

ПУШКИН и РУССКАЯ  
КУЛЬТУРА

ЛИТЕРАТУРА  
КИНО • МУЗЫКА  
ТЕАТР • БАЛЕТ  
СКУЛЬПТУРА

ПУШКИН  
И  
РУССКАЯ  
КУЛЬТУРА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ПУШКИН  
ИССЛЕДОВАНИЯ  
И МАТЕРИАЛЫ

ПУШКИН  
ИССЛЕДОВАНИЯ  
И МАТЕРИАЛЫ

V

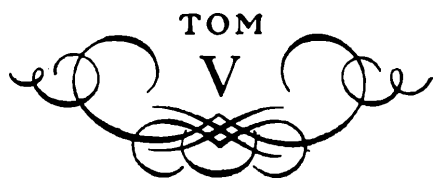
V

А К А Д Е М И Я   Н А У К   С С С Р  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР  
ИНСТИТУТ ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

# П У Ш К И Н

И С С Л Е Д О В А Н И Я  
И М А Т Е Р И А Л Ы



П У Ш К И Н  
И Р У С С К А Я  
К У Л Ь Т У Р А



---

И З Д А Т Е Л Ь С Т В О   « Н А У К А »  
Л Е Н И Н Г Р А Д С К О Е   О Т Д Е Л Е Н И Е  
Л Е Н И Н Г Р А Д  
1 9 6 7

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

*Н. В. Измайлов, Н. В. Зайцев,*  
*Б. С. Мейлах* (Ответственный редактор)



*Пушкинский кабинет ИРЛИ*



## ОТ РЕДАКЦИИ

Начиная с V тома сборники «Пушкин. Исследования и материалы» строятся в основном по тематическим планам. Настоящий том посвящен проблеме «Пушкин и русская культура». Учитывая широту этой проблемы (к которой наши сборники обращались и будут обращаться постоянно) и не претендуя здесь, разумеется, на ее даже относительно полный охват, редакция выделила аспекты, связанные с ролью творческого наследия Пушкина для дальнейшего развития русской литературы и русского искусства (театра, музыки, кинематографии, изобразительного искусства). При этом имеются в виду не только интерпретация пушкинских сюжетов и образов средствами различных искусств, но и оплодотворяющее влияние пушкинского наследия на развитие художественной культуры в различных формах и видах. Эти вопросы в последние годы мало разрабатывались, а между тем актуальность их, особенно для советской литературы и советского искусства, несомненна. Им была посвящена XV Всесоюзная Пушкинская конференция, в которой наряду с литературоведами-пушкинистами участвовали деятели различных областей искусства. Ряд докладов, прочитанных на этой конференции, печатается здесь в переработанном виде.

В сборнике представлены также статьи, освещающие проблемы восприятия и оценки Пушкина народом, а также пропаганду его биографии средствами художественной литературы.

Часть сборника, связанная с темой «Пушкин и искусство», представлена Институтом театра, музыки и кинематографии, принимавшим активное участие в XV Всесоюзной Пушкинской конференции.

Все ссылки на произведения Пушкина даются по изданию: А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. I—XVIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1937—1959 (при цитатах указываются римскими цифрами — тома, арабскими — страницы).





---



---

## СТАТЬИ

Б. С. МЕЙЛАХ

### ПУШКИН И ПРОБЛЕМЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

(О НЕКОТОРЫХ ЗАДАЧАХ И ПЕРСПЕКТИВАХ ИЗУЧЕНИЯ)

«Пушкин у нас — начало всех начал» — этими словами А. М. Горького можно было бы охарактеризовать многообразное значение деятельности великого русского национального поэта и его бессмертного творческого наследия для русской культуры. Могучее влияние пушкинского гения сказалось прежде всего на развитии художественной литературы и различных видов искусства — театра, музыки, изобразительных искусств, а позднее и кинематографа. На каждом новом историческом этапе все с большей убедительностью подтверждаются слова, сказанные еще Гончаровым: «Пушкин — отец, родоначальник русского искусства, как Ломоносов — отец науки в России. В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках».<sup>1</sup> И в самом деле, как родоначальник новой русской литературы Пушкин основал школу русского самобытного искусства, которую затем развивали, пролагая все новые и новые пути, Гоголь и Лермонтов, Некрасов и Щедрин, Достоевский и Л. Толстой, Чехов и Горький... Пушкинская широта в познании и изображении действительности, идейно-философская глубина его творчества, историзм и вместе с тем острое чувство современности, вера в великое будущее России и русского народа, интерес к народным движениям, проникновенное внимание к «простым людям» и их судьбам — все это оказало могучее воздействие на писателей и художников различных поколений, обогатило русскую литературу и многие области искусства. Не только переводя сюжеты и мотивы Пушкина на язык музыки, но стремясь следовать самому духу его творчества, создавали свои произведения в различных музыкальных жанрах Глинка и Чайковский, Даргомыжский и Мусоргский, Римский-Корсаков и Глазунов, Рахманинов и Прокофьев, Асафьев и Шостакович. С именем Пушкина связали свое творчество Кипренский и Тропинин, Айвазовский и Репин, Серов и Нестеров, Перов и Суриков, Бенуа и Фаворский: одни — портретами поэта, другие — иллюстрациями к его произведениям. В истории лучших драматических театров страны пушкинская драматургия заняла почетное место, способствуя совершенствованию реалистического мастерства актеров и развитию сценического искусства. В различных ролях пушкинских пьес выступали такие крупнейшие актеры, как Каратыгин, Давыдов, Варламов, Ермолова, Станиславский, Москвин, Качалов...

Но проблемы, поставленные в творчестве Пушкина, его идейное и художественное новаторство отразились в самом содержании и направлении культурного развития независимо от различных его форм и видов. Ведь культура — это не только совокупность достижений общества в отдельных областях литературы, науки, искусства, но также и система опре-

---

<sup>1</sup> И. А. Гончаров, Собр. соч., т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 77.

деляющих принципов использования этих достижений в интересах народа, нации, прогрессивного движения истории. Именно в этом смысле Пушкин представляет собой явление исключительное.

Проблема «Пушкин и русская культура» весьма обширна и включает в себя ряд сложных аспектов.

Один из них — освещение национального и культурно-исторического значения Пушкина как ярчайшего выражения духовных сил народа. Белинский, комментируя знаменитые слова Гоголя «Пушкин есть явление чрезвычайное ... это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет», подчеркнул при этом: «...Россия... — страна будущего...».<sup>2</sup> Поэтому роль Пушкина в истории русской культуры должна рассматриваться в широкой перспективе русского освободительного движения. Всестороннего анализа требует как непосредственно революционизирующая, воспитательная роль пушкинского творчества, так и его отражение в различных формах культуры и общественной мысли. В этом плане наше литературоведение в целом сделало немало. Меньше достижений в разработке проблемы «Пушкин и наша современность»: здесь необходимо перейти от статей общего характера на эту тему к серьезным исследованиям, требующим и конкретно-социологического обследования процессов восприятия Пушкина советским читателем, выяснения его воздействия на мировоззрение людей нашей эпохи. Сюда относится также проблема влияния творчества Пушкина на современную советскую литературу и на ее эстетический идеал, воплощаемый прежде всего в человеческих характерах, одухотворяемых великой целью познания и творчества.

Второй аспект комплексной проблемы «Пушкин и русская культура» — освещение энциклопедизма Пушкина, его поистине беспредельного диапазона интересов. Существует ряд работ об исторических, философских, экономических взглядах Пушкина, характеристики его как теоретика и историка литературы, как лингвиста, исследования, посвященные его интересам в области театрального, музыкального, изобразительного, хореографического искусств.<sup>3</sup> Обстоятельно освещена в исследовании академика М. П. Алексеева тема «Пушкин и наука». Автор заключает, что Пушкин «зорко разглядел все великие вопросы своего времени. Он приветствовал русский технический прогресс как сумму завоеваний цивилизации, которые неизбежно послужат ко благу родной страны и народа. Он верил в науку, считая ее одним из важнейших двигателей культуры, но он был так же далек от односторонних увлечений в науке, как и от односторонних упреков по ее адресу: она предстояла перед ним как единое мощное орудие, оказывающее существенную помощь творческому восприятию действительности».<sup>4</sup> В этом свете не случайным является состав библиотеки Пушкина, в которой сохранились книги по самым различным отраслям знаний, и не только по общественным наукам, но и по естественным, по астрономии и даже по математике. Здесь широкое поле для исследования интересов Пушкина специалистами самых различных областей общественных и естественных наук.

Третий аспект интересующей нас проблемы — роль Пушкина в современной ему культуре, в борьбе различных общественных лагерей, выясне-

---

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 336.

<sup>3</sup> Последним темам посвящены книги: Пушкин и искусство. Сборник статей. Изд. «Искусство», Л.—М., 1937; И. Р. Эйгес. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. Музгиз, М., 1937; А. Глухов. Музыкальный мир Пушкина. Музгиз, М.—Л., 1950; Б. Городецкий. Драматургия Пушкина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, и др.

<sup>4</sup> Пушкин. Исследования и материалы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 125.

ние историко-социальной обусловленности его взглядов. В той или иной степени этих вопросов касались различные исследователи, но в изучении их предстоит сделать еще многое. Особенно малоосвещенным в этом плане остается период после декабрьского восстания и в 1830-е годы, в годы реакции, дальнейшего размежевания новых общественных сил и формирования нового поколения русского освободительного движения.

Четвертый аспект — рассмотрение роли наследия Пушкина в последующем развитии русской культуры и литературы вплоть до нашего времени. Вокруг провозглашенных Пушкиным принципов никогда не прекращалась острейшая борьба различных направлений общественной мысли и литературного развития. Существует ряд исследований по этим вопросам.<sup>5</sup> Изучались также связи Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Толстого, Чехова, Горького, Маяковского и других писателей с традициями Пушкина.<sup>6</sup> Однако в свете нового этапа, на котором находится наша наука, необходим пересмотр некоторых установившихся взглядов (особенно критика всякого рода нарочитого «подтягивания» писателей XIX века к Пушкину) и дальнейшая разработка этого вопроса в целом.

Пятый аспект — жизнь Пушкина в искусстве и оплодотворяющее влияние его художественной системы на развитие различных видов художественного творчества. Всестороннего исследования требуют не только использование пушкинских традиций в театре, музыке, изобразительном искусстве, кинематографе и т. д., но самые методы интерпретации пушкинских идей и образов. Если первая сторона этой проблемы в той или иной степени затрагивалась,<sup>7</sup> то исследование второй ее стороны только еще начинается.

Совершенно очевидно, что рассмотрение всех этих аспектов (зачастую связанных между собой) требует целой серии отдельных исследований и монографий. Работы, печатаемые в настоящем сборнике, посвящены преимущественно наименее изученным двум из этих аспектов — значению Пушкина в дальнейшем развитии русской литературы и роли его творческих традиций в развитии различных видов искусства. Большинство этих работ написаны на основе докладов, которые были прочитаны на XV Всесоюзной Пушкинской конференции. Эта конференция впервые в нашем литературоведении и искусствознании объединила пушкинистов с деятелями театрального искусства, кино и других видов искусства для обсуждения названных тем. При этом участники конференции руководствовались задачами не только теоретическими, но и практическими — стремлением выяснить некоторые сложные вопросы (например, о сценичности пушкинской драматургии, о принципах воспроизведения сюжетов и образов Пушкина в опере, кинематографе и т. д.), имеющие актуальное значение для практики современного советского искусства.

В вводной статье к сборнику мы попытаемся наметить некоторые методологические проблемы и задачи, существующие для разработки тем «Пушкин и художественная литература», «Пушкин и искусство». Основной этой разработки является, по нашему мнению, изучение социально-исторической детерминированности пушкинской концепции культурного развития, которая складывается не только из его суждений, но и проявилась во всей его деятельности. Эта концепция многими нитями связана с худо-

---

<sup>5</sup> См. коллективную монографию: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. Изд. «Наука», М.—Л., 1966.

<sup>6</sup> Некоторым из этих тем посвящены статьи, напечатанные в сб.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941.

<sup>7</sup> См. упомянутый выше сборник «Пушкин и искусство», а также книги: С. Дурылин. Пушкин на сцене. Изд. АН СССР, М., 1951; Г. Лапкина. На афише — Пушкин. Изд. «Искусство», Л.—М., 1965; В. Яковлев. Пушкин и музыка. Изд. 2. Музгиз, М., 1957.

жественной системой Пушкина: такие ее принципы, как утверждение могущества человеческого познания жизни, народность, демократизм постоянно оплодотворяют развитие культуры.

Необходимо предупредить, что в пушкинское время само понятие «культура» еще не вошло в обиход. В произведениях, статьях, письмах Пушкина слово «культура» мы ни разу не встретим. Его эквивалентом было столь часто употребляемое Пушкиным слово «просвещение»; оно означало совокупность достижений в общественно-политическом устройстве, в различных областях знаний, в науке и искусстве. Именно в этом смысле Пушкин отзывался о Ломоносове как о человеке, который «обнял все отрасли просвещения... Историк, ритор, механик, химик, минералог, художник и стихотворец, он все испытал и все проник» (XI, 32). Для понимания пушкинской концепции культуры необходимо учитывать, что понятия «образованность» и «просвещенность» (или «просвещение») не были для Пушкина идентичными. Образованной была и Екатерина II, но Пушкин отказывался признать действительно просвещенной императрицу, которая заключила выдающегося русского просветителя Новикова в темницу, сослала Радищева в Сибирь и обрекла Княжнина на смерть под розгами.

Развитие культуры Пушкин всегда ставил в зависимость от политического устройства. Так, говоря о средневековой реакции в Европе, Пушкин писал: «Западная империя клонилась быстро к падению, а с нею науки, словесность и искусства. Наконец, она пала; просвещение погасло. Невежество омрачило окровавленную Европу». В заметках о русской истории XVIII века Пушкин говорит о «народной свободе» как о неминуемом следствии просвещения (XI, 14). Понимание прямой связи между политическими движениями и развитием культуры сказывается и в оценке Пушкиным французского Просвещения XVIII века. Деятельность просветителей и особенно Вольтера — «великана сей эпохи» — Пушкин расценивает как прямую духовную подготовку французской революции: «Старое общество созрело для великого разрушения» (XI, 272). С великим движением XVIII века связаны в сознании Пушкина новаторство, критицизм. Именно это он имел в виду, когда писал: «Новые мысли, новое направление отозвались в умах алкавших новизны. Дух исследования и порицания начинал проявляться во Франции» (XI, 271). Высоко ценил Пушкин, как известно, и достижения русской культуры XVIII века и особенно наиболее передового ее деятеля — Радищева.

Новая эпоха русской культуры, эпоха Пушкина и декабристов, была вызвана громадным поворотом в истории России, перспективой ликвидации феодальных порядков, возникшей перед страной уже не в качестве отвлеченной мечты, а как необходимость, диктуемая процессами действительности. Виднейшие представители русской общественной мысли и литературы уже в XVIII веке подвергли критике многие стороны культуры феодально-крепостнической России, начали борьбу за национальные основы передовой культуры, за ее подъем. В эпоху Отечественной войны 1812 года, а затем с развитием декабристского освободительного движения непримиримость «старого» и «нового» в вопросах культуры приобрела небывалую ранее остроту. Воссоздание картины борьбы за судьбы национальной культуры в ее подлинности, позиций Пушкина необходимо не только для характеристики его деятельности, но и для верного понимания сущности той борьбы «двух культур» внутри единой национальной культуры, о которой писал Ленин, — культуры эксплуататорских классов и культуры, отражающей интересы и чаяния народа.

Характерно, что еще революционные демократы, при всех противоречиях в оценке идейных позиций Пушкина, тем не менее характеризовали его деятельность в широком общекультурном плане. Добролюбов, говоря

о значении Пушкина для России, назвал его «одним из вождей ее просвещения» и заметил: «... Пушкин откликнулся на все, в чем проявлялась русская жизнь; он обозрел все ее стороны, проследил ее во всех степенях».<sup>8</sup> Чернышевский утверждал: «В истории русской образованности Пушкин занимает такое же место, как и в истории русской поэзии».<sup>9</sup> Но только в наше время в результате большой работы по изучению Пушкина и общественного движения эпохи его значение как виднейшего представителя национальной культуры раскрывается во всей полноте. Его позиции неразрывно связаны с общими устремлениями и идеологией декабристов, ознаменовавших своей деятельностью целую полосу в развитии русской литературы, науки, искусства. Среди декабристов не была исключением широта интересов Пестеля, революционера и мыслителя, о котором Пушкин сказал: «... умный человек во всем смысле этого слова... Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю...». О широте кругозора декабристов свидетельствуют многие известные и еще неопубликованные материалы декабристских архивов, содержащие статьи и исследования, например, Н. М. Муравьева по истории России и зарубежных стран, по экономике, педагогике, статистике, С. П. Трубецкого — по географии, русскому языку, ботанике, праву, теории музыки, Н. И. Тургенева — по вопросам экономики, политики, истории и т. д. По справедливому замечанию декабриста М. С. Лунина, «дело тайного общества бросило яркий свет на истинные нужды страны и на прогрессивное развитие культуры». Недаром в декабристских литературных организациях — «Вольном обществе любителей российской словесности» и в «Зеленой лампе» — вопросы культуры, литературы, науки, искусств занимали такое видное место. Именно на этом фоне и в прямой соотнесенности с теми задачами, которые ставило в области культуры декабристское освободительное движение, следует рассматривать и деятельность Пушкина.

Его, как и декабристов, интересовала непосредственная связь истории русского народа со становлением национального сознания и национальной культуры. Еще начиная с лицейских лет он противопоставлял «староверам» — реакционным реставраторам лучшие традиции русской культуры. Именно Пушкин с наибольшей для своего времени отчетливостью связывал проблемы национального своеобразия с вопросом о народности. В этом плане особый интерес представляют две статьи Пушкина — оставшаяся в рукописи «О народности в литературе» и напечатанная при жизни «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (обе относятся к 1825 году). Если извлечь теоретический смысл из первой статьи, то можно заключить, что для Пушкина решающим критерием народности был угол зрения писателя, отражение им специфических особенностей национального характера: главное в народности — это умение воспроизвести неповторимое своеобразие народа как результат совокупности объективных исторических признаков. Именно эти признаки Пушкин и пытался суммировать в определении: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу».

Во второй статье Пушкин, касаясь проблемы народности, не только имеет в виду народ в смысле народной массы, но и ставит вопрос об антинародном, растлевающем влиянии на литературу аристократических

---

<sup>8</sup> Н. А. Добролюбов, Собр. соч., т. II, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 164; т. I, 1961, стр. 296.

<sup>9</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 476.

верхов общества и двора. Свою мысль Пушкин иллюстрирует примерами из французской литературы. Он напоминает, что придворные Людовика XIV напудрили и нарумянили «Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля», что аристократический салон навел холодный лоск вежливости на произведения писателей XVIII века. В этой же статье Пушкин назвал Крылова выразителем духа русского народа, видя отражение в его творчестве существенных особенностей русского национального характера. Вместе с тем, как это хорошо показано в пушкиноведении, великий поэт на всем протяжении своей деятельности считал одним из неперемennых условий развития национальной, самобытной культуры постоянное ее взаимодействие с культурой мировой, изучение и творческое претворение лучших традиций предшествующей и современной культуры человечества.

Исследуя вопрос о значении литературного наследия в развитии современных Пушкину и последующих этапов русской культуры, литературы, искусств, нельзя, разумеется, ограничиваться только вниманием к ее идейно-философским и социальным основам. В прошлом именно в этом, хотя и чрезвычайно важном, плане освещалась интересующая нас проблема. Однако величайший подвиг Пушкина заключался в том, что, будучи непосредственным участником выработки идейных основ передовой русской культуры, он вместе с тем (как отметил еще Белинский) был первым поэтом, открывшим России поэзию как искусство. Белинский имел в виду воплощение в произведениях Пушкина нового художественного метода, позволявшего воспроизводить жизнь во всей ее полноте, сложности, многообразии, в живописно-яркой, образной форме.

При изучении роли Пушкина в развитии литературы и других видов искусства одним из серьезных препятствий является неясность до сих пор некоторых основополагающих терминов, которыми мы определяем художественный метод и художественное направление. Эта неясность проявляется и в трактовке такого важнейшего понятия, как реализм. В 1957 году в Москве в Институте мировой литературы состоялась дискуссия о реализме. Один из ее участников, В. Ф. Асмус, заявил, что «реализм уподобился некоему незнакомцу, разъезжающему в закрытой карете с наглухо опущенными шторами по литературам всех времен и народов». Может быть, в этих словах есть и преувеличение, но, тем не менее, они симптоматичны. Характерно также, что Международный комитет славистов по терминологии подчеркнул необходимость уточнения основных понятий и терминов литературоведения в качестве одной из главных задач.

Л. И. Тимофеев в статье «О понятии художественного метода» утверждает: «...при всей распространенности понятий реализма и романтизма они до сих пор не получили сколько-нибудь четкого определения и исторической конкретизации».<sup>10</sup> Нельзя изучать реализм Пушкина, не представляя себе те критерии, которыми определяется реализм вообще.

Какие же критерии существуют в литературоведении?

Реализм чаще всего определяется как правдивость. Но ведь правдивость — свойство не только литературы. Еще Кантемир сказал о поэзии: «Умным понравится голой правды сила» («К стихам своим»), хотя, конечно, к реализму как методу эти слова никакого отношения не имеют. Далее: ведь нельзя же утверждать, что все нереалистические методы, например романтизм и даже импрессионизм, противоположны принципу правдивости. Наконец, говорили, что поскольку реализм — отражение действительности (что, конечно, верно), то все произведения, отражающие действительность, реалистичны. Поэтому в некоторых пособиях по эсте-

<sup>10</sup> Творческий метод. Изд. «Искусство», М., 1960, стр. 11.

