Причем, пролеткультовцы отрицали пушкинское наследие не только с классовой позиции, но, как это ни странно, некоторые поэты считали, что пушкинская традиция ничем не может обогатить мастерство пролетарских поэтов, ибо его поэзия, как писал Александровский, бедна образностью и особенно ритмически. «Ритм — это бог движения. Он не любит кабинетной литературы. «Евгения

¹⁶ Цветаева М. Мой Пушкин. — М., 1967. — С. 232.

¹⁷ Блок А. Записные книжки. — М., 1965. — С. 198.

Онегина» Пушкина можно с первой строчки до последней петь на мотив «Последний nonetheless денечек»^{17а}.

Такое крайнее пренебрежение традицией было воспринято представителями иной ориентации («традиционалистами») как симптом «помрачения культуры». Талантливый поэт Вл. Ходасевич с тревогой писал: «Может случиться так, что общие сумерки культуры нашей рассеются, но их частность, то, что назвал я затмением Пушкина, затянется дольше — и не пройдет бесследно»¹⁸.

Нигилистическому отношению к культуре предшествующих веков противодействовали не только Ленин, Луначарский, но и Горький, Брюсов, Блок, Д. Бедный, Э. Багрицкий и др. В то время, когда лефовцы и пролеткультовцы выступали против переиздания классиков, В. Я. Брюсов (уже в 1919 году) составил несколько выпусков «Народной библиотеки» со стихами Пушкина, сопровождая их комментариями и популярными вступлениями. В 1922 году в «Московском еженедельнике» он публикует статью «Почему должно изучать Пушкина?», в «Известиях ВЦИК» — «Разносторонность Пушкина». Д. Бедный называет Пушкина «самым современным из современников», пишет стихотворное вступление к «Гавриилиаде» Пушкина. Сын волжского крючника писатель Артем Вислый вспоминает: «Пушкин блеском своего гения осветил мою раннюю молодость, проведенную в логове рабочей слободки <...>. Том пушкинских стихов я таскал в вещевом мешке в годы гражданской войны по всем фронтам»¹⁹. С ним перекликался своими стихами о Пушкине Э. Багрицкий («Пушкин», «О Пушкине»):

Я с Пушкиным шатался по окопам,
Покрытый вшами, голоден и бос.

.

И вольный пламень в сердце закипал,
И в свисте пуль, за песней пулеметной
Я вдохновенно Пушкина читал!

Это поколение писателей воспринимало Пушкина как современника, соучастника бурных событий времени («Ты с нами отдыхаешь у костра»). Им ближе всего были в Пушкине его

^{17а} Александровский В. О путях пролетарского творчества// Кузница, 1920. — № 4. — С. 33.

¹⁸ Ходасевич Вл. Статьи о русской поэзии. — Пб.: Эпоха, 1922. — С. 119.

¹⁹ Литературное наследство. — М., 1965. — Т. 74. — С. 521.

²⁰ Багрицкий Э. Стихи и поэмы. — М., 1956. — С. 306.

мятежность и свободолюбие. В их сознание участников событий гражданской войны входили и такие понятия, как возмездие старому миру за гибель великого поэта. Этой мыслью пронизано стихотворение Э. Багрицкого «О Пушкине»

И мне ли, выученному, как надо
Писать стихи и из винтовки бить,
Певца убийцам не найти награду,
За кровь пролитую не отомстить?
Я мстил за Пушкина под Перекопом...

Эта борьба мнений: нужен или не нужен Пушкин (и другие классики) революционному читателю и искусству — шла на уровне литературных полемик, а как же читатель? Не посетитель литературных салонов, а массовый?

В 1921 году в журнале «Печать и революция» были опубликованы интересные статистические данные — результат анкетирования читательских интересов, проведенный в войсковых частях и госпиталях. Анкета показала, что наибольшей популярностью пользуются произведения Л. Толстого, Пушкина, Гоголя, Горького. Так сам народ скорректировал практикой жизни групповые теоретические споры.

Декреты правительства о переиздании классиков, выступления Ленина по вопросам культуры (речь на III съезде РКСМ, «Набросок резолюции о пролетарской культуре») способствовали преодолению социологического вульгаризаторства и нигилистического «наплеви́зма» в отношении культуры прошлого. К середине 1920 гг. уже редко можно было встретить в печати заявления о неприятии классиков, о их нежизненности.