тике утверждается, что античное искусство — реализм, что даже статуэтки каменного века — реализм, поскольку они «отражают человека». Высказывалась и такая точка зрения: реализм — это «снижение» литературного стиля, обращение к разговорному языку народа, изображение «низкой природы», быта. Как отмечала в свое время Л. Я. Гинзбург, если считать, что реализм — нанизывание деталей прозаического быта, то «Елисей» Майкова — чистейший реализм.<sup>11</sup>

Когда были впервые опубликованы письма Маркса и Энгельса о литературе и, в частности, стало известным верное и тонкое определение Энгельсом реализма как типизация характера и обстоятельств, то вместо всестороннего развития этого определения у нас нередко прибегали преимущественно к его иллюстрированию «примерами». Догматическое толкование этого определения приводило к выводу о том, что романтизм совершенно лишен такого средства художественного изображения, как типизация. Но разве в «Кавказском пленнике» Пушкина нет отражения типических черт действительности? Ведь даже в таком романтическом произведении Лермонтова, как «Демон», отражаются в своеобразной форме типические черты современного человека и его мироощущение. Вопреки этим, казалось бы, очевидным истинам произведениям такого рода отказывали в таком качестве, как обобщение действительности (поскольку обобщение, как можно прочесть во многих теоретических работах, неизменно связано с типизацией).

Даже в пушкиноведческих работах, принадлежащих видным ученым, определение реализма Пушкина сплошь и рядом ограничивается категорией правдивости. Так, например, в книге Л. П. Гроссмана «Пушкин, обладающей рядом достоинств, можно, однако, прочесть: «Уже в ранние годы, уже в лицейских стихотворениях, где еще идет борьба разных художественных стилей, решительно сказывается основной творческий метод Пушкина — реализм, соответствующий философскому принципу его материалистических воззрений».<sup>12</sup> Из этого следует, что реализм свойствен уже лицейской поэзии Пушкина.

Несомненную ценность представляет книга Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (Гослитиздат, М., 1957). В ней есть интересные и глубокие замечания о реализме как таковом. Но книга построена как серия характеристик отдельных произведений Пушкина, поэтому за пределами исследования оказались общие проблемы пушкинского реалистического метода.

Еще менее ясно определение пушкинского романтизма, что опять-таки связано с недостаточным изучением романтизма как художественного метода. Несколько лет тому назад на страницах «Вопросов литературы» происходила дискуссия на эту тему. Дискуссия началась статьей А. Н. Соколова.<sup>13</sup> В ходе ее обсуждения<sup>14</sup> было совершенно правильно отмечено, что у нас еще нет таких методологических критериев, которые давали бы возможность достаточно точно определить сущность романтизма. Правда, в этой дискуссии (причем единодушно) констатировано, что достижения советского литературоведения и пушкиноведения в изучении романтизма, конечно, значительны, что освоен большой материал, что ряд вопросов поставлен правильно. Выдержала проверку (и все участники дискуссии с этим согласились) концепция, которая признает в романтизме два основных направления, как бы их ни называть — пас-

<sup>11</sup> См.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 393—394.

<sup>12</sup> Л. П. Гроссман. Пушкин. Изд. «Молодая гвардия», М., 1960, стр. 397.

<sup>13</sup> См.: А. Н. Соколов. К спорам о романтизме. «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 118—137.

<sup>14</sup> См.: Дискуссия о романтизме. «Вопросы литературы», 1964, № 9, стр. 111—146.

сивным или активным, революционным или консервативным. Надо только иметь в виду два обстоятельства: 1) эти два направления романтизма никогда не были изолированными одно от другого, они часто переплетались; каждое из них определяется основной идейно-эстетической тенденцией; 2) даже в тех случаях, когда мы говорим о реакционном романтизме, это не значит, что имеется в виду его прямая политическая реакционность. Речь идет только о том, в каком направлении развивается творчество писателя, какая историческая тенденция в его произведениях выражена, смотрит ли он «назад», в прошлое, или «вперед». И с этой точки зрения любопытно, что Пушкин, когда говорит о романтизме, отмечает наличие в романтизме двух направлений. В критических статьях Пушкина встречается определение романтизма одного типа как «готического», есть и другое — как «германского идеологизма». Пушкин считал, что нельзя романтизм сводить к «германскому идеологизму». Есть у него и характеристика «новейшего романтизма» в отличие от «готического» (XI, 110). Наконец, ему же принадлежит формула «истинный романтизм», в которую он, по существу, вкладывал содержание, близкое позднему пониманию сущности реализма («правдоподобие положений и правдивость диалога», «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах...», «глубокое, добросовестное исследование истины...»).

Для того чтобы продвинуться дальше в трактовке этих сложных вопросов, нужно перейти от частных исследований к обобщениям, которые соединяли бы в себе методологическое их освещение с историко-литературным изучением.

Нужно учитывать при этом не только идеологическое выражение тех или иных моментов в двух направлениях романтизма, но одновременно специфику искусства, целостные художественные системы, структуру образа, поэтического языка.

В пушкиноведении накоплено много интересных наблюдений, которые ждут синтеза на новой теоретической основе.

Однако есть факты, хотя и единичные, когда вместо продвижения вперед в освещении этих проблем происходит реставрация уже давно опровергнутых взглядов. Так, например, время от времени все еще встречаются заявления о том, что романтизм вообще никакой роли в развитии литературы не сыграл и что «Кавказский пленник», «Цыганы», «Бахчисарайский фонтан» — произведения реалистические. По существу такого рода заявления являются повторением РАППовских трактовок романтизма как явления негативного, исключающего возможность правдивого отражения действительности, подразумевающего бегство от действительности, «отлет от жизни» и т. п.

Изучение романтизма и реализма в их исторической конкретности требует, по-видимому, синтетического подхода.

Романтизм и реализм Пушкина обычно рассматривались в литературоведении в следующих аспектах: конкретно-историческом (причем зачастую без выхода в специальные теоретические обобщения); сравнительно-историческом, путем сопоставления родственных творческих методов различных писателей; типологическом, требующем освещения принципов того или иного художественного направления или метода на протяжении его развития в различные исторические периоды. В большинстве случаев исследовался лишь какой-либо один из этих аспектов, вне попыток их синтеза, необходимость которого безусловно назрела. Синтетического изучения требует и художественная система Пушкина как протворечивого, но целостного единства.

Уже давно установлено, что в лицейской поэзии Пушкина проявляется влияние классицизма и сентиментализма. Следующие этапы его творчества



рассматриваются обычно как романтический и затем как реалистический. Но если исследовать творчество Пушкина в его не искусственно выпрямленной, а противоречивой эволюции, то мы встретимся и с явлениями, которые не укладываются в эту схему. Живую деятельность писателя нельзя рассекать на участки, никак не связанные один с другим. Так, 1823 год — это, с одной стороны, утверждение реализма — работа над «Евгением Онегиным», но ведь одновременно создается самое романтическое произведение — «Бахчисарайский фонтан». В 1830-е годы, когда реализм окончательно победил в творчестве Пушкина, он пишет, однако, «Русалку» и «Медного всадника» — произведения, в которых элементы романтического метода вырисовываются с достаточной отчетливостью. В «Медном всаднике», как это уже выяснено, соединение реалистических и романтических элементов выражается многообразно, в том числе в двух различных стилистических слоях, проходящих через всю поэму.

Очевидно, что наряду с изучением художественного метода необходимо исследовать также всю художественную систему Пушкина как целое, его художественное мышление в аспектах, связанных с общими закономерностями человеческого мышления и познания, духовной деятельности. Как известно, современная наука, и в частности психология, различает в человеческом мышлении три преобладающих типа. Один тип характеризуется преобладанием рационализма. При этом конкретно-чувственное восприятие действительности является наименее выраженным, а иногда и совсем ослаблено. Другой тип можно определить как субъективно-экспрессивный. Основной тенденцией этого типа мышления является конкретно-чувственное, подчеркнуто эмоциональное восприятие жизни, при слабой деятельности аналитической. Наконец, третий тип мышления можно назвать аналитическо-синтетическим, в котором соединяются свойства конкретно-чувственной и аналитической способностей.

С нашей точки зрения, классицизм, романтизм и реализм связаны именно с этими тремя типами мышления, с преобладающей тенденцией каждого из них. В классицизме преобладает именно рационалистическая тенденция в противовес другим, в романтизме — субъективно-экспрессивная и в реализме — аналитическо-синтетическая. В этом свете художественная система Пушкина на всем протяжении ее развития вырисовывается как система, в которой на разных фазах преобладали те или иные тенденции охарактеризованных выше типов мышления.

Однако, поскольку в творческом сознании Пушкина содержались все элементы этих типов, то логически можно заключить, что в зависимости от той или иной художественной концепции созданных им произведений в них (даже в пределах одного и того же периода) могли проявляться свойства и принципы различных творческих методов. Отсюда становится понятным, почему он одновременно мог создавать такие противоположные по методу произведения, как «Евгений Онегин» и «Бахчисарайский фонтан» или почему в 30-х годах в «Русалке» или «Медном всаднике» проявились (правда, на новой основе) некоторые элементы романтического метода с его условностью и порой символической обобщенностью образов.

Вместе с тем на протяжении всего творческого пути Пушкина перед ним стояли общие генеральные проблемы, которые по-своему решались на различных этапах эволюции его художественного сознания.

Исследование художественного мышления Пушкина позволит выяснить самые общие принципы его творчества, воплощение которых возможно не только в словесно-художественной, но и в других формах. При этом возникает весьма важный методологический вопрос о взаимодействии литературы и различных видов искусства, на основе которого только и может быть разработана проблема оплодотворяющего влияния пушкинской

художественной системы и его творчества на театр, музыку, живопись, кинематограф и т. д.

Обладая своими собственными признаками, выразительными изобразительными средствами, образы словесные, звуковые, живописные, скульптурные и другие объединяются единством закономерностей художественного мышления и, самое главное, единством цели — отражением многогранного, бесконечно сложного мира человека, общества, природы. Безоговорочное противопоставление одних видов художественного творчества другим представляется неправильным и противоречащим самим законам искусства, а также законам восприятия действительности человеком. Сравнительно-исторический анализ различных видов искусства убеждает, что общими чертами их развития является стремление к целостному художественному воспроизведению духовного мира человека, к раскрытию и эмоционально-эстетической оценке сущности явлений, логики, причин и следствий происходящих событий. Аналитический элемент искусства в наибольшей степени выражен в литературе и особенно в таком жанре, как реалистический роман. В сопоставлении с литературой аналитический элемент, обуславливающий громадную познавательную силу творчества, кажется неуловимым в живописи, скульптуре или музыке, но и здесь он присутствует в своеобразных формах. В литературных произведениях художественный анализ изображаемой действительности дается не только как *результат*, но и как *процесс* видения мира: читатель вместе с художником наблюдает, рассуждает, оценивает и делает выводы из воспроизводимых фактов. В живописи весь этот процесс скрыт от зрителя и предстает перед ним лишь как результат, воплощенный в наиболее непосредственной форме зрительного восприятия. Еще сложнее аналитический элемент отражения действительности в музыке, но и здесь сама возможность восприятия произведения слушателем основана на общих всем видам искусства законах отражения мира в человеческом сознании. Сложная система звуковых художественных образов, использование специфических выразительных средств музыки — мелодии, гармонии, полифонии и др. — по-своему воспроизводит развитие явлений, логику мышления, борьбу и оценку различных начал жизни. Особый характер восприятия музыки (основанный на синтезе конкретных звуковых образов и вызванных ими ассоциаций) не может служить основанием для противопоставления литературному творчеству музыкального как якобы изолированной от жизни сферы субъективистски замкнутого самовыражения. В свое время Белинский заметил по поводу стихотворения Пушкина «Ночной зефир»: «Что это — поэзия, живопись, музыка? Или то и другое, и третье, слившееся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, вьются образами, звучат гармониею и выражают разумную речь?..».<sup>15</sup> А Чайковский, работая над оперой «Евгений Онегин», писал 3 июля 1877 года Н. Ф. Мекк о Пушкине, что он «силой гениального таланта очень часто врывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки. Это не пустая фраза. Независимо от сущности того, что он излагает в форме стихов, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка».<sup>16</sup>

Многими десятилетиями спустя, уже в наше время, выдающийся кинорежиссер Сергей Эйзенштейн признал огромное значение художественного метода эстетического мышления в ходе формирования в России одного из наиболее динамических видов искусства — искусства кино.

<sup>15</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, 1954, стр. 12.

<sup>16</sup> П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. Мекк, т. I. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 57.

Анализируя «Полтаву», он наглядно показал, что Пушкин как бы предвосхитил те живописно-изобразительные пластические приемы, которые нашли свое применение в киноискусстве. Большой интерес представляет с этой точки зрения анализ другим кинорежиссером, Михаилом Роммом, поэмы Пушкина «Медный всадник». Ромм заметил: «Киноискусство не заимствовало монтажных приемов ни у литературы, ни у живописи; оно пришло к ним своим путем, но по мере усовершенствования монтажа начали обнаруживаться соответствия между некоторыми законами кинематографического соединения кадров и законами литературного построения эпизода. Иными словами, кинематограф в своем развитии достиг уровня, при котором вырабатывавшиеся тысячелетиями законы литературы стали в известной мере и его законами».<sup>17</sup>

Значение пушкинского творчества для развития всех видов искусства основано на особой функции художественной литературы, которая всегда оказывала и оказывает могучее воздействие на другие виды искусства. На эту тему можно было бы привести многие свидетельства живописцев, композиторов, деятелей театра, кинематографа. Это понятно: художественные идеи находят общезначимое воплощение в литературе, здесь они непосредственнее обнаруживают прямую связь с жизнью и их истинность легче поддается проверке фактами и процессами действительности. Поэтому общая теория художественного творчества и эстетика всегда разрабатывались прежде всего на материале художественной литературы. Что же касается взаимодействия словесно-художественного творчества с другими видами искусства, то здесь основным вопросом, требующим изучения, являются взаимоотношения и связи словесно-образных представлений с образной спецификой других видов художественного творчества. Теоретическая разработка этих вопросов поможет глубже и на новой основе понять, какими именно сторонами эстетической система Пушкина, воплощенная в его произведениях, обогатила драматический театр, оперу, музыку, живопись.

Особую группу проблем представляет, как мы уже отмечали выше, интерпретация пушкинских сюжетов и образов в опере, театре и киноинсценировках. В нашем сборнике представлен ряд работ на эту тему. Они объединены стремлением выяснить теоретические принципы подобной интерпретации, обобщить уже существующий опыт и наметить дальнейшие перспективы. Бесспорно, что истолкование пушкинских произведений средствами других искусств представляет интерес только в тех случаях, когда тот или иной художник добивается оригинального претворения пушкинского сюжета, обогащает наше понимание пушкинских идей и образов. При этом, разумеется, трудно ожидать адекватности какой-либо инсценировки литературного произведения в музыкальном театре или в кино замыслу поэта. Всякое творческое восприятие художественного произведения, будь то восприятие живописцем, композитором, сценаристом и т. д., всегда представляет собой акт индивидуальный и неповторимый; недопустимы лишь искажения пушкинского замысла или такое «дописывание» пушкинского сюжета, которое позволили себе, например, авторы последней киноинсценировки «Капитанской дочки».

Пушкинские произведения обладают такой емкостью идей и образов, что подлинный художник имеет право акцентировать в них что-либо наиболее близкое ему и вместе с тем с наибольшей полнотой выражаемое именно данным видом искусства. Ведь и Чайковский в опере «Евгений Онегин» по-своему интерпретировал и подчеркнул лиризм пушкинского романа и лишь те черты образа Ленского, которые имели огромное общественное значение в героической и трагической обстановке 70-х годов, —

<sup>17</sup> М. Ромм. Беседы о кино. Изд. «Искусство», М., 1964, стр. 151.

его романтическую мечтательность, нетерпимость к несправедливости, готовность к жертве во имя чести — и это было оправдано. Мусоргский в опере «Борис Годунов» сократил ряд сюжетных мотивов пушкинской драмы, но специфическими средствами оперного театра глубоко раскрыл психологию Бориса и гнев народных масс. Заметным событием хореографического искусства явился балет Асафьева «Бахчисарайский фонтан», где, используя средства этого искусства и не выходя за их пределы, воспроизведен экспрессивно-романтический пафос поэмы. Только развивая эти традиции, можно следовать далее в попытках воспроизвести средствами различных искусств пушкинские произведения.

Таковы некоторые из вопросов и задач, объединяемых общей проблемой «Пушкин и русская культура». Будем надеяться, что почин в ее изучении на XV Всесоюзной Пушкинской конференции и в этом сборнике найдет свое продолжение в сотрудничестве пушкинистов и других деятелей нашей культуры и искусства.



Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

## ПУШКИН И ПУТИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### 1

«Пушкин в своих созданиях, — заметил Тургенев, — оставил нам множество образцов, типов... того, что совершилось потом в нашей словесности».<sup>1</sup> И вместе с тем, по выражению Достоевского, Пушкин дал нам «почти все формы искусства».<sup>2</sup> В этих лапидарных определениях, принадлежащих двум гениальным продолжателям жизненного дела поэта, глубоко и точно охарактеризована его роль как пролагателя новых исторических путей, родоначальника новой русской литературы.

Пушкин открыл для русской литературы целый мир неизвестных ей прежде человеческих переживаний, чувств и идей, он бесконечно расширил ее содержание и прочно утвердил в ней тот реалистический метод изображения жизни, который определил собой главную, магистральную линию ее дальнейшего развития в XIX и XX веках. Классическая красота и совершенство произведений великого поэта явились, пользуясь известными словами К. Маркса (высказанными по другому поводу), нормой и недосягаемым образцом для всех последующих видных представителей русской литературы, к какому бы из ее художественных направлений они ни принадлежали.

Поэтому в настоящей, небольшой по объему, статье невозможно охватить все аспекты темы о значении творчества Пушкина для определения дальнейших путей развития русской литературы XIX и XX веков, да вряд ли это и нужно, так как различными сторонам этого общего вопроса посвящена большая и ценная научная литература, в том числе исследования и статьи Б. В. Томашевского, Г. А. Гуковского, Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, А. Л. Слонимского, У. Р. Фохта, А. В. Чичерина и ряда других исследователей. Наша задача более скромная: охарактеризовать значение новаторства Пушкина по преимуществу в области реалистической поэтики, и притом не столько в лирике и вообще стихотворных жанрах (о которых в дальнейшем будет говорить лишь бегло), сколько в разработке принципов русского романа и других жанров повествовательной прозы.

---

В статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов», помещенной в «Полярной звезде» на 1825 год, декабрист А. А. Бестужев, опирающийся на исторические идеи Вико и молодого Гердера, утверждал, что словесность у всех народов имела свое «круготечение», обусловленное вечными «общими законами природы». Начинаясь

<sup>1</sup> И. С. Тургенев, Собр. соч., т. 11, Гослитиздат, М., 1956, стр. 218.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV, Гослитиздат, М., 1959, стр. 178.

с возраста гениев, «возраста сильных чувств и гениальных творений», поэзия впоследствии, с пробуждением критической мысли и исторического самосознания, от «века творения и полноты» эволюционировала к «веку посредственности». За «гениальными творениями», рожденными первым непосредственным бурным вдохновением, еще не освещенным критической мыслью, в ней неизбежно следовал упадок, за лирикой и трагедией — история, критика и сатира.<sup>3</sup>

Романтическая концепция истории литературы, набросанная Бестужевым, вызвала тогда же, в 1825 году, резкие возражения Пушкина.

Противопоставив Бестужеву реальный ход исторического развития древней — греческой и римской — и новой — французской, итальянской и английской — литератур, Пушкин горячо восстал против мысли Бестужева о том, что «первым веком» литературы «везде» был «возраст гениев». Ни одна известная нам литература, утверждал Пушкин в противовес Бестужеву, не начиналась с «возраста гениев»: если оставить в стороне греческую литературу, о ходе развития которой мы не можем судить с достаточной полнотой из-за скудости дошедших до нас памятников, то и в Риме, и в Западной Европе поэзия лишь постепенно, в ходе своего развития, от первых, сравнительно несовершенных творений поднималась к подлинно великим и совершенным. «Невий предшествовал Горацию, Энний Virгилию, Катулл Овидию. . . Таинства, ле, фаблю предшествовали созданиям Ариоста, Кальдерона, Dante, Шекспира. После кавалера Marini явился Alfieri, Monti и Foscolo, после Попа и Аддиссона — Байрон, Мур и Соуве. Во Франции романтическая поэзия долго младенчествовала. . . Спрашивается, где видим и тень закона, определенного г. Бестужевым?» (XI, 25—26).

Неудивительно, что историко-литературная концепция, изложенная в статье критика-декабриста, вызвала столь решительную оппозицию Пушкина. Ведь от того или иного решения вопроса, поставленного Бестужевым, зависела оценка современного им состояния и дальнейших перспектив развития русской литературы. Если время «гениальных творений» в литературе, как полагал романтик Бестужев, прошло и для нее наступил период «посредственности» — период не столько высокого поэтического творчества, сколько «разбора», «удивления и отчета», истории, критики и сатиры, то отсюда (хотя сам Бестужев такого ответа не давал, делая для русской литературы исключение) вытекал довольно пессимистический ответ на вопрос о дальнейших путях и возможностях развития также и русской литературы. Если литература каждого народа достигает своей вершины только один раз, в пору своего младенчества, на основе свободного излияния «сильных чувств», пробуждение же критической мысли неизбежно ослабляет эти чувства, то и в русской литературе эпоха наивысшего расцвета поэзии была уже пройдена и для нее наступил период не «поэзии», а «прозы», не «творчества», а критического самосознания и «отчета».

Возражения, которые Пушкин выдвинул против романтической историко-литературной концепции Бестужева, были, таким образом, тесно связаны с представлением Пушкина об исторических судьбах русской и мировой литературы и перспективах их дальнейшего развития. Талантливый писатель и критик — декабрист Бестужев был в своей литературной деятельности воодушевлен горячим патриотическим чувством и так же, как Пушкин, горячо верил в будущее русской культуры и литературы. Но защищавшаяся им в его статье философско-историческая теория имела, независимо от его воли и желания, культурно-пессимистический характер и, будучи доведена до своего логического конца, вела неизбежно к выводу о закономерном упадке художественного творчества с развитием цивили-

<sup>3</sup> «Полярная звезда», карманная книжка на 1825 год. СПб., 1825, стр. 1—2.

зации. Против этого романтического тезиса, близкого взглядам Гегеля, и были направлены критические замечания Пушкина.