Соучастие Пушкина в жизни советской литературы проявляется не только в эстетических спорах, но прежде всего в плоти самой литературы. Движение, заданное русскому искусству универсальным талантом Пушкина, продолжается. Многие из того, что намечалось великим поэтом как новаторское в сфере жанров, стиха, поэтики проявило себя в творчестве советских поэтов и писателей. В этой проекции надо рассматривать в школе развитие жанра поэмы в советской литературе и начала века («Возмездие» Блока, «Анну Снегину» Есенина, «Хорошо!» Маяковского)²¹. Или, не ума-

²¹ Там же.

²² Анализируя поэму Пушкина «Полтава», Б. В. Томашевский писал в своей работе «Поэтическое наследие Пушкина»: «Пушкин делает попытку разрушить границы поэтических родов <...>. Подобно «Цыганам» и «Полтаве» дает в своем составе ряд драматизированных эпизодов»/См.: Томашевский Б. В. Пушкин. — М.; Л., 1961. — Т. 11. — С. 390.

ляя смелости стихового новаторства В. Маяковского (ориентация на тонический стих), не забывать и о том, что Пушкиным были написаны «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Песни о Степане Разине», где, говоря словами Н. Асеева, «Пушкин пробует свою силу именно на таком скорошьяем стихе... Он берет мерой стиха в этой вещи не слоги и не стопы. Он создает его по образу и подобию прибауточного, пословичного стиха... Так Пушкин не гнушается возродить в литературе загнанный в толщу народа неравномерный, разноударный стих»²³. Подобные соотношения убедительны только при предварительном планировании учителем выборочного повторения.

Как уже говорилось выше, проблема традиции — необходимый лейтмотив в изучении всех разделов курса истории литературы. Они воочию проявят ту связь времен (эстафету преемственности), в которой в той или иной мере соучаствуют все деятели искусства. Но есть такие вершины на этом пути, масштаб которых неизмерим только силой таланта. Феномен их личности и творчества заключается в том, что, являясь наиболее адекватными выразителями своего времени (давая «имя эпохе» — Цветаева), они совокупным воздействием личности и творчества определяют последующие движения искусства. И если у истоков всего нашего русского искусства такой недостижимой донны вершиной был Пушкин, то на пороге двух веков (XIX и XX) стал Блок. Речь сейчас идет не об определении характера таланта и других параметров соотношения, а о том, что, как и Пушкин, Блок в духовном мире своем и творчестве скоцентрировал лучи, отраженные предшествующей культурой, и, трансформировав ее своим чувствованием и видением мира, создал искусство, не только с неизмеримой силой отразившее метания души современного человека периода страшного мира и «невиданных мятежей», но высветившее пути развития искусства всего XX века. Блок заслужил у своих современников имя великого, эпического. («Блок — это целая поэтическая эпоха» — Маяковский. «Человек — эпоха» — А. Ахматова.)

Своеобразию школьной интерпретации темы «Блок и Пушкин» будет посвящена следующая статья.

²³ Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. — М., 1961. — С. 102.

**КТО БЫЛ АВТОРОМ АНОНИМНОГО ПАСКВИЛЯ,
ПОЛУЧЕННОГО ПУШКИНЫМ 4 НОЯБРЯ 1836 г.**

Непосредственным поводом, приведшим к гибели Пушкина, было анонимное письмо, полученное им 4 ноября 1836 года. Пушкин считал, что автором письма является голландский посланник Геккерн. Большинство же исследователей предполагают авторство П. В. Долгорукова¹. В последние годы этот, казалось бы, решенный вопрос вновь широко обсуждается. С. Л. Абрамович пришла к выводу, что «анонимные письма исходили от Геккернов»², хотя и признает отсутствие «беспорных доказательств их преступления»³.

Пытаясь выяснить, кто написал пасквиль, опираются обычно на свидетельства современников и на изучение почерка. Оба эти пути ненадежны. Современники знали о существовании пасквиля, но не знали его текста, и поэтому строили самые фантастические предположения. Что касается почерка, то весьма вероятно, что семь экземпляров пасквиля вышли из-под пера не самого его автора, а нанятого переписчика.