В противоположность Бестужеву Пушкин был глубоко уверен в том, что пробуждение критической мысли и исторического самосознания не враждебны поэзии, но являются важным орудием ее исторически прогрессивного развития, ее подъема на новую, более высокую ступень. К защите этого коренного убеждения, нашедшего свое выражение в полемике с Бестужевым, Пушкин вернулся вторично в 1826—1827 годах в замечаниях на статью другого критика — декабриста, своего лицейского товарища В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической» (1824), где идеалу Кюхельбекера — безотчетному поэтическому «восторгу» — великий поэт противопоставил «силу ума», «труд», «соображение понятий» как необходимые условия подлинно великого поэтического творения (XI, 41—42).<sup>4</sup>

Пушкин уже в 20-е годы не менее, а часто гораздо более отчетливо, чем романтики 20-х годов, как стоявшие в стороне от декабристского движения, так и участвовавшие в нем, сознавал основные исторические противоречия своего времени. И вместе с тем ощущение противоречий его «жесточкого века» не вело поэта к романтической идеализации прошлых эпох общественного и культурного развития, не вызывало у него ни малейшего сомнения в будущем русской (и вообще человеческой) культуры. Это целиком относится ко взглядам Пушкина на исторические судьбы русской литературы.

Пушкин был убежден в том, что время для «гениальных творений» в литературе в его эпоху не прошло и что, напротив, союз поэзии и мысли открывает для поэтического творчества новые возможности. Этот трезвый, оптимистический взгляд великого поэта на перспективы развития поэзии в современную ему эпоху, отраженный в его замечаниях на статью Бестужева, помог Пушкину правильно понять насущные исторические задачи русской литературы и определить дальнейшие пути ее развития в XIX веке.

## 2

Вопрос, который стоял в центре полемики Пушкина с Бестужевым, горячо волновал умы в начале XIX века не только в России. Можно сказать, не боясь преувеличения, что он стоял в центре всех литературных споров и дискуссий этого времени.

Может ли на почве той новой действительности, которая исторически закономерно сложилась в результате революционных бурь, военных потрясений и национально-освободительных движений начала XIX века, возникнуть новая литература, не уступающая по своему художественному совершенству наиболее великим явлениям литературы древнего мира и эпохи Возрождения? И может ли современная литература смело положить в основу своего дальнейшего развития образ «современного человека», каким он предстал перед поэзией в результате событий, пережитых обществом на рубеже нового столетия, или она должна отказаться от задачи поэтического воплощения во весь рост фигуры своего мыслящего и чувствующего современника, продолжая разрабатывать старые сюжетные схемы и жанровые традиции, завещанные прошлыми веками? Мимо этих вопросов, поставленных самой жизнью, не мог безучастно и равнодушно пройти ни один из видных литературных деятелей начала XIX века. И не случайно они в те же годы оказались в центре внимания Гегеля в его «Эстетике», где подведены философские итоги многим эстетическим дискуссиям 1810—1820-х годов.

<sup>4</sup> О полемике Пушкина с Бестужевым и Кюхельбекером см. также: Б. То м а ш е в с к и й. Пушкин, кн. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 115—117.

Историческое значение Пушкина как основоположника новой русской литературы тесно связано с тем, что он очень рано почувствовал, а позднее смог сформулировать, и вполне сознательно, верный ответ на оба указанных вопроса. В отличие от Бестужева и многих других современников великого русского поэта у Пушкина, при всем его огромном уважении к прошлому опыту и достижениям мировой поэзии, никогда не возникало мысли о том, что истинная поэзия — принадлежность «младенческого» возраста человечества и что с точки зрения перспектив, которые он открывает для ее развития, XIX век уступает другим, более ранним эпохам. И вместе с тем уже для молодого Пушкина стало ясно, что единственный верный путь в его время для развития поэзии и литературы вообще — это не путь «подражания древности», а стремление к широкому, всестороннему воспроизведению стихии современной жизни и реального образа «современного человека» во всей его исторической сложности, с реально присутствующими этому образу в самой жизни внутренними противоречиями.

Именно по этому пути Пушкин — все более сознательно и целеустремленно — двигался на протяжении всей своей жизни. И именно этот путь сделал Пушкина основоположником русской литературы XIX века, учителем последующих великих русских писателей-реалистов, продолжавших начатую им художественную разработку живого исторического опыта реальной русской жизни своего времени.

Перед писателями начала XIX века, творчество которых складывалось после Великой французской революции, жизнь поставила иные задачи, чем перед их предшественниками. Им предстояло впервые открыть и художественно освоить целый новый материк. Человек XIX века, духовно сформировавшийся в обстановке новой, пореволюционной действительности, не был похож на героя литературы XVII—XVIII веков. Он был во многом ближе по своему интеллектуальному облику к герою литературы Возрождения, и не случайно в начале XIX века отталкивание от традиций классицизма обычно сопровождалось столь же сильным притяжением к образам Гамлета и других шекспировских персонажей. Мыслящий и чувствующий человек нового века имел за плечами долгий и поучительный опыт предшествующих поколений, он был наделен глубоким и сложным внутренним миром, перед его умственным взором витали исторические образы эпохи французской революции, наполеоновских и антинаполеоновских войск, национально-освободительных движений начала XIX века, образы поэзии Гете и Байрона. Но изменился неузнаваемо по сравнению с прошлым не только духовный мир передовой, мыслящей личности, которая требовала от писателя своего отражения в литературе. Жизнь, мировоззрение, духовный облик народных масс также претерпели значительные изменения по сравнению с прошлым. Человек из народа, который участвовал во французской революции или на плече которого легла тяжесть борьбы с Наполеоном, не мог быть обрисован в литературе теми средствами, какими изображали народ поэты и романисты предыдущего столетия, — он требовал для своего поэтического воплощения иных приемов и методов.

Вся литературная борьба начала XIX века между классиками и романтиками, между романтиками и реалистами, где она ни происходила и под какими бы лозунгами ни велась, была, в сущности, как показал Стендаль в своем знаменитом памфлете «Расин и Шекспир» (1823), борьбой по вопросу об отношении литературы к новой, послереволюционной действительности. Человек 20-х годов XIX века, утверждал Стендаль, хотел видеть в литературе отражение своего подлинного морального и интеллектуального облика. А потому его не могли удовлетворить традиционные герои и традиционные формы литературы XVII—XVIII веков, которые были приспособлены к выражению иного типа мыслящей и чувствующей



личности, но не давали достаточного простора для воссоздания в искусстве слова духовного мира, физического и нравственного облика молодого человека XIX века.<sup>5</sup>

В России Отечественная война 1812 года сыграла в духовном и нравственном развитии общества роль важнейшего исторического рубежа, который по своему значению для национальной культуры может быть сопоставлен с периодом революции XVIII века на Западе. После Отечественной войны 1812 года культурно-исторический облик русского общества настолько глубоко изменился по сравнению с XVIII столетием, что его нельзя было изображать с помощью уже наличного арсенала традиционных поэтических образов и средств, разработанных поэтами XVIII и повествователями начала XIX века, включая Карамзина и молодого Жуковского. Образ умного, скептического вельможи, наслаждающегося радостями жизни и в то же время с тревогой прислушивающегося к «глаголу времени», в котором ему слышится предвестие не только его собственной неизбежной смерти, но и предвестие неизбежного разрушения всего окружающего его пышного великолепия, падения героев и царств — этот центральный образ поэзии Державина — уже не мог найти в сердцах молодежи, которая участвовала в борьбе с Наполеоном или духовно сложилась в период Отечественной войны, того поэтического отклика, какой он имел у ее отцов. Но и центральные образы сентиментальных повестей Карамзина, поэзия Жуковского и Батюшкова были созвучны лишь некоторым, отдельным сторонам души и сердца людей нового века, далеко не во всем отвечая их более сложным запросам и потребностям. Только Пушкин первый в русской литературе XIX века смог и в стихах, и в прозе найти адекватные средства для воплощения разностороннего духовного мира, исторического облика и поведения того нового, глубоко мыслящего и чувствующего героя русской жизни, который занял в ней центральное место после 1812 года и в особенности после восстания декабристов.

В своих известных заметках к статье о народной драме Пушкин писал, что истинным предметом трагедии являются «человек и народ» (XI, 419). Эти не раз цитировавшиеся слова можно с известным правом истолковать как пушкинское определение предмета не только трагедии, но и других литературных жанров.

Литература всегда была для Пушкина прежде всего выражением человека, его внешней и внутренней жизни, его чувств и страстей, его взаимоотношений с обществом, с историей, с народом. Вот почему реальный образ «современного человека» стоял в центре поэтического внимания Пушкина начиная с его первых шагов на поэтическом поприще.

В ранних, лицейских стихотворениях и поэмах Пушкин еще не мог, да и не решался сделать героем своей лирики реального человека нового поколения со всей присущей ему внутренней психологической сложностью. Выражение своего внутреннего мира он стремился подчинить здесь по примеру предшественников разработке ряда уже сложившихся в литературе устойчивых эстетических «масок». В соответствии с этим образ поэта в ранней пушкинской поэзии были присущи всякий раз условные, трафаретные черты: то это молодой монах, томящийся в своей келье, то юноша-эпикурец, участник свободных, непринужденных бесед и дружеских «пиров», то юный римлянин, восстающий против общественных пороков и злоупотреблений, и т. д. Разумеется, каждая из подобных поэтических «личин» не была для поэта только личиной: она позволяла ему всякий раз выразить определенную грань своей личности, определенную важную сторону своего поэтического мировоззрения, своих идеалов и пе-

<sup>5</sup> Стендаль, Собр. соч., т. 7, Изд. «Правда», М., 1959, стр. 5, 26—33.

реживаний. Но для того, чтобы выразить последние, поэт должен был каждый раз «перевести» их на язык условных, «готовых» поэтических образов, данных традицией и уже наличных в сознании читателя. Пушкинское стихотворение представляло как бы равнодействующую двух сил: личного переживания поэта и условной, «готовой», традиционной поэтической формулы-схемы, по внутренним законам которой оформлялось и развивалось это переживание.

Однако постепенно поэт освобождается от власти канонов и в его стихотворениях перед нами предстает уже не юный «философ»-эпикурец, обитатель условного «городка», а человек нового века, с его богатой и напряженной интеллектуальной и эмоциональной внутренней жизнью.

Аналогичный процесс происходит в творчестве Пушкина в любых жанрах, где условные образы персонажей, уже освященные традицией, уступают место фигурам живых людей с их сложными, разнообразными поступками и психологическими мотивами.

Так в центре внимания поэта оказывается образ мыслящего и чувствующего человека XIX века. Сначала это еще несколько отвлеченные Пленник или Алеко. Но скоро их сменяют вполне реальные Онегин, Ленский, молодой Дубровский, Германн, Чарский. И, наконец, самым полным выражением нового типа личности станет лирическое «я» Пушкина, сам поэт, духовный мир которого представляет собой наиболее глубокое, богатое и сложное выражение жгучих моральных и интеллектуальных вопросов времени.<sup>6</sup>

Движение поэзии Пушкина, ее образов и всего ее поэтического строя навстречу реальной действительности, ее «акценту» и «диалекту»<sup>7</sup> наметило пути движения последующей русской литературы по тому же — реалистическому — пути овладения современной действительностью, ее интересами и страстями.

### 3

Русские писатели XVIII века, так же как писатели этого столетия на Западе, изображая человеческий характер, подходили к нему с двух противоположных точек зрения. С одной стороны, мы находим у них целый ряд замечательных, дышащих правдой портретов людей своего времени, выписанных с большой впечатляющей пластической силой и бытовой конкретностью. Таковы образы ряда героев Фонвизина или портрет Державина, нарисованный им самим во многих его одах, в том числе в написанном уже в начале XIX века стихотворении «Евгению». И в то же время, правдиво рисуя многие черты быта, нравов и даже духовного облика людей XVIII века, писатели этого столетия еще не понимали, что они непохожи на черты быта, нравов и психологии людей других исторических эпох. Присущие нередко предшественникам Пушкина большая зоркость и внимание к реальной жизни и реальному облику людей своего времени сочетались у них с удивительным, с нашей точки зрения, антиисторизмом в понимании общих законов человеческой природы и человеческого разума, которые представлялись им «вечными» и неизменными.

Поэтому правда быта обычно соседствовала в литературе XVIII века с рационалистической схемой. Человек, которого она изображала, принадлежал одновременно двум мирам — миру реальной жизни и миру отвлеченного рассудка, по законам которого сконструирован в произведениях литературы XVIII века нравственный и интеллектуальный облик ее героя, представляющий в понимании писателя выражение общих, «вечных» свойств человеческой природы и разума.

<sup>6</sup> Ср. главу «Проблема современного героя» в кн.: Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. Гослитиздат, М., 1958, стр. 519—645.

<sup>7</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 7.

С этой — наиболее общей — особенностью литературы XVIII века, определившей ее противоречивый подход к изображению человеческого характера, не порвали и непосредственные предшественники Пушкина — Карамзин и Жуковский. Мы знаем, что Карамзин собирался написать роман «Рыцарь нашего времени», который не был им окончен и был опубликован в виде фрагмента. Название этого фрагмента, на первый взгляд, противоречит нашему утверждению и свидетельствует о понимании писателем неразрывной связи духовного облика человека с его «временем». Однако это верно лишь до известной степени. Ведь и задолго до Карамзина Фонвизин устами Стародума выражал мысль о различии между нравами и воспитанием в петровскую и екатерининскую эпохи, что не помешало тому же Фонвизину (да и другим писателям XVIII века), признавая обусловленность нравов «образом правления», судить в то же время об основных чертах человеческой природы внеисторически, руководствуясь отвлеченными критериями «добра» и «зла». То же самое относится к Карамзину. Признавая как писатель и историк, что «нравы» меняются в ходе истории общества, он в то же время считал основные законы человеческого «сердца» вечными и неизменными, одинаковыми в Новгороде времен Марфы Посадницы и в александровскую эпоху (так же, как они были одинаковы, по его мнению, у простой крестьянки Лизы и неспорченного человека из дворянской среды). Из подобного внеисторического и вне-социального понимания «вечных» законов «сердца» вытекали однообразие, психологическая одноцветность героев не только повестей Карамзина, но и баллад Жуковского, в которых подчеркнута именно их общечеловеческое содержание. Поэтому чувства античного эпического героя, средневекового рыцаря или киевского богатыря обрисованы в них почти одинаковыми чертами, психологически созвучными настроению самого поэта.

Одним из главнейших условий того исторического переворота, который Пушкин совершил в развитии русской поэзии, драматургии и повествовательной прозы, был осуществленный им принципиальный разрыв с просветительно-рационалистическим, внеисторическим представлением о «природе» человека, законах человеческого мышления и чувствования. Эта важнейшая предпосылка художественного новаторства Пушкина не раз привлекала к себе внимание исследователей его творчества.<sup>8</sup> И все же в интересующем нас здесь плане поэтики этот вопрос еще сравнительно мало разработан пушкиноведением.

Писатели-рационалисты XVIII века шли к пониманию внутреннего мира своих героев от наперед данного, философски обоснованного понимания основных общих свойств человека, которого они рассматривали как продукт природы и воспитания и который не заключал в себе, с их точки зрения, ничего загадочного. В творчестве же Гете, Пушкина, Байрона не априорные наперед выработанные философские представления о природе человека и ее свойствах служат исходным пунктом психологического анализа, но как раз наоборот — исследование исторически конкретной, сложной, причудливой и во многом парадоксальной психологии «современного» героя становится для автора своеобразным ключом к познанию общества. Другими словами, то, что Радищевым, Карамзиным и вообще русскими писателями XVIII века мыслилось как своего рода предпосылка психологического исследования души отдельного человека, для Пушкина становится конечной целью исследования. Изображая «современного» человека и его поведение, автор стремится отныне не проиллюстрировать психологически то, что ему как знатоку человеческой природы и «нравов» своего века известно заранее, а, наоборот, через постижение сложной, ускользающей от традиционных психологических объяснений «души» современного

<sup>8</sup> См., например: Б. Томашевский. Пушкин, кн. 2, стр. 154—199.

человека проникнуть в еще более сложные, никем до него не исследованные глубины общественной жизни и человеческой природы. Сложная и противоречивая «душа» «молодого человека» начала XIX века в «Кавказском пленнике», «Цыганах», «Евгении Онегине» стала для Пушкина объектом художественно-психологического наблюдения и изучения в ее особом, специфическом и неповторимом историческом качестве. Ставя своего героя каждый раз в определенные условия, изображая его в различных обстоятельствах, в новых отношениях с людьми, исследуя его психологию с разных сторон и пользуясь для этого всякий раз новой системой художественных «зеркал», дающих более глубокое и сложное отражение «души» героя, Пушкин в своей лирике, южных поэмах и «Онегине» стремится с различных сторон приблизиться к пониманию его «души», а через нее — дальше к пониманию отраженных в этой душе закономерностей современной ему общественно-исторической жизни.

В результате из средства образно-психологической иллюстрации наперед заданной, априорной рационалистической мысли, дававшей «готовый» ответ на все могущие возникнуть у читателя вопросы, каким он обычно оставался еще у писателей XVIII века, психологический анализ стал в творчестве Пушкина сложным, диалектическим инструментом художественного исследования исторической действительности. Это новое качество психологического анализа, проявившееся в русской литературе впервые в произведениях великого поэта, явилось предпосылкой его дальнейшего обогащения у учеников и наследников Пушкина.

Историческое понимание человека и человеческой психологии начало рождаться у Пушкина в конце 1810-х—начале 1820-х годов. Первое отчетливое выражение его мы встречаем в исторических элегиях этой поры («Погасло дневное светило...» (1820), «К Овидию» (1821) и др.) и в поэме «Кавказский пленник», главный герой которой был задуман Пушкиным, по собственному признанию поэта, как носитель чувств и настроений, характерных для молодежи XIX века с ее «равнодушием к жизни» и «преждевременной старостью души» (письмо В. П. Горчакову, октябрь—ноябрь 1822; XIII, 52). Возникнувший впервые в период южных поэм, исторический подход Пушкина к пониманию «законов» души и сердца человека — прошлого и современного — получит вскоре свое последовательное выражение в «Евгении Онегине» и «Борисе Годунове». Настоячиво проводимое Пушкиным в «Евгении Онегине» сопоставление социально-бытового и нравственно-психологического облика двух поколений — Онегина с его отцом и дядей, Татьяны с ее родителями и т. д. — свидетельство исключительного по своей глубине, тончайшего понимания зависимости человеческой психологии от бытовой и культурно-исторической атмосферы времени. В отличие от главных героев произведений его предшественников и старших современников в русской литературе, в том числе героев Карамзина и Жуковского, Онегин и Татьяна — люди, весь психологический и нравственный облик которых пронизан отражениями интеллектуальной и нравственной жизни их времени. Причем сделано это автором вполне сознательно, так как в отличие от его предшественников «законы сердца» представляют собой в его понимании не внеисторическую абстракцию, а конкретное, исторически обусловленное и изменяющееся явление. Как прекрасно понимает Пушкин, отец Онегина или Ларина-мать, оказавшись в положении Евгения и Татьяны, вели бы себя иначе, так как их времени были свойственны другие идеалы и другие нравственные представления, а вместе с тем — и иной строй чувства, иной жизненный ритм. Молодой человек, выросший в Петербурге, воспитанный губернатором-французом и читавший Адама Смита, мыслит иначе, чем его недалекий, воспитанный еще во нравах прошлого века, «благородно» служивший и промотавшийся отец; поколение, кумирами которого были ловласы и грандисоны, чувство-

вало не так, как поколение, зачитывающееся Байроном, Бенжаменом Констаном и мадам де Сталь. Сопоставляя характеры Онегина и Татьяны с характерами людей прошлого поколения, описывая историю их воспитания и нравственного формирования, рассказывая читателю о первых впечатлениях и круге чтения каждого из них, Пушкин показывает, как в реальном процессе жизни складываются новые, исторически неповторимые свойства души людей XIX века. Свойства эти определяют особые черты всей жизни — внешней и внутренней — молодого поколения, жизни принципиально, качественно отличной от жизни «отцов», тающей в себе новые, неизвестные прежней литературе сложные нравственно-психологические проблемы.

Татьяна встречает Онегина. В сентиментальной повести эта встреча была бы описана как встреча двух «сердец», в романтической поэме — как встреча двух избранных, хотя и различных по своему складу, высоких, поэтических «натур», противопоставленных поэтом окружающей действительности и превосходящих других, обыденных людей по силе своих чувств и стремлений.

Совсем другое мы видим у Пушкина. И Татьяна, и Онегин мыслятся Пушкиным не как вариации «готовых», повторяющихся типов, а как диалектически-сложные человеческие характеры, каждый из которых несет на себе отпечаток выросших его условий жизни, своего особого душевного опыта. Несходными обстоятельствами развития каждого из героев романа определен и характер того психологического преломления, которое образ каждого из них получает, отражаясь в сознании другого.

Чувство Татьяны — не просто влечение одного «сердца» к другому, способному его понять. Так характеризует в письме к Онегину свою любовь сама Татьяна, но не так смотрит на ее чувство поэт. Как показывает читателю Пушкин, любовь Татьяны составляет психологическое отражение (и выражение) всей ее предшествующей жизни. Она является для поэта не исходной, неразложимой, «постоянной» величиной, но клубком психологических наслоений, производным от многообразных жизненных фактов — материальных и духовных. Татьяна выросла в сельской глуши, среди буяновых и пустяковых. Но в формировании ее внутренней, душевной жизни принимали участие и другие факторы — русская природа, общение с няней, восприятие народной жизни. И, наконец, вся окраска любовного чувства Татьяны к Онегину была бы иной, если бы она не пропустила его образ сквозь призму героев и сюжетов своих любимых романов, не ассоциировала его с ними. Так любовь Татьяны оказывается по своему содержанию и форме психологически сложным итогом всей предшествующей истории ее «души», производным от тех разнородных, противоположных по своему направлению социально-бытовых и культурных впечатлений «века», под воздействием которых сложилась ее внутренняя жизнь.