Представляется, однако, что автора выдает текст пасквиля, в котором в качестве председателя «Ордена Рогоносцев» назван Д. Л. Нарышкин. Едва ли это имя играет роль только «некоего оскорбительного символа, как имя самого знаменитого в ту пору рогоносца»⁴. По свидетельству дочери Пушкина Марии Александровны, которая была фрейлиной при дворе императрицы Александры Федоровны, «царь Александр I оригинально платил Нарышкину за любовь к себе его жены. Нарышкин приносил царю очень красивую книгу в переплете. Царь, развернув книгу, находил там чек на несколько сот тысяч, будто на издание повести, и подписывал этот чек. Но в последний раз, очевидно, очень часто и много просил Нарышкин, царь сказал: «Издание этой повести прекращается»⁵.

¹ Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. — М.; Л., 1928. — С. 472—514.

² Абрамович С. Л. Пушкин в 1836 году. — Л., 1984. — С. 87.

³ Указ соч. — С. 81.

⁴ Указ соч. — С. 98.

⁵ Яшин М. Хроника преддуэльных дней // Звезда, 1963. — № 8. — С. 165.

Нарышкины принадлежали к числу самых богатых, знатных и влиятельных вельмож. Наталья Кирилловна Нарышкина была матерью Петра I. Один из стилей русской архитектуры получил название «нарышкинское барокко». Но все это не мешало Д. Л. Нарышкину с благодарностью смотреть на «дружбу» своей жены с царем и даже выпрашивать за это подачки. О Марии Антоновне Нарышкиной не забыли даже через сто лет. Так, в «Энциклопедическом словаре Гранат» (1916) говорится: «Женой Д. Л. была знаменитая красавица Мария Антоновна <...>, подруга Александра I и мать его детей». О ней упоминается также в современных очерках по истории Крыма: «Дюк Ришелье в 1808 году построил дом в Гурзуфе <...>. Мария Антоновна Нарышкина, любовница царя, была его первой гостьей <...>. Именно в этом доме в качестве гостей жили в 1820 году Пушкин и семья генерала Раевского»⁶.

Приводя фамилию и инициалы Д. Л. Нарышкина, автор пасквиля делал клеветнический намек на то, что Пушкин, якобы, играет такую же роль при дворе Николая I. Для клеветы не было никаких оснований, но тем не менее она больно ранила Пушкина. Еще в 1828 г. он писал: «Злословие даже без доказательств оставляет почти вечные следы. В светском уложении правдоподобие равняется правде, а быть предметом клеветы — унижает нас в собственном мнении»⁷ (VIII, 39). Позднее, в середине 1836 года, Пушкин писал о Вольтере: «Клевета, преследующая знаменитость <...>, для него не исчезала, ибо была всегда правдоподобна» (XII, 80).

Следует подчеркнуть, что пасквиль направлен не только против Пушкина и Натальи Николаевны. Предметом насмешек являются также Д. Л. Нарышкин и его жена Мария Антоновна, которые были тогда еще живы. Клеветник издевается над памятью Александра I, который сделал Д. Л. Нарышкина рогоносцем, и намекает, что кавалерами ордена рононосцев являются очень многие представители петербургского высшего света. Наконец, в числе объектов «сатиры» находится император Николай I, который, якобы, играл в отношении Пушкина такую же роль, какую Александр I играл в отношении Д. Л. Нарышкина.

⁶ Медведева И. Н. Таврида. Исторические очерки и рассказы. — Л., 1956. — С. 282.

⁷ Все ссылки на Пушкина даются по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. — М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937—1959 (при цитатах указываются римскими цифрами тома, арабскими — страницы).

Таким образом, автор пасквиля питал ненависть не только к Пушкину, но и ко всему петербургскому высшему свету и к правящей династии Романовых. Это позволяет сузить круг подозреваемых лиц. Представляется наиболее вероятным, что пасквиль написал молодой князь Петр Владимирович Долгоруков, который был недоволен своим положением и считал себя обойденным.

Существует мнение, что Долгоруков начал бороться с Романовыми только в шестидесятых годах, когда он стал эмигрантом. Но это мнение неверно. Уже в конце тридцатых годов Долгоруков приступил к исследованиям по генеалогии, стремясь возвеличить собственных предков и вместе с тем показать малоблагородное происхождение тех, кто находился тогда у кормила власти, в том числе самих Романовых. В 1840 году были изданы «Сказания о роде князей Долгоруковых», а в 1840—1841 годах «Российский родословный сборник» в 4-х томах. В 1843 году Долгоруков опубликовал в Париже брошюру, содержащую многие неприятные для царского правительства разоблачения. Автор всех этих произведений выступал в роли судьи петербургского высшего света. Но такую же роль приписывал себе автор анонимного пасквиля.