Отсюда вытекает важное следствие, имевшее громадное, принципиальное значение для формирования основ того нового реалистического искусства, которое создавал Пушкин. Допушкинская русская повествовательная литература мало интересовалась теми субъективно-психологическими преломлениями, которые внешний мир и отдельные его явления приобретали, отражаясь в сознании того или иного из литературных персонажей. И это понятно, так как душевную жизнь персонажа она рассматривала как цепь «однозначных» устойчивых психологических элементов, каждый из которых существовал в представлении писателя изолированно, обладал суммой своих, строго определенных признаков и не был органически связан с другими, соседними элементами.

Иное мы видим у Стерна, Руссо, Гете, у Пушкина и его современников. Детство и зрелый возраст Онегина и Татьяны, их воспитание и последующие впечатления, их отношение к природе, людям, окружающим их пред-

метам быта — это в изображении Пушкина не разрозненные, изолированные, а взаимосвязанные, динамически переходящие друг в друга моменты единого процесса социально-бытового и психологического развития героев. Характеристика отца Онегина, его дяди, учителей, описание его образа жизни в Петербурге создают, даже независимо от их связи с последующей душевной историей героя, яркую картину русской дворянской жизни начала XIX века. Но важные для поэта в этой своей социально-бытовой и историко-культурной характерности, они не менее важны для него как экспозиция характера главного героя романа, каким он предстанет перед читателем в последующих главах. Знакомство с воспитанием и образом жизни героя до встречи с Татьяной объясняет читателю его реакцию на встречу с героиней и на ее письмо. А описание этой реакции является новым, дальнейшим этапом более углубленного знакомства читателя с героем, дает новый материал для проникновения в характер и психологию «молодого человека» XIX века.

Таким образом, все отдельные эпизоды в романе оказываются не различными друг к другу, а внутренне связанными между собой. Причем не только окружающая обстановка, внешние факты жизни помогают автору объяснить (а читателю понять) внутренний мир персонажей, но и, наоборот, самый этот внутренний мир приобретает огромное, исключительное значение в глазах поэта и читателя как важная составная часть изображаемой и исследуемой в романе современной действительности, особая, специфически-человеческая форма ее выражения и преломления.

Историческое понимание не только внешней среды и обстановки, в которой живут и действуют люди, но и самого строя их чувств, всего содержания их нравственной и интеллектуальной жизни, столь ярко отразившаяся в «Онегине», не менее отчетливо выражено в пушкинской прозе — от «Арапа Петра Великого» до «Пиковой дамы», «Капитанской дочки» и «Египетских ночей». В подтверждение этого положения можно привести некоторые, особенно показательные для исторического подхода Пушкина к пониманию человеческой психологии строки из его неоконченного «Романа в письмах».

«Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 году роман, писанный в 775-м, — пишет одна из героинь этого романа своей подруге. — Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим около себя старинные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими» (VIII, ч. I, 49—50; ср. там же, 47—48).

Не только человек 1775 года не похож, как сознают Пушкин и его молодые герои, по своей психологии и поведению на человека 1829 года. То же самое относится к человеку 1807 и даже 1818 года. В том же «Романе в письмах» мы читаем: «Пустившись в важные рассуждения, я совсем забыл, что теперь тебе не до того — ты занят своею Лизою. Охота тебе корчить г. Фобласа и вечно возиться с женщинами. Это не достойно тебя. В этом отношении ты отстал от своего века и сбиваешься на *si-devant* гвардии хрипуна 1807 г. Покаместь это недостаток, скоро ты будешь смешнее генерала Г\*\*» (VIII, ч. I, 54—55).

Ответом на этот упрек служат известные, не раз цитировавшиеся слова Владимира, в которых дана блестящая характеристика духовного облика русской молодежи преддекабристской эпохи: «Твои умозрительные и важные рассуждения принадлежат к 1818 году. В то время строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы, не снимая шпаг, нам было неприлично танцевать и некогда заниматься дамами. Честь имею донести тебе, теперь это всё переменялось. Французский кадрили заменил Адама Смита, всякий волочитя и веселится как умеет. Я следую духу времени. . .» (VIII, ч. I, 55).

Не только общественные нравы, характеры и моды меняются, по Пушкину, вместе с переменной «духа времени». То же самое относится к формам отношений, складывающихся между людьми; любовь средневекового паладина или «рыцаря бедного» принципиально, качественно отличается от любви человека XVIII, а эта в свою очередь — от любви молодых людей XIX века. Поэтому и в литературе XVIII века «рыцаря бедного» вытеснил кавалер Фоблас, а уже полвека спустя «Фобласов обветшала слава», и их место заняли Онегин или Чайльд-Гарольд.

В том же «Романе в письмах» мы читаем в письме Саши: «Поступок твоего рыцаря меня тронул, кроме шуток. Конечно, в старину любовник для благосклонного взгляда уезжал на три года сражаться в Палестину; но в наши времена уехать за 500 верст от Петербурга, для того чтоб увидиться со владычицею своего сердца — право много значит» (VIII, ч. I, 52).

Несмотря на шутивно-иронический характер этого противопоставления, оно замечательно, так как свидетельствует о появлении не только у самого Пушкина, но и у его героев нового для русской литературы 20—30-х годов исторического сознания. Последнее включает в себя, с одной стороны, отчетливое ощущение различия психологии, образа чувств и всего поведения «современного» человека по сравнению с психологией и поведением человека иных исторических эпох, а с другой — сознательное стремление к их сравнительно-историческому сопоставлению и анализу.

В приведенном отрывке из «Романа в письмах» любовь молодого дворянина начала XIX века как бы рассматривается иронически на фоне любви рыцаря Тогенбурга из баллады Жуковского (или любви пушкинского «рыцаря бедного»), и это сопоставление помогает поэту охарактеризовать особый строй мысли и чувства человека XIX века, оценить его душевную силу и слабость. Примененный в данном случае полушутливо прием изображения психологии человека XIX века на фоне жизни и психологии людей другой эпохи с целью особенно рельефно выявить специфическую, парадоксальную окраску его внутренней жизни, обусловленную окраской современной поэту исторической эпохи, вскоре разовьется у Пушкина в особую форму психологического исследования души «современного» человека, которую поэт применит уже вполне сознательно в послании «К вельможе», в «Пиковой даме» и в «Египетских ночах».

#### 4

Новое, историческое понимание человека, открытое Пушкиным и ставшее благодаря ему достоянием русской литературы, потребовало перестройки всей системы литературного мышления.

В своей незаконченной статье «Петербургская сцена в 1835—1836 годах» Н. В. Гоголь дал поразительную по глубине характеристику сущности борьбы классицизма и романтизма в литературе 1820—1830-х годов, во многом близкую упоминавшейся выше оценке ее смысла Стендалем: «... что такое было то, что называли романтизм? — спрашивает здесь Гоголь. — Это было больше ничего как стремление подвинуться ближе к нашему обществу, от которого мы были совершенно отдалены подражанием обществу и людям, являвшимся в созданиях писателей древних... Публика была права, писатели были правы, что были недовольны прежними пиесами. Пиесы точно были холодны. Сам Мольер, талант истинный... на сцене теперь длинен, со сцены скучен. Его план обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу, действие пиесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдаш-

него времени, а между тем характеры многих именно принадлежали к его веку».<sup>9</sup>

Комедиографы эпохи классицизма, утверждал Гоголь, стремились построить свои произведения по «одному и тому же» неизменному, чаще всего античному образцу. Так, Мольер составлял сюжеты своих комедий «по плану Теренция», хотя и изображал в них лиц, имеющих «странности и причуды его века». Между тем новая, изменявшаяся историческая обстановка, иное содержание и ритм жизни потребовали к началу XIX века и в искусстве слова иных соответствующих им по своей внутренней природе законов построения и сюжетного развития. Появившиеся в самой жизни новые, духовно более сложные герои и новые исторические законы, управляющие их бытием, не могли быть адекватно выражены в литературе с помощью канонизированных эстетикой XVII—XVIII веков старых жанровых и сюжетных решений. Переворот в материальной и нравственной жизни общества должен был неизбежно вызвать своего рода революцию и в литературе. Романтики первые, по мнению Гоголя, почувствовали необходимость этой революции, и это составляет их историческую заслугу. В противоположность представителям классицизма XVII—XVIII веков они поняли, что общественная жизнь их времени по своему внутреннему строению и своим внешним формам принципиально отлична от жизни древнего мира, а, следовательно, формы античной поэзии и драматургии либо непригодны для нее, либо нуждаются в серьезной переплавке современным поэтом. Поэтому романтики были, по Гоголю, исторически правы, когда отрицали старые, традиционные поэтические формы, «несвойственные» современности, ее «нравам и обычаям». Но «дерзко» сломав их, романтики не сумели заменить их другими, а потому создали в литературе и на сцене «хаос», первыми «жертвами» которого стали они сами. Задача современной литературы состоит в таком преобразовании этого «хаоса» новых идей и форм, в результате которого из него сможет создаться «новое здание» — «отчетливое», «ясное» и «величественное» творение, вполне современное по духу, по содержанию и форме и в то же время строго классическое по ясности и простоте своего образно-художественного языка.

Критикуя драматургию XVII—XVIII веков, еще не умевшую вывести законы драматического действия из реальных законов жизни современного ей общества и строившего его по античным образцам, Гоголь призывал русских писателей своего времени отказаться от прежних устойчивых сюжетов, пристальнее взглянуть в жизнь современного общества и «двигающие его пружины». Отказ от постоянных, повторяющихся, стандартных сюжетных схем, замена их новым способом сюжетосложения, основанном на умении «вывести законы действий из нашего же общества», Гоголь считал своего рода ядром новой реалистической драматургии.<sup>10</sup>

То, о чем писал Гоголь в своей статье, относилось не только к драматургии, но имело более широкое значение для всей литературы XIX века. Литература XVII—XVIII веков во всех жанрах еще не знала подлинного сюжетного разнообразия. Она пользовалась везде, как правило, относительно небольшим числом положений и сюжетных схем, имевших более или менее традиционный, устойчивый характер и лишь варьировавшихся у отдельных писателей. В трагедии это была борьба долга и личной склонности, чувства и разума, в комедии — поединок здравого смысла с различными причудами и отклонениями от разумной нормы, в романе — традиционная схема авантюрных походов героя или история борьбы двух

<sup>9</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 554.

<sup>10</sup> Там же, стр. 555.



героев-любowników с враждебной судьбой и неблагоприятными обстоятельствами. Эти устойчивые сюжетные схемы, которых в XVII—XVIII веках смогли избежать лишь немногие гениальные романисты вроде мадам де Лафайет, Прево или Шодерло де Лакло, составляли ту канву, по которой художник в меру своего умения мог выткать угодный ему узор (или, как выражался Белинский, «раму» для картины, которую он собирался нарисовать).<sup>11</sup>

Новое — историческое — понимание человека, которое принес в русскую литературу Пушкин, не могло быть совмещено с охарактеризованной выше старой, привычной формой сюжетосложения. Раз любовь человека XIX века не похожа на любовь человека других веков, раз она отличается в самой жизни в другие формы, то и в литературе изображение ее требует другого, адекватного формам изменившейся жизни сюжета. Раз человек XIX века (и не только человек XIX века вообще, но каждая отдельная современная индивидуальность) мыслит, чувствует, живет иначе, чем человек XVII или XVIII веков, то и в литературе они должны мыслить, чувствовать, поступать так, как в жизни. Отсюда для писателей — к какому бы жанру они ни обращались — вытекала необходимость взамен старых, традиционных форм сюжетосложения разработать новые принципы художественного построения повествовательного и драматического произведения, такие же широкие, свободные и разнообразные, как сама современная им жизнь.

Сделав своим героем не абстрактного человека «вообще», оторванного от места и времени, но человека исторически конкретного, несущего на себе неизгладимый отпечаток своего времени и среды, романист и повествователь должны были найти и способ строения сюжета, необходимый для изображения такого героя. В соответствии с новыми художественными задачами, вытекавшими из исторического понимания человека, сюжет в романах Руссо и Гете, а затем во всей романтической и реалистической литературе XIX века стал как бы мельчайшей выразительной образной клеточкой изображаемого (и изучаемого!) художником общества, отражающим типические черты и весь неповторимый склад его жизни. Вместо постоянных, повторяющихся и лишь варьирующихся в каждом произведении типических сюжетов-схем возникла потребность в многообразных, живых и гибких сюжетах, которые каждый раз рождались бы заново из самой жизни и, отражая в себе ее неповторимый склад, раскрывали бы вместе с тем выразительно ту или другую сторону современного общества, его своеобразную психологическую и культурную атмосферу, характеризовали исторически складывающиеся в нем, помимо воли и желания художника, типические формы жизненных отношений между людьми.

В своих южных поэмах и в «Онегине» Пушкин открыл для русской литературы это — принципиальное, новое — понимание сюжета, без которого не были бы возможны все ее последующие художественные завоевания.

Первая поэма Пушкина «Руслан и Людмила» с точки зрения сюжета (если иметь в виду не сказочную природу этого сюжета, а его внутреннее строение) изложена еще традиционно — в форме рассказа о трагической разлуке и конечном счастливом соединении двух героев-любowników. Рассказ этот образует условную «рамку» для разветвления ряда пестрых, то героически-рыцарских, то шутовых или сказочно-фантастических «авантюров». Соответственно этому действие здесь не столько движется вперед, сколько постоянно снова и снова задерживается: возникающие

<sup>11</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 132.

неожиданные осложнения и препятствия, мешающие соединению влюбленных, служат автору мотивировкой для введения новых сказочных «авантюр», каждая из которых имеет более или менее самостоятельный характер, а потому разворачивается в особый эпизод, имеющий своих героев и самостоятельный внутренний «сюжет», иногда лишь более или менее слабо связанный с судьбой Руслана и Людмилы.

Но уже в «Кавказском пленнике» в строении пушкинской поэмы происходит перелом. Несмотря на ту весьма значительную роль, которую играют в «Пленнике» картины Кавказа (и в особенности картины мирной и боевой жизни черкесского аула), основная сюжетная ось поэмы — история любви пленника и черкешенки — меньше всего может быть оценена как простая «рамка», служащая условной оправой для этих картин. Встреча Пленника (с его свободолюбием, но и с его «преждевременной старостью души», отражающими душевный облик образованного «молодого человека» XIX века) и простодушной черкешенки — «девы гор», одинаково цельной в любви и смерти, составляет здесь самую сюжетную сердцевину поэмы, ее внутреннюю душу. Конфликт двух психологически противопоставленных друг другу героев-любowników превращается в поэме в своего рода мельчайшую выразительную «клеточку», анализ которой открывает перед поэтом и читателем широкую историческую перспективу, позволяющую ощутить глубокое и сложное внутреннее драматическое содержание исторического столкновения «цивилизации» и «дикости».

В статье «Русский человек на rendez-vous» (1858) Чернышевский на примере повести «Ася» и других тургеневских произведений указал на сложный, как бы двойной смысл их любовного сюжета. Хотя герой «Аси» действует в повести лишь на арене личной жизни, и читатель узнает из нее о поражении героя в узко личной, интимно-психологической драме сердца, поведение тургеневского героя на этой арене характеризует его не только как частное, но и как общественное лицо. «Малая» драма, в которой терпит психологическое и нравственное поражение герой «Аси», становится у Тургенева зеркалом «большой» исторической драмы: личный, интимный конфликт перерастает в исторически выразительную и общественно типическую коллизию эпохи.

То, что говорит здесь Чернышевский о сюжете «Аси», можно отнести — в той или иной мере — ко всей, в особенности реалистической литературе XIX века. Историческое понимание человека и человеческой психологии позволило крупнейшим писателям XIX века показать исторический, общественно обусловленный и изменчивый характер даже наиболее интимных сторон жизни человека. Психология любого человека — простого или сложного, — действующего на арене как общественной, так и личной жизни впервые могла быть — и при том вполне сознательно — раскрыта литературой XIX века — как отражение наиболее глубоких и обширных по своему смыслу противоречий национальной и всемирной истории.<sup>12</sup> В южных поэмах Пушкин впервые в русской литературе подошел к решению этой задачи. Психологическое столкновение характеров — Пленника и черкешенки, Гирея, Заремы и Марии, Алеко, Земфиры и Старого цыгана — наполнилось в изображении молодого Пушкина «двойным» содержанием: личный, сугубо «интимный» конфликт (не утратив этого своего личного характера и не превратившись в отвлеченный, абстрактный символ) приобрел вместе с тем широкий, общезначимый смысл, стал выражением общественных настроений, зеркалом борьбы и противоречий исторической жизни эпохи.

<sup>12</sup> См.: М. Лифшиц. Пушкинский временник. «Литературный критик», 1936, № 12, стр. 250; Г. А. Гукровский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957, стр. 195.

Сказанное о южных поэмах в еще большей мере относится к «Евгению Онегину» и к другим произведениям Пушкина, написанным в период формирования и расцвета его реализма.

Не случайно в самых различных своих статьях, заметках и письмах 20-х годов Пушкин постоянно обращает особое внимание на важность того, что он называет «планом» произведения. И в «Думах» Рыльева, и в восточных поэмах Байрона, и в его «Дон Жуане» Пушкин отмечает отсутствие оригинального, строго обдуманного плана, противопоставляя им в этом смысле «Божественную комедию» Данте, где самый план «Ада» уже есть «плод высокого гения» (XI, 42). Пушкин показывает, что все «Думы» Рыльева построены по одному и тому же общему плану, а это неизбежно привело поэта к известному однообразию и схематизму. И точно так же поэмы и драмы Байрона представляются Пушкину — при всей их гениальности — собранием отдельных картин, объединенных присутствием неизменного главного лица — «призрака» самого поэта, выступающего «то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром, издыхающим под схимиею» (XI, 51). Избыток глубоких мыслей и чувств, свойственный Байрону и составляющий его силу как поэта, лишь отчасти искупает, по мнению Пушкина, сюжетное однообразие его произведений, которые фактически распадаются на ряд полуэскизно набросанных картин, объединенных в единый лирический сплав энергией мысли и чувства поэта.

В противоположность Байрону Пушкин уже в южных поэмах, как правильно указал В. М. Жирмунский,<sup>13</sup> при известной отрывочности повествования, тяготеет к общему плану, объединяющему отдельные сцены и эпизоды в единое стройное целое. Эта стройность построения пушкинских поэм вытекает из того, что фабула является в них для поэта не простым средством объединения отдельных сцен, но поэтическим образом драматической коллизии, характерной для эпохи. Через анализ одной выразительной «клеточки» реальной жизни, образующей сюжет произведения, мысль поэта двигается в поэмах Пушкина к проникновению в ее более глубокие и сложные пласты, ведя читателя к ощущению наиболее общих культурно-исторических и психологических противоречий времени.

Указанное различие между Байроном и Пушкиным, достаточно определенно выраженное уже в южных поэмах, получает еще более яркое и отчетливое выражение в «Онегине».

Как мы знаем из писем Пушкина, создавая первые главы «Онегина», он не раз мысленно соотносил форму и замысел своей поэмы с байроновским «Дон-Жуаном». Однако чем дальше подвигался «Онегин», тем отчетливее выяснялось в сознании поэта несходство между собой обеих этих поэм, явившихся самыми крупными по масштабности своего замысла, по объему и по кругу охватываемых в них явлений стихотворными произведениями в литературе 1820—1830-х годов. «Дон-Жуан» построен английским поэтом на основе традиционной для авантюрных романов XVIII века схемы «похождений» главного героя. История пестрых и неожиданных похождений Дон-Жуана стала здесь своеобразной объединяющей «рамой» для лирических и сатирических отступлений поэта и для ряда рисуемых им калейдоскопически сменяющихся эпизодов, сюжетно лишь слабо связанных между собой и имеющих каждый своих особых героев. Пушкин же, как он подчеркивал в своих письмах, стремился создать не «сатиру» или «поэму», а «роман» в том принципиально новом смысле слова, какой этот термин получил в истолковании писателей XIX века, понимавших под романом уже не цепь авантюрных эпизодов наподобие «Дон-Жуана», а художественно-психологическое целое, построенное на основе

<sup>13</sup> В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Изд. «Academia», Л., 1924, стр. 174.

единого, обдуманного плана и отражающее в самом движении отношений, складывающихся между героями, особый строй, новые, исторически слагающиеся и закономерные черты психологии, жизни и нравов людей XIX века.

Историческое понимание законов человеческого ума и «сердца» привело Пушкина к принципиально несходному с Байроном, новому для русской литературы его времени сюжетному решению. История «души» Евгения Онегина и других героев романа не могла, с точки зрения Пушкина, улесться в традиционные формы авантюрного сюжета или другие, уже знакомые русской литературе того времени сложившиеся формы сюжетного построения романа, повести или поэмы. Роман в стихах с новыми героями, «в которых отразился век» и запечатлены различные грани духовного облика «современного человека», потребовал разработки и соответствовавшего этой задаче нового, нетрадиционного сюжета, который позволил бы изобразить в романе не только отдельные человеческие характеры, типичные для русского общества, но и склад господствующих в нем отношений между людьми, типические формы этих отношений.

Как свободно Байрон ни воспользовался в своей поэме легендарным сюжетом о Дон-Жуане и какими капризными, яркими, блестящими узорами его ни расшил, все же самый факт обращения к «готовому», традиционному сюжету, с которым Байрон, даже пародируя его, в определенной мере вынужден был считаться, не давал ему возможности превратить эту поэму в «роман» в том смысле, как это хотел сделать Пушкин. Связанный традиционным сюжетом о любовных похождениях Дон-Жуана, Байрон вынужден был строить свою поэму в виде цепи отдельных, сменяющихся, слабо связанных между собой картин, эпизодов и авантур любовного характера, объединенных общим ироническим тоном повествования, лирико-философскими и сатирическими отступлениями. История фантастических и неправдоподобных любовных «похождений» главного героя стала в его поэме более или менее условной нитью, на которую романист нанизал ряд пестрых эпизодов. В то же время сам главный герой в «Дон-Жуане» Байрона, как и в романе XVII—XVIII веков, стоит еще, в сущности, *вне общества*, вырван из гуши реальных, объективных жизненных связей с другими людьми, противостоит им как вполне «свободная» индивидуальность, опирающаяся всецело на свои личные силы и возможности.

Отказавшись в «Онегине» от романтического пародирования и иронического выворачиванья «наизнанку» традиционного поэтического сюжета в духе байроновского «Дон-Жуана», обратившись вместо этого как к основе сюжета к разработке реального бытового и психологического конфликта между типичными лицами русского общества своей эпохи, Пушкин получил благодаря этому возможность найти для «Евгения Онегина» принципиально иную по сравнению с Байроном форму сюжетного построения. Место условного авантюрного сюжета байроновской поэмы в «Онегине» заняло вполне реальное, типическое, жизненное и психологическое столкновение между различными представителями русского общества 20-х годов. Вследствие этого вместо ряда калейдоскопически сменяющихся эпизодов, как это было в «Дон-Жуане», пушкинский «роман в стихах» превратился в единое, стройное целое. Освобождение от традиционного легендарного материала позволило до конца освободиться и от стеснительной авантюрной формы повествования, заменив ее новым способом сюжетного построения, соответствующим общим эстетическим нормам реалистической литературы XIX века, стремившейся, по уже знакомому нам гениальному выражению Гоголя, заменить старые, традиционные сюжеты и формы сюжетосложения принципиально иными,

каждый раз заново рождающимися из самой жизни, отражающими ее реальные законы и нормы.

Тот принцип сюжетосложения, который лег в основу «Евгения Онегина», получил дальнейшее развитие в последующих пушкинских поэмах, в его драматургии и повествовательной прозе. Место повторяющихся, типических сюжетов-схем, служащих задаче сцепления отдельных картин и эпизодов, в них заняли каждый раз рождающиеся заново вместе с идеей и замыслом произведения, разнообразные, индивидуальные сюжеты, отвечающие духу изображенной эпохи, характерам и интеллектуальному облику героев и выражающим ее противоречия. Поэтому в отличие от предшественников Пушкина, охотно пользовавшихся «готовыми», повторяющимися сюжетными схемами, самая разработка сюжета как зерна будущего произведения превратилась для Пушкина в важную художественно-эстетическую задачу, стала органической частью работы над ним. Новый способ сюжетосложения, положенный Пушкиным в основу его работы, позволил ему принципиально иначе, чем это было у его предшественников, подойти не только к вновь создаваемым им, но и к традиционным сюжетам мировой литературы. Так, обратившись в 30-е годы в «Каменном госте» к сюжету легенды о Дон-Жуане, Пушкин в отличие от Байрона пользуется этим сюжетом не как подвергнутой романтической «перелицовке», иронической «рамой» для развертывания сатирических эпизодов и лирических картин, но как бы «возвращает» ему его подлинный — исторический и национальный — колорит.<sup>14</sup> И при этом оказывается, что усиление исторических и национальных красок в обрисовке психологии и поведения персонажей не только не ослабляет «вечного» содержания образа Дон-Жуана, но, наоборот, своеобразно оттеняет и усиливает его так же, как фигура античной Клеопатры и сила ее зловещей, губительной страсти, контрастно изображенные на фоне жизни и нравов светского общества 30-х годов XIX века, приобретают особый трагический и поэтический пафос.

## 5

Превращение сюжета из условной канвы или поэтической рамки, служащей «готовым» материалом для творчества, в мельчайшую клеточку художественного отражения жизни в ее собственных, органически присущих ей формах — такова одна сторона переворота, осуществленного Пушкиным в русской литературе, — переворота, положившего начало всем ее последующим реалистическим завоеваниям. Но переворот этот имел и другую сторону: его следствием было принципиальное переосмысление не только категории сюжета, но и категории жанра.

По замечанию Г. О. Винокура, Пушкиным была осуществлена «коренная реформа в сфере поэтических жанров». «Дело заключается не только в том, — справедливо писал исследователь, — что в зрелые годы Пушкин совершенно почти отказывается от традиционных жанров и создает новые (южные поэмы, «Евгений Онегин» и т. д.), но также и в том, что самое понятие жанра в пушкинскую эпоху, прежде всего благодаря самому Пушкину, приобретает совершенно новое содержание».<sup>15</sup>

Характерной чертой допушкинской русской литературы было мышление не только «готовыми» сюжетными схемами, но и твердыми, напе-

<sup>14</sup> См.: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 299.

<sup>15</sup> Г. Винокур. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина. В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 540.

ред «заданными» жанровыми категориями. Это прежде всего относится к поэтической системе русского классицизма XVIII века, где для каждого жанра были установлены твердо очерченные, общеобязательные границы, выход за которые для каждого индивидуального поэта был воспрещен и которые раз навсегда определяли объем содержания, доступный данному жанру, его поэтическую окраску и основные, неизменные принципы его построения. Но и пришедшие на смену классицизму литературные направления и стили конца XVIII—начала XIX века — сентиментализм и романтизм 10—20-х годов, — хотя и смягчили, но не отметили тот принцип жанрово-нормативного мышления, который был характерен для литературной системы классицизма. Классической оде Карамзин, Дмитриев, Жуковский, Батюшков, молодой Баратынский противопоставили элегию, балладу, сказку, послание, различные поэтические «мелочи» и т. д. В результате на смену одним жанрам, культивировавшимся поэтами классицизма, пришли другие, более свободные и более созвучные поэтическому мирозерцанию и строю чувства поэтов новой эпохи. Но общий принцип жанрового мышления этим не был поколеблен: он дает о себе знать еще в 20-е годы — в южных поэмах Пушкина, в «Думах» Рыльева, не говоря уже о произведениях более мелких поэтических жанров, в которых в 20-е годы и в творчестве одного и того же поэта, и у различных поэтов одного направления чувствуется — при всех индивидуальных различиях — следование общей жанровой схеме, определяющей характер движения поэтической мысли и весь способ развертывания поэтического произведения.

Но каждый жанр — и в системе классицизма, и у поэтов сентиментального и романтического направлений — обладал не только своими, неизменными, наперед заданными смысловыми и композиционно-стилистическими признаками. Быть может, важнее подчеркнуть другое обстоятельство, которое не всегда принимается во внимание исследователями истории русской поэзии начала XIX века. Каждый жанр — и в системе классицизма, и у поэтов-сентименталистов, и у романтиков допушкинской поры — давал возможность изобразить человека и выразить его внутреннюю жизнь *лишь в одном, строго определенном ракурсе*. Человеческий образ в литературной системе классицизма, а в значительной мере и позднее, у сентименталистов и романтиков 10—20-х годов, дробился на ряд отдельных, не связанных между собой и в то же время замкнутых, условных отражений, каждое из которых было определено традиционной схемой данного жанра. Поэт в оде выступал в роли судьи, гражданина и оратора, перед восхищенным взором которого открывались величественные картины настоящего, прошлого и будущего, или в элегии рисовал себя в образе унылого любовника и задумчивого мечтателя. И это установленное существующей системой жанров разложение человеческого образа на ряд «готовых», условно-схематических образов-отражений (или своеобразных поэтических клише), лишь варьирующихся в пределах каждого жанра, было свойственно до Пушкина не одним только лирическим жанрам. Оно было характерным также в XVIII и начале XIX века для различных разновидностей поэмы, для трагедии, комедии, сатиры и даже для сентиментальной повести карамзинистов. Любой из этих жанров допушкинской литературы обладал не только своими, неизменными композиционно-стилистическими признаками, но и был приспособлен к изображению человека лишь в одном аспекте, одном определенном (и притом неизменном) ракурсе. Поэтому к русским поэтам и прозаикам до Пушкина можно с известным правом отнести слова Гете (сказанные о французской литературе XVII—XVIII веков), что они рассматривали различные поэтические жанры как своего рода различные общества, в каждом из которых существовал свой образ

человека с особыми соответствующими характеру данного общества кругом интересов, тоном и манерой держаться.<sup>16</sup>

У молодого Пушкина, как и у других русских поэтов 10—20-х годов, мы встречаемся еще также с довольно устойчивыми элементами традиционного для всей этой эпохи «жанрового» мышления. И свои стихотворения лицейского периода, и свои первые более крупные опыты Пушкин строит, ориентируясь на те или иные уже существующие в русской и зарубежной литературе жанровые образцы, вышивая новые, смелые, необычные узоры по канве, вытканной его предшественниками. Даже в эпоху создания южных поэм Пушкин еще в известной мере остается связанным единым, устойчивым пониманием жанра, который он повторяет и варьирует в нескольких произведениях, возникающих последовательно, одно за другим (как это позднее будет свойственно и Лермонтову 30-х годов). Другой характерный пример «жанрового» мышления в творчестве Пушкина — наброски статьи «О поэзии классической и романтической» (1825), где, полемизируя с русской критикой 20-х годов и выдвигая свое понимание сущности классицизма и романтизма, Пушкин связывает каждое из этих направлений с характерным для него репертуаром жанров: у классиков, восходящих к античности, а у романтиков — к европейскому средневековью и Возрождению.

Однако в середине 1820-х годов в отношении Пушкина к вопросам жанра, так же как к проблеме сюжета, совершается перелом. От пользования «готовыми» (хотя бы и свободно используемыми) жанровыми схемами, уже закрепленными в сознании читателя определенной, сложившейся до Пушкина поэтической традицией, поэт все чаще начинает обращаться к новому, «свободным» жанрам, выработывая в самом процессе работы над созданием произведения не только его сюжет, но и новое, оригинальное жанровое решение, не повторяющее то, что было создано до него, а являющееся новым словом в истории данного жанра.

Наиболее выразительный пример такого оригинального жанрового решения — «Евгений Онегин». Выше уже говорилось о том, что на начальной стадии творческого процесса Пушкин мысленно соотносил жанр «Евгения Онегина» с жанром байроновского «Дон-Жуана», что породило у ряда последующих литературоведов, привыкших мыслить «готовыми» жанровыми шаблонами, представление о мнимой близости жанра байроновской поэмы и пушкинского «романа в стихах». В действительности же, как очевидно из сказанного выше, жанр «Дон-Жуана» послужил для Пушкина при обдумывании первых глав «Онегина» не столько точкой притяжения, сколько одной из точек отталкивания. Ибо при всем блестящем мастерстве «Дон-Жуана» Байрон в отличие от Пушкина все же остался в этой поэме скорее учеником Вольтера, чем современником нового социально-психологического романа мадам де Сталь и Бенжамена Константа.

Сказанное об «Онегине» можно с большим или меньшим правом сказать и обо всех последующих крупных произведениях Пушкина — поэта, драматурга и повествователя. В каждом из них, опираясь в той или иной мере на жанровые решения своих предшественников и современников, Пушкин не повторяет их, но ищет и находит свое, новое оригинальное решение проблемы жанра.

С этой точки зрения показательным уже то, что в отличие от периода южной ссылки, когда Пушкин создает подряд несколько поэм, единых по жанру, в последующие годы каждое из его крупных произведений не повторяет по жанру предшествующее, а является своего рода жанровым новообразованием. Разработав в процессе написания «Онегина» но-

<sup>16</sup> Goethe's Werke (Weimarer Ausgabe), Bd. 45, Weimar, 1900, S. 174.

вый для русской и всей мировой литературы жанр «романа в стихах», Пушкин в своем последующем творчестве не повторяет его, а ищет и находит в каждом отдельном случае новое жанровое решение, соответствующее характеру его поэтического замысла и им определяемое. В результате, если «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» и «Цыганы» едины по жанру, то о «Графе Нулине», «Полтаве», «Домике в Коломне», «Анджело», «Медном всаднике», поэме о Тазите этого сказать нельзя — здесь в каждом случае перед нами поэма своеобразного типа, построенная и организованная иначе, чем предыдущие. То же самое относится не только к пушкинским поэмам, но и к его прозе, драматургии и даже мелким стихотворениям. После большой исторической трагедии «Борис Годунов» Пушкин создает цикл принципиально отличных от нее по жанру «маленьких трагедий», где разрабатывает иные — психологические — задачи. После первого опыта исторического романа «Арап Петра Великого» создаются отличные от него в жанровом отношении «Дубровский», «Повести Белкина», «Пиковая дама», «Капитанская дочка», многочисленные наброски неоконченных прозаических произведений, каждый из которых отражает поиски новой — гибкой и оригинальной — разновидностей повествовательных жанров. Аналогичный процесс происходит в 20—30-е годы и в лирике Пушкина, где композиционные формы, диктуемые строгим, «классическим» пониманием жанра, уступают место более гибким, таким, в которых движение поэтической мысли и чувства свободно изливается наружу и определяет внешнюю форму построения «изнутри», без оглядки на установившиеся, традиционные каноны и схемы.

В «Лекциях по эстетике» Гегель, несмотря на свое общее скептическое отношение к возможностям развития искусства в новое время, высказал уверенность в том, что лирическая поэзия в отличие от эпоса может развиваться на различных ступенях исторического процесса и, более того, достигает своего наивысшего расцвета в XIX веке.

Новейшее время создает, по мнению Гегеля, принципиально новую, неизвестную прежним историческим временам форму «свободной поэзии», которая в отличие от античной или средневековой лирической поэзии не связана с узко местными, локальными, профессиональными навыками и традициями, с устойчивым арсеналом традиционных, передающихся по наследству образов и поэтических форм, но имеет подлинно свободный, широкий и универсальный характер.<sup>17</sup> Ее героем является отныне человек, «святой Гуманус», занимающий в ней то центральное место, которое в прошлом принадлежало героям и богам одного из вариантов национального Олимпа. Не связанный бессознательным суеверным почтением к унаследованным традициям, культурным навыкам, сложившимся и окаменевшим приемам той или иной школы или поэтического цеха, поэт XIX века впервые получает возможность, по мнению Гегеля, свободно и сознательно отнестись ко всякому поэтическому мотиву — прошлому и современному, подойти к нему с чисто человеческой меркой. В результате образы любой исторической эпохи, наследие не только своей, национальной, но и других чужих культур обретают для него высокий человеческий смысл, а потому могут стать в его руках материалом для свободной поэтической обработки, совершаемой без насилия над их собственными, имманентно присущими им эстетическими закономерностями.

Мысль Гегеля о новой исторической структуре лирической поэзии XIX века по сравнению с поэзией не только Древнего мира и средневековья, но и XVII—XVIII веков недостаточно, как нам представляется,

<sup>17</sup> Гегель, Соч., т. XIII, Лекции по эстетике, ч. 2, стр. 167; ср. т. XIV, стр. 292, 299—300.



оценена нашей историко-литературной наукой (хотя эта мысль в свое время была усвоена Белинским и вошла в видоизмененном и переработанном виде в его учение об исторической эволюции лирической поэзии, сформулированное в статье «Разделение поэзии на роды и виды»). Сложившаяся у Гегеля под влиянием лирики Гете и Байрона, эта идея получила дальнейшее подтверждение в поэтической практике Пушкина и других великих лириков XIX и XX веков. Они создали принципиально новый тип лирической поэзии, способной охватить широкий круг явлений современной жизни и жизни прошлых исторических эпох и выразить отношение к ним человека с богатым и сложным историческим кругозором и развитым критическим самосознанием, свободно сочетая при этом в соответствии с замыслом поэта различные стилистические пласты речи и активно перерабатывая те унаследованные от прошлого поэтические традиции, которые рассматривались их предшественниками в качестве заданной, готовой схемы для образного закрепления и оформления поэтической мысли.<sup>18</sup>

Новые, находящиеся в живом движении, постоянно модифицирующиеся и видоизменяющиеся, свободные и гибкие жанровые формы, разрабатываемые Пушкиным в 20—30-е годы, качественно отличаются от строго регламентированных, тесных и догматических жанров допушкинской литературы. Их широта и свобода обуславливаются тем, что каждый жанр в поэтической практике зрелого Пушкина является своеобразной полифонией, так как включает в себя элементы других жанров. «Эпиграмма, определенная законодателем французской пиитики:

Un bon mot de deux rimes orné

скоро стареет и, живее действуя в первую минуту, как и всякое острое слово, теряет всю свою силу при повторении, — писал Пушкин в 1830 году в наброске статьи о Баратынском. — Напротив, в эпиграмме Баратынского, менее тесной, сатирическая мысль приемлет оборот то сказочный, то драматический и развивается свободнее, сильнее» (XI, 186). Эти слова поэта об эпиграммах Баратынского можно с полным правом отнести к любому поэтическому жанру в пушкинском его понимании. Проводя в своей поэтической практике четкие границы между поэзией и прозой, лирикой и драматургией, поэмой и сказкой, Пушкин вместе с тем — в соответствии с потребностями содержания — допускает свободно и широко в границы каждого жанра элементы других. Поэма в его понимании легко насыщается драматическими элементами, о чем свидетельствовали уже «Цыганы». «Роман в стихах» включает в свой состав лирику, эпиграмму, сатиру, становится синтезом всех поэтических жанров, «проза» и «поэзия» неразрывно — хотя и очень по-разному — переплетаются между собой в пределах каждого жанра. Отражая движение поэтической мысли и чувства (или многогранность жизни героев), произведение независимо от того жанра, к которому оно относится, принимает, пользуясь выражением Пушкина, то «сказочный», то «драматический», то лирический, «высокий», то повествовательный, бытовой оборот. И это сочетание в пределах жанра различных аспектов и планов изображения позволяет Пушкину реализовать тот принцип «вольного», «многостороннего» (XII, 160) изображения характеров в их живом движении (при котором на первый план в каждом конкретном случае выступают в соответствии с обстоятельствами то одни, то другие их черты), о котором Пушкин писал применительно к драматургии.

<sup>18</sup> Анализ основных тенденций и жанров лирики Пушкина под этим углом зрения см.: Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962; А. Слонимский. Мастерство Пушкина. Гослитиздат, М., 1959; Л. Гинзбург. О лирике. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964.

Любой жанр — в понимании Пушкина, отличающем его от его предшественников, — становится пригодным для изображения целостного, живого человека, хотя и взятого в определенный момент в определенных, конкретных условиях места и времени. Поэтому герой элегии может не только пассивно созерцать, любить или мечтать, но мыслить, активно «втягивая» в свои размышления окружающий мир или поднимаясь от опыта личной жизни к историческому опыту человечества и поверяя один из них другим. И точно так же эпиграмма, не теряя этого своего основного характера, может быть не только язвительной и остроумной, но и лирической, драматической, «сказочной», в ней могут попеременно, а иногда и сливаясь воедино, звучать разные тона, разные голоса жизни — и это позволяет даже небольшому стихотворению превратиться в отражение не неподвижной, статичной, а движущейся и развивающейся действительности.

Так, наряду с новым пониманием сюжета Пушкин узаконил в русской литературе новое гибкое и подвижное понимание жанра, при котором он становится отражением внутренней жизни содержания, и это делает доступным целостное и многостороннее изображение человеческой личности во всем богатстве ее внешней, физической и внутренней, духовной жизни.

## 6

Романы Эмина, Чулкова, Измайлова, Нарезного и других русских романистов XVIII и начала XIX века были прозаическими романами. В отличие от них «Евгений Онегин» был романом в стихах. И тем не менее именно с «Онегина», а не с романов Нарезного (или повестей Карамзина) мы справедливо начинаем историю русского классического романа.

В центре русского допушкинского романа, как и в центре большей части западноевропейских романов XVII—XVIII веков, стояла фигура героя, которому были чужды сложные внутренние моральные и интеллектуальные коллизии. Кругозор этого героя был ограничен стремлением к личному успеху, продвижению в обществе, семейному спокойствию и счастью, и ему еще не приходила в голову мысль о том, что его счастье, так же как и вообще счастье каждой отдельной личности, неотделимы от счастья других окружающих людей — черта, которую Достоевский в своей речи о Пушкине признал одной из главных особенностей той последующей русской литературы, начало которой положил Пушкин.

Выбор в качестве центральной положительной фигуры романа героя-авантюриста, поглощенного мыслью о личном возвышении и успехе (или «чувствительного» героя карамзинистов) ограничивал моральный и интеллектуальный кругозор романиста. Для создания романа, который раскрывал бы драматическую и сложную картину реальных общественных противоречий и общественной борьбы, нужен был образ нового героя с широким моральным и интеллектуальным горизонтом, с умом и сердцем, способными отзываться на большие вопросы своего времени.

Первыми попытками разработки подобного нового типа героя стали русская романтическая лирика и романтическая поэма 10—20-х годов. Историческая задача следующего периода состояла в том, чтобы перенести достижения Жуковского, Пушкина, Грибоедова, поэтов-декабристов, развивших средствами лирики, поэмы, драмы образ передовой мыслящей и чувствующей личности своей эпохи, в сферу художественной прозы и прежде всего в сферу романа и повести.

Эту труднейшую задачу, стоявшую перед русским романистом второй четверти XIX века, гениально разрешил Пушкин методами своего уже не романтического, а реалистического искусства. В лице Онегина, Ленского, Татьяны Пушкин создал образы таких героев романа, которые впитали в себя всю драматическую сложность и богатство внутренней жизни, свойственные образам романтической лирики и поэмы. Вместе с тем в отличие от пушкинской лирики и южных поэм в «Онегине» характеры современных поэту героев с богатыми интеллектуальными запросами и сложным внутренним миром становятся для него предметом глубокого социально-исторического анализа. Характеры эти воспринимаются в тесной связи со всей картиной окружающего их русского общества, являются ее органической частью; анализ их помогает поэту выявить общие исторические тенденции развития своей страны и народа.

Уже повести Карамзина, писал Белинский, «наклонили вкус публики к роману, как изображению чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни людей». <sup>19</sup> Но Карамзин и его последователи не умели связать событий «частной и внутренней жизни» с более широкими проблемами жизни русского общества, показать диалектическую взаимосвязь общественной и частной жизни. Психологию «частного» человека эти романисты выводили из представления об отвлеченных, извечных пороках и добродетелях, пользуясь для ее осмысления абстрактными внеисторическими критериями. Только Пушкин (а вслед за ним Лермонтов, Гоголь и их ученики — великие русские писатели второй половины XIX века) смогли зорко уловить диалектику «героев» и «толпы», «поэзии» и «прозы», общего и частного. Они сумели увидеть в психологии и поступках каждого человека — сложного или простого — отражение «скрытых», «невидимых основ» <sup>20</sup> русской жизни. Это позволило Пушкину, Лермонтову и Гоголю стать творцами русского реалистического романа и указать широкие пути для дальнейшего его развития.