Обвинения против Долгорукова стали бы гораздо более весомыми, если бы было доказано, что пасквиль, направленный против Пушкина, это не единственное написанное им анонимное письмо. Такие доказательства есть. В начале 1836 года женился генерал-адъютант В. В. Левашов, родители которого не были обвенчаны. Впоследствии Долгоруков⁸ похвастался тем, что разослал фальшивые приглашения на свадьбу Левашова, якобы, от имени его матери *мадемуазель* Левашовой. Здесь одно слово «мадемуазель» вместо «мадам» служило ядовитым намеком на то, что Левашов был незаконно-рожденным.

В 1848 году Долгоруков разослал П. Я. Чаадаеву и его знакомым около 70 экземпляров анонимного пасквиля, в котором от имени французского психиатра предлагалось излечить его от мании величия⁹. Клеветник издевался над человеком, которого Николай I объявил сумасшедшим за его независимую позицию. Чаадаев понял, кто был автором пасквиля, и написал, что Долгоруков, «себя воображающий ужа-

⁸ Dolgoroukov P. Memoires, Geneve, 1867. — Т. 1. — Р. 162.

⁹ Жихарев И. И. Петр Яковлевич Чаадаев. Из воспоминаний современника. // Вестник Европы, 1871. — Т. 6. — № 9. — С. 49.

сающим насмешником и грозным бичевателем, на самом деле не что иное есть, как жалкое, маленькое, бессильное существо, переполненное завистью и злостью».

Самый громкий скандал был связан с попыткой вымогательства у М. С. Воронцова¹⁰. Ему также было послано анонимное письмо. Попытка не удалась, и Долгоруков был приговорен за нее французским судом к символическому наказанию.

В. А. Соллогуб отмечал, что письма с текстом пасквиля «были получены всеми членами тесного карамзинского кружка»¹¹. Кроме Пушкина и самих Карамзиных, письма получили также часто бывавшие у них Вяземские, М. Ю. Виельгорский, В. А. Соллогуб и братья Россет¹². У Карамзиных бывал и Долгоруков. 25 июля 1836 года А. Н. Карамзин писал брату Андрею, что В. А. Соллогуб «оставался здесь несколько часов вместе с маленьким Долгоруком очкастым <П. В. Долгоруковым>, болтал и пел, как обычно, разные вариации, а потом уехал»¹³. 18 октября С. Н. Карамзина писала, что накануне у них в гостях был «некий молодой Долгорукий, друг Россетов, довольно бесцветная личность»¹⁴. Долгоруков знал, как ценил Пушкин дружбу Карамзиных и тех, кто постоянно бывал у них. Именно в этом кругу он и решил распространить свой пасквиль, чтобы как можно больнее уколоть поэта.

У Долгорукова могли быть также личные мотивы для мести Пушкину. Возможно, до него дошли слухи о том, как отзывался Пушкин о его родственнице Ольге Долгоруковой (урожденной Булгаковой), которая была любовницей Николая I. В письме, написанном летом 1834 года, Пушкин возмущался тем, что в Москве состоит почт-директором негодяй Булгаков, который не считает грехом ни распечатывать чужие письма, ни торговать собственными дочерьми»¹⁵. 5 декабря 1834 года Пушкин записал в дневнике, что старые сенаторы роптали, глядя, как царь «ухаживал за молодой кн. Д.

¹⁰ Щеголев П. Е. Указ. соч. — С. 496—501.

¹¹ Пушкин в воспоминаниях современников. — Т. 2. — М., 1985. — С. 340.

¹² Абрамович С. Л. Указ. соч. — С. 68—71.

¹³ Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. — М.; Л., 1960. — С. 85.

¹⁴ Указ. соч. — С. 120.

¹⁵ Деларю Ф. М. М. Д. Деларю и А. С. Пушкин//Русская старина, 1980. — Т. 29. — С. 219.

(за дочерью Сашки Булгакова! говорили ворчуны с негодованием)» (XII, 333).

1 ноября у П. А. Вяземского Пушкин впервые читал свой роман «Капитанская дочка». В числе слушателей был П. В. Долгоруков. Вскоре Вяземский писал Пушкину: «Кто-то заметил, кажется Долгорукий, что Потемкин не был в Пугачевщину еще первым лицом, и, следовательно, нельзя было Пугачеву сказать: сделаю тебя фельдмаршалом, сделаю Потемкиным» (XVI, 183).