В русской литературе XVIII века еще господствовал взгляд на повествовательную прозу вообще и на роман в частности как на относительно низшие роды литературы, пригодные скорее служить для читателя средством поучения или развлечения, чем выражением возвышенного гражданского пафоса и «высокого» поэтического вдохновения в собственном смысле слова. Поэтому крупнейшие русские писатели XVIII века выступают, как правило, в жанрах оды, стихотворной трагедии, сатирической комедии нравов или на поприще открытой публицистики, а не в жанре романа. Романы же относительно немногочисленных русских профессиональных романистов XVIII — начала XIX века представляют собой обычно либо романы-утопии, своего рода дидактические политические трактаты, облеченные в условную романтическую форму (таковы «государственные» романы Тредьяковского, Хераскова и т. д.), либо любовно-авантюрные повествования.

«Евгений Онегин» — первый русский роман, который был задуман и осуществлен не как произведение, предназначенное служить предметом «занимательного» или «поучительного» чтения, а как произведение подлинно «высокой» литературы, поднимающее большие вопросы национальной жизни и разрабатывающее их на уровне высочайших достижений мировой философской мысли и мирового искусства слова.

Отказавшись от следования уже известной нам традиции — от построения романа в виде цепи авантюрных или нравоописательных эпизодов — Пушкин создал первый русский роман, в котором история духовного развития личности и вообще частные судьбы героев оказались не-

<sup>19</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, 1955, стр. 122.

<sup>20</sup> Там же, т. X, 1956, стр. 106—107.

разрывно сплетенными с общими проблемами жизни страны и народа и имели широкий обобщающий, типический смысл для целого периода истории страны.

Опираясь на опыт развития русской лирики и романтической поэмы начала 20-х годов, Пушкин сделал предметом изображения и анализа в романе не только внешние события жизни героев, но и их субъективную, внутреннюю духовную жизнь, показав при этом, что и их внешние судьбы, и их внутренняя жизнь подчиняются не простой игре случайностей или таинственному, непознаваемому року, а управляются движением истории, сменой общественных условий, идеалов и вкусов и во многом зависят от уровня умственного и нравственного развития самих героев.

«Онегин» построен не в виде цепи нравоописательных или сатирических эпизодов, объединенных авантюрной фабулой, а в виде произведения с единым сюжетом, основное действие которого охватывает лишь несколько лет из жизни героев, разыгрывается на сравнительно небольшой, легко обозримой сценической площадке и имеет лишь ограниченное число участников. Но рассказ о формировании Онегина и Татьяны и о двух — разделенных несколькими годами разлуки — встречах между ними превратились у Пушкина в поэтическую сердцевину романа, ставшего, по классическому определению Белинского, «энциклопедией русской жизни». Обе столицы и деревенская усадьба, зима и лето, характеристика жизни Европы и описание святочного гаданья в помещицьем доме, «стихи и проза, лед и пламень» — все это слилось в «Онегине» в единый сплав, неизвестный предшествующей русской литературе. И этот синтез «стихов» и «прозы», поэзии и каждодневной «обыденной» действительности явился предпосылкой для создания новой формы романа, ставшего отныне не только занимательным чтением, но и произведением высокого искусства, а вместе с тем и наиболее широкой и всеобъемлющей формой выражения «духа» современного общества, основных — нравственных, социальных и даже экономических — проблем эпохи.

В «Евгении Онегине» перед читателем три основные стихии тогдашней русской жизни: Петербург, Москва, деревня. Причем это не простые условные сценические площадки, на которых разворачивается действие, но целые миры, со своим особым, сложившимся строем жизни и своим неповторимым лицом. История воспитания петербургского молодого человека в романе противопоставлена картина нравственного формирования «уездной барышни», психологическое своеобразие и красоту любви дворянской девушки оттеняет суровая история замужества крепостной крестьянки, описание радушной и хлебосольной, несколько архаичной по быту и нравам дворянской Москвы сменяется картинами чопорного великосветского и придворно-чиновного Петербурга. «Путешествие» Онегина и наброски X главы позволяют Пушкину еще шире раздвинуть географические рамки романа и с помощью ряда блестящих эскизных характеристик показать новые разнообразные исторические, географические и этнографические «лики» России той эпохи, дополняющие впечатление от основных глав романа (Нижний Новгород, Кавказ, Таврида, Одесса и т. д., политическая обстановка 10—20-х годов и декабристское движение). Так вся русская жизнь пушкинской эпохи различными своими гранями, явлениями, психологическими отражениями свободно входит в роман, бесконечно расширяя его рамки.

Благодаря Пушкину русский классический роман возник с самого начала как роман реалистический. И вместе с тем он включил в общую картину действительности изображение субъективного, духовного мира героев, творчески усвоив и переработав в этом отношении опыт русского и западноевропейского романтизма. Включение духовного мира героев, их субъективного кругозора и восприятия жизни в общую широкую перс-

пективу изображаемой действительности было тесно связано тем высоким, гуманистическим отношением Пушкина к человеку как высшей нравственной ценности, которое отныне стало общей чертой всех выдающихся русских писателей XIX и XX веков.

Характеризуя мировоззрение просветителей XVIII века, К. Маркс отметил, что одной из основных, определяющих черт мышления просветителей был взгляд на природу человека не как на «результат истории»,<sup>21</sup> а как на «естественную» основу общества, не подверженную историческому развитию и составляющему его постоянную, неизменную предпосылку. Подобное внеисторическое представление о природе человека оказало огромное влияние на все без исключения жанры литературы XVIII века.

Излюбленный, господствующий тип героя в просветительском романе и драме — это тип «среднего», «естественного» человека, характер которого представляется писателю «нормальным» выражением всеобщих, основных свойств человеческой природы. Именно такой — «средний» — герой был, с точки зрения писателей XVIII века, особенно удобен как модель при изучении современного им общества, так как картина его столкновений с другими людьми позволяла романисту, с одной стороны, выразительно показать, насколько далеко отклонились они от законов «нормальной» человеческой природы, а с другой стороны, исследовать процесс положительного и отрицательного воздействия общества на природу человека.

Писатель XVIII века в своих произведениях как бы «экспериментировал» с «естественным» человеком. Помещая его в определенную среду, заставляя его подвергаться влиянию различных «воспитателей» (в буквальном и в переносном смысле) и воздействию других разнородных факторов, романист и повествователь эпохи Просвещения стремился исследовать и оценить полезное или вредное воздействие каждого из них на природу человека, показать присущую им способность отклонять ее от «нормальных» путей развития или, наоборот, способствовать ее приближению к заложенной в природе человека идеальной норме.

Этот своеобразный «экспериментальный» характер просветительского романа XVIII века обусловил собой тот типичный способ его построения в виде цепи «похождений» и сменяющихся эпизодов жизни героя, о котором речь уже была выше. Подобное дробное построение (унаследованное романом XVII—XVIII веков от античного и средневекового авантюрно-рыцарского романа) оказалось необычайно удобным для исследования истории формирования личности нового просветительского героя — «среднего человека», подвергаемого романистом — одному за другим — сменяющимся воздействиям различных социально-исторических и морально-воспитательных факторов с целью определить воспитательную роль каждого из них и выяснить наиболее желательные, идеальные пути развития заложенных в человеческой природе «нормальных» задатков и свойств.

Русские романисты XVIII века, так же как романисты-просветители на Западе, еще рассматривали отдельную личность как своеобразную «*tabula rasa*», на которую условия воспитания и влияние других людей — «хороших» или «дурных» — накладывают свой отпечаток. Пушкин же — уже в первых строфах «Онегина» — изображает своего героя с самого рождения включенным в сложную и многообразную сеть общественных отношений, отражением которых он является. Онегин охарактеризован здесь как звено исторической смены поколений; его умственное развитие формируется под влиянием образа жизни его отца, учителей, светского

<sup>21</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 710.

Петербурга, господствующих в обществе нравов и понятий. По мере созревания героя и героини их умственный горизонт расширяется и вся окружающая жизнь входит в их личность, активно формируя ее и в свою очередь освещаясь ею, вызывая у героев цепь ответных реакций. Эта включенность героев и их сознания в историю, обусловленность их психологии не отдельными влияниями «хороших» или «дурных» воспитателей, а всей сложной картиной реальной исторической жизни, окружающей их и постоянно, каждодневно воздействующей на них, отличает роман XIX от романа XVIII века.

«Онегин», по определению самого поэта, — не поэма, а «роман», между ним и романтической поэмой громадное различие. Но этот роман впитал в себя элементы не только предшествующего романа, но и лирики, и романтической поэмы, и сатиры, басни, эпиграммы, даже стихотворной комедии. Только благодаря этому язык «Онегина» оказался достаточно гибким и выразительным для того, чтобы одинаково свободно передавать самые сложные душевные движения героев и описывать любые факты внешней действительности — «высокие» и «низкие», постоянно открывая в них диалектические взаимопереходы, взаимопроникновение поэзии и прозы. Эта синтетичность новой формы романа, созданной Пушкиным, — формы романа, вбирающей в себя одинаково свободно и «поэзию» и «прозу» жизни, будет сохранена всем последующим классическим русским романом, как и замечательное умение Пушкина так построить действие романа, чтобы за переживаниями и судьбой главных героев читатель не терял из виду народную Россию, окружающей их и постоянно воздействующей на их сознание, каково бы ни было их рождение и воспитание.

Как свидетельствует творчество всех крупных писателей первой половины XIX века в России и за рубежом, серьезно и вдумчиво работавших над темами современности, все они ощущали, что традиция нравоописательно-авантюрного романа, которой следовала еще большая часть русских романистов конца XVIII века, а в XIX веке Измайлов и Нарезный, исторически изжила себя. Изменившееся, более сложное содержание общественной жизни XIX века не могло быть уложено в старые традиционные схемы авантюрного романа (или в формы сентиментально-психологической повести, написанной в духе Карамзина), оно требовало разработки иной, более глубокой, более сложной и емкой по своему содержанию структуры романа. Для выражения более сложной и драматической исторической ситуации были нужны соответствующие ей новые сюжетные положения и новый герой, умственные и нравственные запросы которого несли бы на себе печать общественных противоречий и исканий эпохи.

Но для того, чтобы мог быть создан роман с образом такого героя, который отразил бы существенные черты времени, роман, действие которого не рассыпалось бы на отдельные авантурные и бытовые эпизоды, а было бы организовано вокруг одной или нескольких центральных, выразительных по своему смыслу, насыщенных драматизмом сюжетных коллизий, имеющих общественно типичный характер, литературе нужно было пережить глубокий переворот. Для этого необходимо было не только отказаться от старых приемов сентиментально-нравоучительного или авантюрного романа, построенного в виде цепи «похождений» героя (или двух главных героев-любовников), но и преодолеть романтическое по своему характеру представление об извечном, неразрешимом будто бы противоречии между передовой личностью и «толпой», «мечтой» и «существенностью», противоречии, обусловленном не реальными условиями социальной жизни, а метафизическими законами бытия. Слабость большей части русских повествователей не только 1810—1820-х, но и 1830-х годов состояла

в том, что они не могли еще сделать такой шаг. Более сложная и глубокая разработка характеров главных героев, богатство бытовых деталей и этнографических описаний, новые, более сложные приемы повествования в повестях и романах Погорельского, Вельтмана, Полевого, Загоскина и даже Лажечникова лишь наслаивались на старые, условные сюжетные схемы, не разрывая их и не мешая общей схематичности, искусственности и условности сюжетного построения, определявшегося не законами жизни, а уже отживавшей свой век, но еще устойчивой литературной традицией.

Сконцентрировав свое внимание по преимуществу на конфликте передовой личности с обществом, ее духовных исканиях и разочарованиях, романтики 20—30-х годов не умели вскрыть глубокие социально-исторические основы этого конфликта. Личность и общество, идеальные духовные порывы сознательно мыслящего человека и неудовлетворяющая его «низменная» действительность в изображении повествователей-романтиков превратились в отвлеченные, извечные противоположности. Отрыв идеалов передовой личности и ее духовного мира от породившей их социальной действительности, неумение представить личность и окружающее ее общество в их единстве и подлинной диалектической взаимосвязи ограничивали художественный кругозор повествователей-романтиков. Поэтому они не могли дать глубокий социально-исторический анализ образа современной им передовой личности, раскрыть единство ее психологии с «временем», как это впервые удалось в русском романе Пушкину. И те же отвлеченные представления помешали романтикам широко обрисовать условия жизни и реальный облик рядовых представителей общества, окружающих главных героев, той «толпы» «обыкновенных» людей, которая, по определению Белинского, стала главным объектом художественного наблюдения для Гоголя и писателей «натуральной» школы 40-х годов.<sup>22</sup> Исторически обусловленный, драматически сложный, многообразный по своим проявлениям конфликт между современной им передовой личностью и дворянско-крепостническим обществом под пером повествователей-романтиков превращался в неизменный в своей основе, вечный «раздор» личности и общества, «мечты» и «существенности». Это неизбежно накладывало на повествовательную прозу романтиков, посвященную темам современной жизни, печать однообразия, заставляло их, подобно их предшественникам, вращаться в кругу одних и тех же постоянно повторяющихся конфликтов и сюжетных ситуаций, не давая возможности создать большое, широкое по охвату жизни художественное полотно, как это в известной мере удалось романистам-романтикам в области исторического повествования.

В повестях русских романтиков реальные жизненные конфликты представляли перед читателем в преображенном виде, в форме «вечного» конфликта между личностью и обществом. Напротив, для «нравственно-сатирического» романа болгаринского типа, с которым так горячо и страстно боролся Пушкин, было характерным стремление вообще обойти всякие серьезные жизненные конфликты. Не случайно романы Булгарина носили авантюрный характер: это вытекало из его стремления придать чисто внешнюю занимательность рассказу, лишённому внутреннего, психологического драматизма, который сознательно вытравлялся Булгариным из его романов. В романах и повестях Булгарина жизненные конфликты эпохи приобрели характер внешних, более или менее случайных столкновений между «хорошими» и «плохими», «добрыми» и «злыми» людьми, в то время как основа существующего общества рассматривалась

---

<sup>22</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 294.

Булгаиным как «нормальная» и «естественная», а потому и не создающая условий для возникновения более глубокого, внутреннего драматизма.

Осознанная Пушкиным задача реалистического романа и повести заключалась в том, чтобы органически объединить высокий драматизм, острое ощущение общественных противоречий с глубоким чувством реальной жизни. Эту-то задачу и решил Пушкин.

В «Евгении Онегине» Пушкин в качестве центральной фигуры широкого, энциклопедического по охвату жизни и глубокого по социально-исторической проблематике русского романа выбрал образ не рядовой, пассивный и малозначительный, а, напротив, передовой личности, живущей напряженной духовной жизнью, пылливо и требовательно относящейся к миру. Как свидетельствовал пример «Евгения Онегина», изображение судьбы подобного мыслящего героя позволяло романисту показать неизбежность в условиях николаевской России конфликта между этим героем и существующим обществом. И вместе с тем изображение личности героя «времени», мыслящего «современного человека» давало поэту возможность произнести свой суд над образом самого этого героя, критически проанализировать содержание его исканий и идеалов с точки зрения нравственных требований народа и потребностей исторического развития страны.

В лице Онегина, Ленского, Татьяны Пушкин создал первые в русском романе образы героев, сознание которых охватывает не только узкий круг впечатлений их личной жизни, но и большие вопросы времени. Онегин, Ленский, Татьяна решают вопросы личного существования, ищут личного счастья. Но разрешение этих вопросов, поиски каждым из них своего жизненного пути оказываются более или менее сложным образом переплетенными с решением вопросов, касающихся не только каждого из них, но и жизни других, окружающих людей, за которыми в свою очередь стоят страна, время, народ, человечество. Герои «Онегина» не существуют изолированно, но с первых шагов своей жизни вплетены в сложную сеть сложившихся до их рождения отношений между людьми, а потому несут на себе печать окружающего общества, его положительные или отрицательные потенциалы. Благодаря этому большая или меньшая высота умственного и нравственного развития этих пушкинских героев становится измерителем не только уровня их личного развития, но и развития русского общества их эпохи.

Другой вариант решения вопроса о возможном герое и сюжетах русского романа (оказавшийся для последующих романистов столь же плодотворным, как образы и сюжет «Онегина») Пушкин наметил в «Пиковой даме» и в некоторых из своих незаконченных прозаических планах и набросках 30-х годов, в частности в плане романа о Пельгмове («Русский Пелам»). И здесь, так же как в «Онегине», в центре внимания Пушкина стоит образ, который условно можно назвать образом «современного» молодого человека. Но между Онегиным и Ленским, с одной стороны, Германном и Пельгмовым — с другой, есть и существенное несходство. При всем различии идейно-психологического склада Онегина и Ленского их объединяет одно — оба они погружены в атмосферу интеллектуальных исканий эпохи. Даже решения проблем личной жизни у каждого из них обусловлено характером их отношения к литературным и общественным идеалам своего времени — к «предрассудкам вековым», к историческому «добр» и «злу». Этого нельзя сказать о названных выше пушкинских молодых героях 30-х годов — Германне или Пельгмове. Это — молодые люди, которые гораздо дальше стоят от передовых общественных и интеллектуальных исканий эпохи, которые обладают от природы богатыми задатками, но заражены предрассудками и пагубными страстями своей



среды, индивидуалистически настроены и эгоистичны, молодые люди, кумир которых деньги или наслаждение. В «Онегине» Пушкин выдвинул перед русской литературой и русским романом задачу исследовать образ передового героя «времени» в его сложных взаимоотношениях со своей средой и народом. Образом Германна же он поставил перед последующими романистами другую, не менее важную задачу — всесторонне проанализировать трагический по своему смыслу процесс нравственной деформации человеческой личности в обществе, где старые сословные представления уже были готовы уступить свое место войне всех против всех, буржуазному индивидуализму и власти денег.<sup>23</sup>

Наряду с образами передовых, мыслящих представителей общества Пушкин в «Онегине», «Повестях Белкина», «Дубровском», «Капитанской дочке» создал многочисленные образы простых русских людей. Этим он подготовил почву для художественного анализа условий повседневной жизни, внутреннего мира, судьбы простого русского человека в последующей повести и романе.<sup>24</sup>

Центральными мотивами реалистического романа XIX века в тех странах Запада, где к этому времени прочно сложился буржуазный строй, стали разгул хищничества, победа темных, собственнических инстинктов, темы утраченных иллюзий, измельчания и гибели личности. В русском же романе XIX века, основоположником которого явился Пушкин, в условиях постоянно углублявшегося кризиса старых форм жизни, нарастания в стране антикрепостнического освободительного движения и расширения круга его участников центральное место занял образ страстно ищущего, мятущегося и борющегося человека, который, разрывая путы окружающего его общественных условностей и преодолевая свои собственные иллюзии, с громадным трудом стремится «дойти до корня», разобраться в окружающей его сложной путанице отношений, понять наиболее глубокие стороны своего личного и общественного бытия. В характерном для русского романа типе героя, мысль которого то более прямыми, то более сложными и зигзагообразными путями движется вперед, стремясь уяснить подлинную, не затемненную предрассудками общественных верхов и другими социальными условностями правду жизни, заключена одна из важнейших причин, способствовавших силе его интеллектуального, морального и эстетического воздействия на последующие поколения.

И на Западе в XIX веке общественная жизнь создавала свои типы борцов и правдоискателей. Однако в силу сложившихся там исторических условий реалистическая литература (и, в частности, роман) лишь редко обращалась к изображению подобных типов. В романах Бальзака фигура двойника самого автора — талантливого писателя и философа д'Артеза, образ революционера Мишеля Кретьена помещены не в центре нарисованной романистом картины общества, а как бы на краю этой картины. В русском же послепушкинском романе XIX века — и в этом заключается его огромное историческое своеобразие — образы людей, одаренных глубоким умом и чуткой совестью, сконцентрировавших в себе пафос передовых умственных и нравственных исканий эпохи, оказались в силу исторического положения вещей не на периферии, а в самом центре обрисованной в этих романах картины национальной жизни. Именно в образах мыслящих, беспокойных и ищущих героев романист сумел здесь уловить, пользуясь выражением Тургенева (восходящим к Шекспиру), «образ и

<sup>23</sup> См.: А. Македонов. 1) Пушкин и буржуазия. «Литературный критик», 1936, № 10, стр. 3—32; 2) Гуманизм Пушкина. Там же, 1937, № 1, стр. 62—100.

<sup>24</sup> Тема простого человека в творчестве Пушкина в последние годы широко разработана Н. Я. Берковским: Статьи о литературе. Гослитиздат, М.—Л., 1962; ср. также: Н. А. Степанов. Проза Пушкина. Изд. АН СССР, М., 1962.

давление времени»,<sup>25</sup> ощутить прогрессивное движение русской и всемирной истории.

В силу исторического своеобразия путей развития романа в Англии и во Франции реалистический роман не дал здесь в XIX веке героев такого интеллектуального и морального масштаба, какими явились на рубеже XVIII и XIX веков гетевский Вертер или Вильгельм Мейстер. Образ человека высокого интеллектуального уровня, обладающего чуткой совестью и широким интересом к узловым вопросам современной жизни, стремящегося перестроить свою собственную жизнь и изменить существующие обстоятельства, — такой образ в Англии и Франции XIX века разрабатывали по преимуществу писатели-романтики, а не создатели позднейшего классического реалистического романа.

Иначе обстояло дело в русской литературе. История реалистического романа XIX века не знает других героев, обладающих такой силой анализа и такой чуткой совестью, как герои Пушкина, Лермонтова и Тургенева, Толстого и Достоевского, такой преданностью своим убеждениям и своему жизненному делу, как Базаров и Рахметов. Образ центрального героя русского романа XIX века явился новым словом в развитии эстетических идеалов мировой художественной литературы, в ее работе над созданием образа положительного героя.

Мысль героя у Пушкина и последующих русских романистов как бы втягивает в себя одну за другой различные стороны общественной жизни, подвергая их острому и придирчивому анализу, теоретически и практически проверяя их собственным опытом. Это позволяет романисту, рисуя судьбу отдельного человека (и в этом смысле оставаясь «историком частной жизни»), наполнить роман до краев огромным и разносторонним общественным содержанием, сделать его широким зеркалом национальной жизни.

В творчестве Пушкина уже сформировались, таким образом, те основные ключевые особенности русского романа XIX века, которые определили своеобразие всей его поэтической структуры, ее главный формообразующий принцип. Это относится не только к образам главных героев пушкинского романа и повести, но и к образам их героинь.

Рост самостоятельности женщины, повышение уровня ее сознательно-критического отношения к жизни, борьба женщины за свою нравственную независимость, за равноправное положение в семье и в обществе — эти темы, с особой силой выдвинутые ходом исторического развития в XVIII и XIX веках, оказали сильнейшее влияние на формирование всего новейшего романа. Вторжение в ткань романа новых женских образов и новых сюжетных ситуаций, отразившее те сдвиги, которые происходили в это время в общественной жизни, привело во всех национальных литературах к изменению и перестройке самой структуры романа, в котором образ мыслящей, борющейся за свое нравственное достоинство женщины выдвигается в XIX веке нередко на центральное место, так что ее суд над героем становится определяющим для его авторской и читательской оценки.

Не случайно в «Евгении Онегине» Пушкин сопоставляет свою Татьяну не только со Светланой Жуковского, но и с героинями Руссо и мадам де Сталь — с Юлией и Коринной. С помощью этих сопоставлений Пушкин вводит образ Татьяны в галерею женских образов не только русской, но и всей мировой литературы; он сознательно призывает читателя рассматривать свою героиню в перспективе исторической эволюции образа передовой, мыслящей героини литературы конца XVIII — начала

<sup>25</sup> И. С. Тургенев, Полное собр. соч. и писем. Сочинения, т. XII, Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 303.

ХІХ века. В этой эволюции пушкинская Татьяна и другие героини русского романа, созданные под сильнейшим обаянием этого первого гениального образа русской мыслящей женщины, заняли свое прочное место, ознаменовав собой новое важнейшее звено мирового эстетического развития.

Так же, как тип Онегина был необходим для создания характеров Печорина и Бельтова, Рудина и Лаврецкого, Болконского и Левина, пушкинская Татьяна открыла дорогу в литературе героиням Тургенева и Толстого, Островского и Писемского, Достоевского и Чехова с их сложным внутренним миром и высоким морально-этическим пафосом.

То же самое можно сказать и о пушкинской трактовке темы народа в «Онегине», «Борисе Годунове», «Дубровском», «Капитанской дочке», где отражены разные грани и преломления этой важнейшей для русской национальной литературы темы.

В центре этих и большей части других произведений Пушкина стоят судьбы сознательно мыслящих людей современной поэту или прошлой исторической эпохи. Но принадлежа по своему рождению и воспитанию к господствующему классу, пушкинские герои в решающие поворотные моменты своей личной и общественной, исторической жизни силой обстоятельств вынуждены осознать свою зависимость от окружающего их народного моря или должны искать нравственной поддержки у его представителей. Так, Бориса Годунова трагическое предчувствие гибели его дела заставляет задуматься о «мнении народном», а в развитии Гринёва решающее значение приобретает его встреча с Пугачевым. Стремясь решить основные вопросы своего личного существования, герои Пушкина вынуждены (добровольно или исторически неизбежно) внимательно вглядеться в жизнь и психологию народных масс, учесть их жизненный опыт, их представления о жизни и моральные идеалы. И под влиянием этого опыта они вносят более или менее глубокие коррективы в унаследованные ими дворянски-сословные представления, которые обычно оказываются гораздо более узкими, менее возвышенно поэтичными и гуманными, чем идеалы народных масс.

Специфический для Пушкина угол зрения на народ и народную жизнь стал определяющим для творчества позднейших русских романистов ХІХ века.

Пушкину было в высшей степени свойственно умение воспринимать и изображать явления жизни не изолированно, но в их соотношении, в их сложной диалектической взаимосвязи. Отсюда острый интерес поэта к взаимоотношению истории и современности, дворянства и народа, России и Европы, больших и малых исторических деятелей. Эта синтетичность художественного мышления Пушкина, проявившаяся в подходе к самым различным жизненным проблемам, сделала для него тему народа не одной из многих, частных тем, но узлом, к которому так или иначе вела постановка любой темы. Синтетичность художественного мышления была завещана Пушкиным последующим великим русским писателям ХІХ века. Она явилась одной из черт, обусловивших национальное своеобразие и мировое значение русского классического реализма.

Русские романисты ХІХ века не ставили перед собой обычно задачи так широко показать социальную дифференциацию народных масс, исследовать влияние особых бытовых и трудовых условий существования различных слоев народа на их психологию и образ жизни, как это удавалось многим из их современников на Западе, творившим в условиях более развитого капиталистического общества. По сравнению с очерками писателей-народников, с романами Решетникова, Мамина-Сибиряка, с этнографическим романом конца ХІХ века, где широко показаны условия жизни и психология различных — с социальной, бытовой и профессио-

нальной точек зрения — разрядов населения, подход к теме народа и изображению народной жизни в романах Тургенева, Толстого, Достоевского носит более обобщенный характер. Народ и народные типы в этих романах менее дифференцированы с социальной и профессиональной точек зрения, они изображены часто менее обстоятельно и менее индивидуализировано, с меньшим количеством бытовых и психологических деталей, чем в других произведениях тех же писателей, в особенности в их произведениях, близких к очерковой форме, как «Записки охотника», «Утро помещика» и «Севастопольские рассказы», «Записки из Мертвого дома».

Но такой менее детализированный, более обобщенный подход к изображению народа и народной жизни позволил Пушкину и последующим русским писателям выдвинуть на первый план в своих произведениях общий вопрос о взаимоотношениях народа и образованного меньшинства и о роли каждого из них в национальной жизни. Этот открытый Пушкиным принцип обрисовки главных героев (происходящих обычно в русском романе XIX века из дворянской или разночинной среды) в широким и постоянным взаимодействии с народом и его представителями — взаимодействии, которое помогает романисту раскрыть сильные и слабые стороны как персонажей первого плана, так и самого народа в данную эпоху, явился необычайно плодотворным для русской литературы.

Во Франции крупные романисты XIX века, например Бальзак или позднее Золя, ставили своей задачей, так же как Пушкин и последующие русские романисты, отобразить в своих романах целостную картину жизни общества своего времени. Но эту задачу они стремились осуществить *аналитическим путем*, разлагая общество на отдельные звенья, отводя изображению каждой части общественного организма особый, самостоятельный роман. В соответствии с этим Бальзак отвел изображению французского крестьянства особый роман, входящий в состав «Человеческой комедии» («Крестьяне»). Следуя примеру Бальзака, Золя изобразил жизнь крестьян в «Земле», а жизнь пролетариата — в «Западне» и «Жерминале». Оставляя в стороне влияние на романы Золя его натуралистической теории, наложившей свою печать на его понимание народной жизни, следует подчеркнуть другое: самый принцип аналитического подхода к изображению народа, свойственный как Золя, так и Бальзаку, уже сам по себе имел наряду с сильными и свою слабую сторону. Этот принцип превращал тему народа для романиста в *особую, частную тему*, стоящую в одном ряду с другими, не позволял понять *универсальное, общее* значение народной темы для изображения любых сторон общественной жизни, для создания целостной картины всего общества.

В противоположность аналитическому принципу изображения общества в романах Бальзака и Золя осуществленная Пушкиным, не только как драматургом, но и как романистом, разработка принципа изображения «судьбы человеческой» и «судьбы народной» в их единстве и исторической взаимосвязанности явилась предпосылкой дальнейших открытий русских романистов, сделанных в работе над народной темой. Этот принцип стал основным формообразующим принципом русского классического романа, своеобразным ядром характерной для него синтетической формы изображения общества.

Рисую жизнь главных героев на фоне народной жизни, постоянно поразному соотнося их судьбы и психологию с судьбой и психологией народных масс, русские романисты нашли такой принцип построения своих романов, который позволял им рисовать национальную жизнь в ее единстве. И вместе с тем этот принцип позволял самое единство ее изображать как взаимодействие господствующих классов и народа, как единство, подразумевающее наличие в народе двух сил, исторически связанных

друг с другом и в то же время различных по своей психологии, образу жизни и интересам.

Изображая психологию своих главных персонажей в ее противоречивом и сложном единстве с народной жизнью, показывая, как жизнь стихийно и неизбежно приводит героев в решающие минуты личного бытия к мысли о народе, русские писатели, в силу своего различного классового происхождения и жизненного опыта, исходили из несхожих друг с другом общественных идеалов; поэтому они могли по-разному смотреть на народ и народную жизнь, по-разному оценивать их исторические потенциалы и возможности. Но при всем многообразии конкретных социально-политических тенденций и направлений, свойственных русскому классическому роману, при всем различии взглядов и острой борьбе между писателями либерально-дворянского и демократического направлений, именно демократическая по своей природе мысль о зависимости уровня развития «верхов» от развития «низов», о решающей роли народа в жизни страны была определяющей для творчества великих русских писателей, сыграла решающую роль в их работе над реалистическим изображением прошлой и современной им исторической жизни. Широкое художественное претворение мысли о неразрывной связи между любой из сторон национальной жизни и жизнью народа, мысли об исторической неотделимости психологии и судьбы каждой отдельной человеческой личности от психологии и судьбы широких народных масс составляет одно из великих исторических достижений того классического русского романа, создателем которого являлся Пушкин.

## 7

В «Онегине» Пушкин создал первый в русской литературе роман о «современном», мыслящем герое, ищущем своего — личного — счастья и при этом на каждом шагу все больше ощущающим нераздельность своей судьбы с судьбой других, окружающих людей, свою ответственность за нее. В «Арапе Петра Великого» и «Капитанской дочке» аналогичный, новый для русской литературы той эпохи подход к изображению человеческой личности позволил Пушкину преобразовать русскую историческую повесть и роман, в которых условная авантюристность и внешняя романтическая живописность под пером великого поэта уступили объективному, правдивому изображению и анализу исторических событий прошлого с точки зрения широкого круга социальных и нравственных проблем, сохранивших свое значение для настоящего и будущего.

По свидетельству П. В. Анненкова, Пушкин говорил друзьям: «Бог даст, мы напишем исторический роман, на который и чужие полюбуются».<sup>26</sup> Эти гордые слова великого поэта, сохраненные его первым биографом, свидетельствуют о том, что, выступая на поприще исторического романиста, Пушкин вполне сознательно соизмерял свои искания в деле разработки поэтики русской исторической повести и романа с достижениями Вальтера Скотта и других исторических романистов Запада. И вместе с тем слова Пушкина говорят о том, что в своей художественно-исторической прозе Пушкин так же, как в «Онегине», шел своим, особым, путем, не повторяя того, что уже было сделано его предшественниками, но стремясь проложить для русской литературы новые, еще неизведанные в то время человечеством пути.

Как не раз справедливо отмечалось исследователями пушкинской драматургии, в «Борисе Годунове» поэт изображает те социально-политиче-

<sup>26</sup> П. В. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855, стр. 199.

ские силы, действовавшие в России XVI—XVII веков, борьба которых продолжала определять ее судьбы также и в эпоху жизни самого поэта. Стремясь постигнуть взаимоотношения самодержавной власти с народом, понять историческую роль боярства и служилых людей, отношения России и Польши в эпоху Годунова, Пушкин в бурных событиях Смутного времени ищет ключ к современным ему сложным взаимоотношениям и борьбе тех же исторических сил, продолжавших действовать на исторической арене в его собственное время. Правдивое изображение одной из наиболее драматических эпох прошлой истории страны дает поэту возможность, не прибегая к языку политических намеков и иносказаний, выразить свое отношение к самодержавию, к дворянству и народу не только в историческом прошлом, но и в настоящем.

Сказанное о «Борисе Годунове» относится и к исторической прозе Пушкина.

Исторический роман и повесть начала XIX века во всех европейских литературах испытали в своем развитии, как отметил Пушкин, широкое воздействие исторической прозы Вальтера Скотта, который создал первые классические образцы этого жанра (XI, 121). Стремясь в своих романах в противовес романистам-просветителям, стоявшим на точке зрения «естественного» человека, показать обусловленность существования каждого отдельного, рядового человека большими поворотными событиями исторической жизни, Вальтер Скотт первым разработал ряд композиционно-стилистических приемов, соответствующих этой задаче и получивших под его влиянием общеевропейское распространение. Основным из этих приемов было построение действия романа вокруг событий частной, семейной хроники вымышленных героев (изображаемых романистом в качестве типичных представителей множества второстепенных, рядовых участников исторической жизни), героев, невольно, под влиянием действия исторической необходимости оказывающихся участниками крупных событий и сталкивающихся при этом с крупными, ведущими деятелями эпохи.

Подобно другим выдающимся писателям 20—30-х годов XIX века, Пушкин в работе над созданием русского исторического романа и повести воспользовался художественными открытиями шотландского романиста. События частной, семейной, хроники Ганнибалов и Ржевских, Гриневых и Мироновых стали в произведениях великого русского поэта отражением больших исторических событий двух кризисных переломных моментов русской истории XVIII века; судьба полуизвестных или вымышленных представителей этих семейств сплелась воедино с судьбой Петра I, Екатерины II, Пугачева и других исторических лиц.

Однако, воспользовавшись как романист в работе над воплощением русской исторической темы композиционно-стилистическим приемом, впервые разработанным Вальтером Скоттом, Пушкин разошелся с шотландским романистом в другом, более важном отношении — в понимании основного исторического смысла своей эпохи, понимании, от которого зависело и принципиально иное, чем у Скотта, освещение в произведениях Пушкина соотношения прошлого и настоящего, истории и современности.

В романах Вальтера Скотта изображены те исторические события англо-шотландской и — шире — всевропейской истории, которые, по оценке самого романиста, способствовали образованию современного ему общественного и государственного строя. Причем — и в этом одно из крупных достоинств его романов — Вальтер Скотт изображает историю Западной Европы начиная со средних веков и вплоть до середины XVIII века как цепь постоянных исторических столкновений сначала между различными этническими группами, а затем между разными общественными и политическими силами. Но эти величественные и трагические столкнове-

ния — столкновения между саксами и норманнами, англичанами и шотландцами, приверженцами Кромвеля и сторонниками побежденных Стюартов, между средневековым Востоком и Западом, трезвым и хитрым Людовиком XI и воинственным Карлом Смелым и т. д. — в романах Вальтера Скотта предстают перед читателем лишь в качестве исторически необходимого бурного пролога к грядущему, мирному, периоду развития европейского общества и государства. Не случайно автор «Истории Наполеона» не посвятил ни одного из своих романов событиям времен Великой французской революции. Подобно своему современнику Гегелю, он считал, что героическая эпоха европейской истории закончилась в XVII—XVIII веках и что после романтического периода «бури и натиска» для народов Европы в XIX веке наступил период «прозы» — период спокойного, мирного труда под надежной охраной буржуазного государства, основанного на примирении классов и забвении прежних политических страстей.

Это не значит, что Вальтер Скотт не ощущал многих противоречий современного ему общества и государства. В своем романе «Сент-Ронанские воды» (1823) он с большой тревогой нарисовал картину борьбы мутных эгоистических интересов, глухое кипение которых сменило в Англии XIX века прошлые сражения. Да и в своих исторических романах, воспроизводя «роковой поединок» умирающей старой феодальной вольности и идущей ей на смену буржуазной цивилизации, Скотт, признавая умом законность и неизбежность исторических перемен, в глубине своего сердца горячо сочувствовал героическому прошлому, и это сообщало его красочным картинам былых времен элегический и романтический колорит. Но этот-то элегический оттенок, свойственный историзму Скотта, еще больше, чем художественная ретроспективность его романов, коренным образом отличали отношение шотландского романиста к прошлому от отношения к нему Пушкина.

Пушкин отнюдь не смотрел, подобно Скотту, на свое столетие как фазу прочного социального и политического «умиротворения», пришедшую на смену более живописным, насыщенным бурями, но зато более беспокойным прошлым эпохам. Общественную и политическую жизнь своего времени в России и за рубежом он воспринимал под знаком незатухающей, острой социальной борьбы, а не под знаком покоя и равновесия сил. И в прошлом внимание Пушкина-историка и исторического романиста привлекала предыстория этой борьбы, ее первые глухие и отдаленные раскаты.

Отмеченная главная особенность Пушкина — исторического романиста, стремление его не столько подвести ретроспективно итоги прошлого, уже законченного цикла исторического развития России и Европы, сколько выявить в изображаемых конфликтах прошлого зародыши исторических и социальных противоречий своего времени, отчетливо проявилась уже в первом его незавершенном романе на историческую тему «Арапе Петра Великого».

Не случаен выбор Пушкиным в качестве героя его первого исторического романа своего предка Ганнибала. Так же, как включение в число действующих лиц «Бориса Годунова» другого предка поэта — Гаврилы Пушкина, выбор Ибрагима Ганнибала в качестве героя романа был продиктован характерным для поэта, отразившимся во многих его стихотворных и прозаических произведениях желанием ввести историю своих предков в общую, широкую раму истории русского общества и на ней проследить сущность тех социально-исторических процессов, которые подготовили современное положение вещей в России и обусловили сложные отношения поэта с самодержавием.

Но еще важнее, быть может, другое: открывая «Арапа Петра Великого» рассказом о пребывании Ибрагима в Париже, Пушкин пользуется

этой экспозицией романа для того, чтобы ввести события, разыгрывающиеся в России петровского времени, в рамки общеевропейской истории. Причем, как видно из романа, политическая, общественная и духовная жизнь Франции эпохи регентства рассматривалась поэтом в аспекте приближающейся революции и гибели «старого порядка»: «На ту пору явился Law; алчность к деньгам соединилась с жаждою наслаждений и рассеянности; имена исчезали; нравственность гибла, французы смеялись и рассчитывали, и государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей» (VIII, ч. I, 3).

И далее Пушкин непосредственно вводит Ибрагима в общество молодого Вольтера и других ранних просветителей: «...он присутствовал на ужинах, одушевленных молодостью Аруэта и старостью Шолье, разговорами Монтескье и Фонтенеля» (VIII, ч. I, 4).

Так острая борьба между старым и новым, свидетелем и участником которой Ибрагим в следующих главах станет по возвращении в Россию, изображается Пушкиным на фоне социально-исторических процессов общеевропейского порядка, подготавливающих гибель феодализма и замену его новой, более прогрессивной ступенью общественного и политического развития. И при этом в отличие от Вальтера Скотта эта новая ступень исторического развития, подготовленная во Франции Великой французской революцией, а в России — петровским переворотом, отнюдь не представляется поэту эпохой прочного и окончательного «умиротворения», наступившей после отшумевших грозных бурь и социальных потрясений недавнего прошлого. Французская революция XVIII века и петровские преобразования интересуют Пушкина именно как *начальные* моменты современного ему цикла общественного развития — моменты, когда завязывались узлы таких социально-политических противоречий, которые не были разрешены в его время и разрешить которые истории предстояло лишь в будущем.

Характерный для Пушкина угол зрения на историческую борьбу прошлого как на пролог не к социально-политическому «умиротворению» эпохи Реставрации, а к современным поэту и будущим, предстоящим столкновениям между главными социально-политическими силами русского общества еще более отчетливо, чем в «Арапе Петра Великого», отразился в «Капитанской дочке». И здесь историческая борьба времен пугачевщины воспринимается и изображается Пушкиным не только в свете одних непосредственных, ближайших результатов этой борьбы, но и с учетом более широкой исторической перспективы, в свете общих центральных противоречий русской истории XVIII и XIX веков. Размышления над бурями, пережитыми русским обществом в XVIII веке, ведут в «Капитанской дочке» к осознанию того, что социально-политические противоречия, вызвавшие историческую борьбу XVIII века, остались в результате поражения пугачевщины разрешенными лишь временно, на поверхности, в глубине же общественного организма они продолжали действовать с той же силой, указывая на предстоящие в будущем новые социальные столкновения. Это восприятие исторических потрясений недавнего прошлого в связи с сознанием неразрешенности обусловивших их исторических противоречий, а потом и неизбежности продолжения исторической борьбы прошлого в настоящем коренным образом отличает историческую прозу Пушкина от романистики Вальтера Скотта.

## 8

Устремленность к будущему, ощущение таких противоречий исторической жизни человечества его времени, которые не были устранены прошлой политической борьбой и классовыми битвами, но должны были



в будущем вылиться в новые исторические столкновения, — такова одна важная особенность пушкинского реализма, завещанная им будущему. Другая его особенность, также оказавшая исключительное влияние на последующую русскую литературу и искусство, состоит в утверждении Пушкиным идеи высокой социальной ответственности человеческой личности.

Пушкин показал русским писателям путь к созданию сложного, синтетического образа мыслящего, чувствующего и действующего человека, подвергающегося воздействию окружающих обстоятельств, больших и малых, но не подчиняющегося им слепо, а активно реагирующего на них и нередко вступающего с ними в борьбу во имя утверждения своего человеческого достоинства, противостоящего в сознании поэта жестоким идеалам его «железного» века.

«Арап Петра Великого» композиционно построен на сопоставлении характеров двух молодых людей, посланных Петром I за границу, но по-разному усвоивших уроки своей заграничной поездки. Молодой Корсаков вернулся из Франции светским шаркуном, «заморскую обезьяною». Ибрагим же, как и другие подлинные «птенцы Петра», прошел во Франции серьезную подготовку к тем будущим трудам, которые были необходимы для преобразования России, задуманного Петром.

Сопоставление в романе характеров Корсакова и Ганнибала — один из многих примеров, свидетельствующих о понимании Пушкиным того, что одна и та же «среда» и обстоятельства могли и могут оказывать неодинаковое воздействие на разных людей, порождать в их сознании неодинаковые психологические результаты (так как характер и направление воздействия среды зависят не только от нее самой, но и от способности воспринимающего усвоить те или иные ее элементы).

Человек в понимании Пушкина не является слепой игрушкой воздействующих на него исторических сил. Разнообразные и сложные, часто противоречивые культурно-исторические и социальные факторы ведут за него борьбу. Но конечный результат этой борьбы в понимании поэта зависит в значительной мере от самого человека, от уровня его умственного и нравственного развития, от его способности сознательно (а иногда и полуинстинктивно) разбираться в окружающей жизни, определить свое место и свое поведение в ней.