Долгоруков, несмотря на свою молодость, хорошо знал историю и мог сделать дельные замечания. Но его последующая деятельность позволяет предположить, что он остался не удовлетворен содержанием романа. Главный герой «Капитанской дочки» Гринев с сочувствием и симпатией относился к Пугачеву, но все-таки участвовал в подавлении восстания. Примкнувший же к восставшим Швабрин изображен как нечестный человек и клеветник. Не исключено, что Долгоруков воспринял относящиеся к Швабрину обвинения на свой счет и решил больно уколоть автора «Капитанской дочки», поставив ему в вину службу при дворе. 2 и 3 ноября пасквиль был составлен, переписан в семи экземплярах и послан Пушкину и его друзьям.

Заметим еще раз, что пасквиль был направлен не только против Пушкина, но и против Николая I и всего петербургского высшего света. Такого пасквиля не мог написать высокопоставленный дипломат, десятки лет служивший коронованным особам.

Изучение почерка пасквиля показало, что латинские буквы в тексте на французском языке написаны так, как их писали русские. К такому выводу пришли специально изучавший этот вопрос Б. В. Томашевский¹⁶ и эксперты-почерковеды¹⁷. Если бы автором пасквиля был Геккерт, он едва ли поручил бы переписывать его русскому.

Эксперт С. А. Ципенюк¹⁸ отмечает, что «тексты» «дипломов» на французском языке писал, вероятнее всего, не француз, а русский, обучавшийся по прописям XVIII ст. или зна-

¹⁶ Томашевский В. Мог ли иностранец написать анонимный пасквиль на Пушкина? (Опыт графического анализа.)//Модзалевский Б. Л. и др. Новые материалы о дуэли и смерти Пушкина. — Петербург, 1924. — С. 131—133.

¹⁷ Щеголев П. Е. Указ. соч. — С. 519.

¹⁸ Ципенюк С. А. Исследование анонимных писем, связанных с дуэлью А. С. Пушкина//Криминалистика и судебная экспертиза, выпуск 12. — Киев, 1976. — С. 87.

комый с этими прописями. Предположение о написании «диплома» русским подтверждается также наличием в тексте буквы «к» в фамилиях «Naryshkine», «Rouchkine», выполненной в соответствии с русским, а не латинским алфавитом, а также наличием инициалов D. L. перед фамилией «Naryshkine». Так иностранец не написал бы». Таким образом, пасквиль был не только переписан, но и написан русским.

Следует отметить также, что в тексте пасквиля есть следы корректуры¹⁹. Первый инициал Нарышкина переделан в D. из ошибочного L. Эта ошибка особенно знаменательна. Переписчик, не знавший инициалов Д. Л. Нарышкина, мог допустить неточность. Но, как указывалось выше, для автора пасквиля именно инициалы Нарышкина имели ключевое значение. Поэтому пасквилянт или сам исправил допущенную ошибку, или попросил это сделать переписчика.

На чем основывалась уверенность Пушкина в том, что автором пасквиля является Геккерн? Это осталось загадкой и для друзей Пушкина, и для последующих исследователей. Предполагаемая здесь версия кажется наиболее вероятной.

Мысль о виновности Геккерна возникла у Пушкина не сразу. В черновике письма к Геккерну, составленном к 21 ноября, Пушкин писал: «После менее чем трехдневных розысков я уже знал положительно, как мне поступить» (XVI, 190, 397).

Следовательно, уверенность в виновности Геккерна появилась у Пушкина через три дня после получения пасквиля — 7 ноября. 5 и 6 ноября переговоры между Пушкиным и Геккерном велись в корректном тоне. 7 ноября В. А. Жуковский сообщил Пушкину о согласии Дантеса жениться на Екатерине Гончаровой. Пушкин не мог понять причин поведения Дантеса. Один из самых блестящих молодых людей петербургского света соглашался жениться на не очень красивой бесприданнице, которая была почти на четыре года старше его. Такой ценой офицер гвардии стремился избежать дуэли, только накануне отложившей на две недели. К тому же, как писал 21 ноября сам А. С. Пушкин, поведение Дантеса «не выходило из границ светских приличий» (XVI, 189, 396). Для того, чтобы достичь примирения, вполне могло бы хватить извинений, переданных лично или через секунданта. Именно так в мае 1836 года закончилась дуэльная история, связанная с вызовом Пушкиным В. А. Соллогуба. Об этом могли

¹⁹ Хаит Г. Пс следам предвестника гибели//Огонек, 1987. — № 6. — С. 22.

знать в салоне Карамзиных, где бывали и Соллогуб, и Дантес.

Поведение Дантеса, возможно, навело Пушкина на мысль о том, что он виновен в каком-то бесчестном поступке. По мнению Пушкина, таким поступком было написание анонимного пасквиля. Кавалер, ухаживающий за Натальей Николаевной на всех балах, едва ли мог быть автором оскорбительного для нее письма. Но он мог прикрывать единственного близкого ему в Петербурге человека — своего названного отца Геккерна; следовательно, именно он является автором пасквиля. Если эти предположения справедливы и Пушкин рассуждал именно так, станут ясны источники его уверенности в виновности Геккерна. Но Дантес мог дать согласие жениться на Екатерине Гончаровой по причинам, не имевшим никакого отношения к пасквилю. Эти причины не были известны Пушкину, но о них много писали и современники, и пушкинovedы. Здесь мы не будем останавливаться на этом вопросе, он нуждается в специальном исследовании.

Гнев Пушкина не был вызван ревностью, он возмущался клеветой, содержащейся в анонимном письме. Считая Геккерна автором пасквиля, Пушкин хотел отомстить именно ему. Об этом совершенно недвусмысленно свидетельствуют слова, сказанные В. А. Соллогубу 21 ноября 1836 года: «С сыном уже покончено... Вы мне теперь старичка подавайте»²⁰. То же самое Пушкин повторил 25 января 1837 года В. Ф. Вяземской: «Я вам уже говорил, что с молодым человеком мое дело было окончено, но с отцом — дело другое. Я вас предупредил, что мое мщение заставит заговорить свет»²¹. Уверенность Пушкина в виновности Геккерна привела к роковой дуэли.

В гибели Пушкина виновны многие представители петербургского высшего света. Но автор пасквиля играет среди них особую роль. Есть все основания считать, что пасквиль был написан П. В. Долгоруковым, который нанес предательский смертельный удар великому поэту.

²⁰ Пушкин в воспоминаниях современников. — С. 345.

²¹ Бельчиков Н. Неизданное письмо В. Ф. Вяземской о смерти А. С. Пушкина // Новый мир, 1931 — № 12. — С. 189.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Альми И. Л.</i> О числе два и роли бинарных структур в художественной системе «Пиковой дамы»	3
<i>Седакова Т. В.</i> Личность Пушкина в лирике	19
<i>Слинина Э. В.</i> Мотивы «света» и «тьмы» в художественной системе Пушкина — лирика	29
<i>Соколова К. И.</i> Герой «петербургской повести» А. С. Пушкина («Медный всадник»)	37
<i>Вершинина Н. Л.</i> О пушкинской концепции личности и поэзии Ломоносова	50
<i>Вершинина Н. Л.</i> Пушкин и Грибоедов (К проблеме реализма в комедии «Горе от ума»)	57
<i>Летягин Л. Н.</i> Пушкин и «архивные юноши»	75
<i>Цветкова Н. В.</i> Страх о Пушкине	87
<i>Цветкова Н. В.</i> Пушкин в критике 50-х годов	99
<i>Мусатов В. В.</i> Пушкин в творческом сознании Александра Блока (1890—1900-е гг.)	107
<i>Разумовская А. Г.</i> Пушкинская тема в творчестве Д. Самойлова	118
<i>Гольщева А. И.</i> Английская Пушкиниана 70-х и начала 80-х годов	126
<i>Полковникова И. В.</i> Образ автора в читательском восприятии школьников при изучении лирики Пушкина	143
<i>Голицына В. Н.</i> К проблеме пушкинской традиции в изучении советской поэзии в 10-м классе (статья первая)	150
<i>Квасов Д. Д.</i> Кто был автором анонимного пасквиля, полученного Пушкиным 4 ноября 1836 года?	161

Проблемы современного пушкиноведения

Межвузовский сборник научных трудов
Темплан 1989 г., поз. 235

Сдано в набор 15.06.89 г. Подп. в печать 6.09.89 г. Формат 60×84^{1/16}.
Усл. печ. л. 9,7. Уч.-изд. л. 10. Бумага газетная. Печать высокая.
ГЕ 02774. Тираж 1000 экз. Заказ 2057. Цена 1 р. 50 к.

Пединститут, 160600, г. Вологда, ул. С. Орлова, 6
Великолукская городская типография управления издательств,
полиграфии и книжной торговли Псковского облисполкома,
182100, г. Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12