Вызванный Петром в Петербург Ибрагим сталкивается здесь лицом к лицу с новой для него трудной исторической обстановкой, с упорной и напряженной — то скрытой, то открытой — борьбой между старой, допетровской, и новой Россией. Молодой Дубровский после смерти отца и несправедливого присуждения его родового поместья Троекурову оказывается перед необходимостью решить, должен ли он смириться, или вступить в борьбу с законом и какие доступные ему при этих обстоятельствах формы борьбы он может избрать. Гринев, после занятия Белогорской крепости пугачевцами и гибели родителей своей невесты, поставлен в такое положение, из которого возможны разные выходы, и только нравственному чувству самого героя предоставлено решать, какой из них является правильным в каждой из ряда тех трудных ситуаций (необычных для человека его круга и воспитания), в которые Гринев попадает во время восстания, оказавшись причастным обоим борющимся лагерям.

Таким образом, каждое из произведений Пушкина — независимо от того, принадлежат ли они к жанру исторического романа, или написаны на тему из жизни современного общества, — представляет собой повествование не только о судьбе героя, но и о *постоянном испытании его нравственных сил и человеческих возможностей*. Как отчетливо сознает Пушкин, жизнь каждого человека — большого или малого — все время

предъявляет к нему определенные моральные требования, заставляет его определять свою позицию, находить свои ответы и решения на предъявляемые ею вопросы. Чем сложнее и напряженнее историческая жизнь, тем сложнее требования, предъявляемые ею к человеку и тем более трудно и ответственно угадать верное решение ее вопросов. Но и в самой заурядной, обычной, будничной ситуации люди, сознавая или не сознавая это, на каждом шагу должны неизбежно решать вопросы, предъявляемые им жизнью, и ответ их на эти вопросы отражает уровень их нравственного развития, их силу и слабость, а следовательно, позволяет писателю в самом ходе рассказа, не прибегая к моральным сентенциям, вынести им нравственный приговор. Отсюда нередкие споры читателей и критики о пушкинской оценке того или иного героя — Онегина или Татьяны, Гринева или Сильвио. Ибо оценка этих и других пушкинских персонажей не «задана» наперед и не выражена в форме открытых авторских сентенций (как это было обычно у предшественников Пушкина), определяется не столько субъективным отношением автора к герою, сколько внутренними потенциями самого героя, его способностью мысленно охватить противоречия окружающей жизни и нравственно подняться над кругозором своей эпохи.<sup>27</sup>

Утверждение Пушкиным образа активного, мыслящего и действующего человека, не подавленного обезличивающим влиянием «железного» века, окружающей среды и обстоятельств, но способного чутко реагировать на них умом и совестью и действительно противостоять им, составляет величайшую заслугу великого поэта. Эта особенность пушкинского реалистического метода (отличающего его от метода многих выдающихся представителей реализма XIX века на Западе, превосходно обрисовавших в своих великих произведениях процесс «разрушения личности» под влиянием воздействия законов дворянского и буржуазного общества, но не сумевших столь же ярко изобразить процесс ее нравственного пробуждения и роста) вошла в качестве одной из важнейших, определяющих черт в поэтику последующего классического русского реализма XIX и XX веков.

## 9

Хотя, как уже отмечалось выше, различные стороны вопроса о значении Пушкина в определении дальнейших путей развития русской литературы убедительно освещены в ряде исследований дореволюционных и советских ученых, следует отметить, что при изучении этого вопроса иногда допускались (и допускаются до сих пор) и известные упрощения. Они состоят: 1) в стирании граней между пушкинским и последующими, другими этапами русского реализма; 2) в игнорировании реального многообразия взаимоотношений между позднейшими явлениями русской литературы и пушкинским наследием, включающих наряду с притяжением борьбу, а иногда и отталкивание; 3) в обращении исследователями преимущественного внимания при анализе проблемы пушкинских традиций в творчестве отдельных крупных писателей XIX века на преемственность тем, сюжетов, образов, поэтических формул, при этом меньшее внимание уделяется вопросам художественного метода и творческой индивидуальности Пушкина и его преемников.

Между тем вследствие универсальности наследия Пушкина различные стороны этого наследия усваивались последующими — различными — деятелями русской национальной культуры с неодинаковой степенью полноты и глубины. И в то же время, оказав огромное воздействие на

<sup>27</sup> См.: Ю. М. Лотман. Идеальная структура «Капитанской дочки». В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, стр. 3—20.

литературно-эстетическое самоопределение своих современников и непосредственных, ближайших преемников, Пушкин продолжал с наименьшей силой воздействовать на сознание позднейших поколений, постоянно питая их творчество теми или другими своими мотивами и продолжая служить для них эстетической нормой. Оба эти аспекта темы «Пушкин и пути русской литературы» требуют от нас дальнейшей, углубленной научной разработки.

В своих статьях о Пушкине Белинский высказал замечательно глубокую мысль о том, что, подводя итог предшествующему развитию русской поэзии и открыв для нее новые пути, Пушкин вместе с тем сам сделал неизбежным в будущем для русской литературы выход на такие, еще более широкие просторы, где, закономерно развиваясь дальше, она должна была неизбежно выйти за пределы непосредственного эстетического кругозора и идеалов пушкинской эпохи. И — что особенно важно — это было, по Белинскому, следствием не измены литературы пушкинскому знамени, а верности ему! Ибо оставаться верным этому знамени означало не механически подражать Пушкину и не повторять сделанное им, но смело и мужественно двигаться дальше вперед по проложенному им пути.

С этой глубоко диалектической по своей основной тенденции концепцией исторического развития русской литературы связана знаменитая формула Белинского о Пушкине как о «поэте-художнике», смысл которой многократно искажался последующей критикой и до сих пор не вполне точно, как нам представляется, разъяснен литературоведением. А между тем формула эта, при всей ее исторической относительности и условности, имела в устах Белинского более глубокий смысл, чем это принято думать.

Для того чтобы правильно понять смысл оценки Белинским Пушкина как «поэта-художника», надо рассматривать это определение не изолированно, но в контексте развития всей передовой эстетической мысли первой половины XIX века. И тогда становится ясной связь этой формулы с наиболее глубокими и общими вопросами литературно-эстетической борьбы этой эпохи.

Отталкиваясь в своем развитии от пессимистической, эстетической концепции Гегеля и критически преодолевая ее, революционно-демократическая эстетика 30—40-х годов на Западе и в России не могла пройти мимо взглядов Гегеля на соотношение искусства и аналитической мысли. В процессе критического размежевания с этими взглядами и возникла формула Белинского о Пушкине как о «поэте-художнике».

Гегель утверждал, что философское и художественное мышление противоположны друг другу по своей внутренней природе и что полное, свободное развитие науки и философии несовместимо с расцветом искусства. В противоположность этому молодой Генрих Гейне в 1828 году в статье о книге В. Менцеля «Немецкая литература» сформулировал мысль о том, что «новые идеи», философская и даже публицистическая стихия не только не враждебны духу литературы XIX века, но являются ее необходимым составным элементом. Неизбежное и закономерное в XIX веке развитие аналитических форм мысли не губит искусство и поэзию, а может и должно стать источником нового периода их развития. В этом смысле Гейне писал в противовес Гегелю, что «период искусства» в истории немецкой литературы после Гете действительно в известном смысле окончился. Но означает это не конец развития литературы, а начало нового ее этапа — этапа, основанного на тесном союзе искусства и аналитической мысли.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Г. Гейне, Собр. соч., т. 5, Гослитиздат, М., 1958, стр. 148—149.

Оценка Белинским Пушкина как «поэта-художника» родилась из тех же общественных и эстетических импульсов, что и несколько более ранняя гейневская попытка наметить историческую границу между художественными принципами Гете и немецкой литературой 20—30-х годов. Называя Пушкина «поэтом-художником», Белинский — вопреки распространенному мнению — меньше всего думал о Пушкине как о представителе «чистого» искусства (исторического существования которого Белинский в период написания статей о Пушкине, как известно, вообще не признавал). Белинский вкладывал в эту формулу иной, более глубокий смысл. Так же, как Гейне, он пытался, преодолевая идеалистическую концепцию Гегеля, разграничить в истории литературы начала XIX века два этапа. На первом из них, по Белинскому, в соответствии с историческим уровнем развития общества и самой литературы социальные и нравственные вопросы в сознании поэта и общества еще принципиально не отделились от художественных. Любые вопросы исторической жизни в эту эпоху воспринимались под эстетическим знаком и могли облекаться в искусство в строгую, пластическую форму. Так обстояло дело в пушкинскую эпоху. Позднее же соотношение эстетического и внеэстетического в жизни и литературе должно было стать и стало иным. В процессе развития жизни и мышления аналитическая мысль исторически закономерно приобрела широкую самостоятельность и отделилась от образно-эстетической. И вместе с тем отделение это означало для литературы необходимость не замыкаться в своих собственных границах, а, наоборот, широко открыть дорогу в искусство слова новым философско-аналитическим формам мысли, что и сделали, по Белинскому, ближайшие наследники и продолжатели дела Пушкина — Лермонтов и Гоголь, положившие начало новому, послепушкинскому этапу русской литературы, отличному от пушкинского и в то же время всецело опирающемуся на него.

Итак, по Белинскому, Пушкин был «поэтом-художником», потому что в его эпоху художественная и философская мысль еще выступали в непосредственном, живом единстве. Позднее же, когда философско-публицистическая мысль обособилась в самостоятельную сферу духовной жизни общества и заняла в ней исторически закономерно ведущее место, продолжать традиции Пушкина значило не отгораживаться от взаимопроникновения поэзии и общественной мысли, а, наоборот, стремиться к их сближению, к наиболее тесному дружескому союзу между ними.

Для того чтобы оценить по достоинству то глубокое содержание, которое Белинский, говоря о Пушкине, вкладывал в формулу «поэт-художник», нужно иметь в виду, что «поэзию» и «поэтическое» Белинский в 40-е годы рассматривал не только как категории человеческого мышления, но и как определенные, важные аспекты самого объективного, внешнего мира, отражающегося в искусстве.

«Всякая поэзия, — писал критик по этому поводу, — должна быть выражением жизни, в обширном значении этого слова, обнимающего собою весь мир, физический и нравственный».<sup>29</sup> Но физический и нравственный мир, служащий предметом изображения для художника, имеет, по Белинскому, много разных аспектов. Одним из них и является его художественно-эстетический аспект, который может не привноситься поэтом в действительность, но быть свойствен ей по самой ее сути. «Природа полна не одних органических сил — она полна и поэзии, которая наиболее свидетельствует о ее жизни. . .». «Разум — это дух жизни, душа ее; поэзия — это улыбка жизни, ее светлый взгляд, играющий всеми

<sup>29</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 319.

переливами быстро сменяющихся ощущений». Эту-то поэзию действительности, т. е. красоту, «которая не в книгах, а в природе, в жизни», впервые в истории русской литературы сумел гениально понять и выразить, по мысли Белинского, Пушкин. «До него поэзия была только красноречивым изложением прекрасных чувств и высоких мыслей», Пушкин же направил ее внимание на богатство и красоту явлений жизни, в каждом из которых — высоком и низком — он равно умел схватить и выразить его поэтическую сторону. Ибо «он созерцал природу и действительность под особым углом зрения, и этот угол был исключительно поэтический». «Как истинный художник, Пушкин не нуждался в выборе поэтических предметов для своих произведений, но для него все предметы были равно исполнены поэзии».<sup>30</sup>

С преимущественно «поэтическим» углом зрения Пушкина на мир связаны, по Белинскому, однако, не только совершенство, высокая и неповторимая красота пушкинской поэзии, но и известные ее исторические «недостатки», если смотреть на нее с точки зрения не одной лишь пушкинской эпохи, но и исторических потребностей русского общества на другом, более позднем этапе его развития.

Художественно-артистический, поэтический аспект действительности не исчерпывает, по Белинскому, *все* ее реального содержания. Наряду с ним литература должна в своем историческом развитии овладеть и другими аспектами жизни. Уже сам Пушкин сделал важный шаг в этом направлении: в отличие от его предшественников для него «не было так называемой низкой природы», он сумел сделать (в особенности в «Онегине») объектом изображения «современную действительную жизнь не только со всею ее поэзиею, но и со всею ее прозою».<sup>31</sup> Но если Пушкин уже не нуждался для своих произведений в выборе красивых предметов (так как мог отыскать поэзию в любом, хотя бы и «низком», с точки зрения традиционных эстетических канонов, явлении), то все же преобладающим углом его зрения на действительность был угол зрения «поэтический». Иначе говоря, в самой «прозе» Пушкин стремился (и умел) отыскать всегда высокую поэзию. Задача же последующей русской литературы состояла, по Белинскому, в том, чтобы, двигаясь по пути, проложенному Пушкиным и вовлекая в сферу художественного изображения одну за другою все области жизни, овладеть постепенно уменьем постигать их во *всех* свойственных им измерениях. От овладения «поэтическим» аспектом действительности литература должна была закономерно прийти к овладению *всеми* ее *голосами*, *всем* ее *разнообразным*, *постоянно усложняющимся* содержанием.

Этот следующий шаг по пути, проложенному Пушкиным, был сделан, по Белинскому, ближайшими наследниками поэта — Лермонтовым и Гоголем, а затем под их влиянием и другими писателями 40-х годов. Сама жизнь показала, что для того, чтобы в новых исторических условиях идти дальше по пути Пушкина, сохраняя верность главному его принципу — сближению поэзии и реальности, надо было пожертвовать кое-чем из других пушкинских принципов. Открытый Пушкиным «поэтический» угол зрения на действительность оказался недостаточно всеобъемлющим перед лицом самой же действительности и вызванными ею к жизни новыми общественными потребностями. Из мира поэзии художник, послушный голосу жизни, должен был вступить в мир прозы уже не для того только, чтобы извлечь из него присущие ему поэтические стороны, но и для того, чтобы верно выразить и проанализировать все многообразие присущих ему, часто противоречивых аспектов, как «поэти-

<sup>30</sup> Там же, стр. 319, 321, 323, 330.

<sup>31</sup> Там же, стр. 330, 337.

ческих», так и «прозаических» и даже антиэстетических, враждебных искусству. Именно по этому направлению должно было, по Белинскому, пойти дальнейшее развитие русской литературы после Пушкина.

Ориентировав русскую литературу на воспроизведение реальной действительности и вооружив ее для этого реалистическим методом, Пушкин первый направил внимание русских писателей на те уже завязывавшиеся в его время процессы социально-исторического и психологического развития русского общества, которые, возникнув в начале XIX века, продолжали разворачиваться и углубляться в последующую эпоху. Поэтому многие центральные образы и темы пушкинского творчества оказались, по определению Достоевского, пророческими.<sup>32</sup> Пушкин гениально схватил и с исключительным художественным совершенством закрепил в них на начальной стадии развития такие явления и процессы русской жизни, которые в своем дальнейшем течении продолжали определять ее развитие во второй половине XIX и в XX веке, а потому стали главным объектом изучения и воспроизведения для учеников и наследников великого русского поэта. «Многочисленные „встречи“ с проблематикой пушкинского творчества — его темами, образами, мотивами — в творчестве последующих писателей-классиков, — справедливо писал об этом Д. Д. Благой, — объясняются... тем, что Пушкин впервые подметил соответствующие явления в самой русской жизни, продолжавшие существовать и развиваться в ее последующем течении, и дал им полноценное художественное и потому основополагающее воплощение».<sup>33</sup>

В своей работе «Возникновение романа-эпопеи» А. В. Чичерин разработал несколько парадоксальный на первый взгляд и именно потому, может быть, особенно убедительный аспект проблемы пушкинского наследия: он убедительно показал, что в незавершенных набросках Пушкина, — в том числе тех, которые остались неизвестными его ближайшим преемникам, так как были опубликованы лишь в середине XIX или в XX веке, — уже были затронуты многие социально-психологические темы и обрисованы первые, еще порой не вполне определившиеся и отчетливые образы тех душевных состояний лиц и явлений, которые под влиянием развития исторической жизни и изменения ее содержания оказались позднее в центре внимания Толстого, Достоевского и других русских романистов второй половины XIX века. Таким образом, даже не зная пушкинских набросков, побуждаемые к этому исключительно историческими задачами своего времени, последние продолжали разрабатывать в своих произведениях те многообразные социальные, нравственные и психологические проблемы, которые впервые определились в творчестве Пушкина.<sup>34</sup>

И вместе с тем историческая преемственность между Пушкиным и последующими великими русскими писателями, сознание которой никогда не покидало Лермонтова и Гоголя, Тургенева, Некрасова и Достоевского, Толстого, Чехова и Горького, Блока и Маяковского, не исключала, а, напротив, подразумевала неизбежность дальнейших принципиальных, качественных сдвигов в развитии методов и стиля национального реалистического искусства — сдвигов, обусловленных историческим развитием содержания и форм самой жизни.

Пушкинская поэзия и проза с присущей им уравновешенностью, ясностью и простотой очертаний, предельным лаконизмом и сжатостью

<sup>32</sup> Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 годы. ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 377.

<sup>33</sup> Д. Д. Благой. От Пушкина до Маяковского. Закономерности развития русской литературы XIX—начала XX века. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 34—35.

<sup>34</sup> См.: А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 89—90.

выражения не были приспособлены для передачи тех сложных, неравномерно развивающихся, внутренне противоречивых процессов движения общественной жизни и человеческого сознания, которые стали характерны для следующей эпохи и получили свое адекватное выражение в поэзии Лермонтова, Некрасова и Тютчева, в прозе Тургенева, Достоевского, Льва Толстого.

Высокая строгость, законченность и простота стиля и языка Пушкина не были только внешними приметам его искусства. В этих чертах пушкинского стиля нашли свое выражение эстетические и нравственные идеалы поэта, его представление о русской народности и ее исторических возможностях. Меткая, свободная, чистая и гармоническая речь, отшлифованная народной и литературной традицией, образует в поэзии Пушкина своего рода идеальный масштаб, помогающий безошибочно определить высоту или низменность, красоту или безобразие изображаемых явлений. Последующая же, послепушкинская эпоха предъявила к литературе и литературному языку новые требования. Они должны были отныне стать выражением бурного биения общественной и личной жизни в их непрерывном развитии и обновлении, в движении и накале страстей, в лихорадочных переходах от размышления и созерцания к действию и практической борьбе.

В отличие от Пушкина в своем стихе «Лермонтов хочет, — пишет один из новейших исследователей истории русской стихотворной речи М. М. Гиршман, — непосредственно выразить пламенную, мятушуюся страсть поэта. Вместо пушкинской лирической гармонии рождается поэзия акцентированных противоречий, интонационных контрастов, мотивировкой которых является поэтический „дух отрицанья, дух сомненья“. Для него есть только одна непреходящая ценность — борьба».<sup>35</sup> В этих словах удачно подчеркнуты и связь (ибо «дух отрицанья, дух сомненья» — пушкинский образ!), и различие поэтического строя пушкинской и лермонтовской стихотворной речи. Таково же — в общих чертах — соотношение между прозой Пушкина и прозой русских писателей середины и второй половины XIX века.

Пушкин не изображает «цепи мыслей», подготавливающей то или иное решение героя, «не останавливается над тайной работой духа, неуловимой как подземная, скрытая работа природы», — писал еще П. В. Анненков.<sup>36</sup> Последующая же русская реалистическая проза в лице Тургенева, Достоевского, Толстого, исходя из выдвинутых Пушкиным принципов реалистического искусства и разрабатывая их дальше в соответствии с потребностями своей эпохи, должна была найти новые методы воплощения образа своего мыслящего современника с присущей ему сложной и глубокой «диалектикой души». Анализируя ранние произведения Л. Толстого, Чернышевский показал значение этого нового — одного из многих — завоевания русского реализма второй половины XIX века для обогащения и совершенствования методов реалистического искусства.

«Германн с его „суровой“, жадной, целеустремленной душой, с его экзальтированным воображением — упрямый и страстный носитель основного порока буржуазного общества, — справедливо пишет А. В. Чичерин, — но именно этот образ — ясное свидетельство того, что чеканный лаконизм пушкинских повестей был связан с художественными задачами своей эпохи». Конечно, в этом лаконизме — громадная действенность. Благодаря ему достигнута изумительная выразительность каждой строки. Но оставлены совершенно в стороне: 1) история Германна — объяснение

<sup>35</sup> М. М. Гиршман. Стихотворная речь. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Силь. Произведение. Литературное развитие. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 354.

<sup>36</sup> П. В. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина, стр. 224.

того, как создаются такие люди, 2) все говорящее о длительном процессе душевной жизни героя, 3) конкретные, материальные обстоятельства его теперешней и его прошлой жизни, 4) его общение с окружающими людьми. Эти стороны личности остаются скрытыми в повести. Они обнаруживаются в романе».<sup>37</sup>

Наблюдения А. В. Чичерина, как нам представляется, удачно объясняют, почему Белинский, гениально понявший историческое значение поэзии Пушкина и «Евгения Онегина», не смог еще по достоинству оценить пушкинскую прозу (и, в частности, «Пиковую даму», в которой критик увидел «не повесть, а анекдот», содержание которого «слишком исключительно и случайно» для повести).<sup>38</sup>

Для того чтобы читатели и критики смогли оценить по достоинству «Пиковую даму», должны были появиться «Маскарад» и «Герой нашего времени», «Преступление и наказание» и «Игрок» с их более сложным и детальным анализом души героя-индивидуалиста. «Капитанская дочка» и «Дубровский» засверкали для читателя новыми красками, их социальное и психологическое содержание неизмеримо обогатилось и углубилось для публики после появления «Записок охотника» и повестей Тургенева, «Семейной хроники» Аксакова и «Войны и мира» Льва Толстого. Если Германн психологически подготовил Арбенина и Раскольников, а Онегин — Печорина, Бельтова, Рудина и других «лишних людей», то названные и неназванные герои последующей русской литературы, обрисованные еще более аналитически, в свою очередь позволили новым поколениям лучше понять своих предшественников, а иногда впервые показали подлинное «пророческое» значение пушкинских образов.

Особенность всякого произведения искусства и литературы состоит в том, что оно не умирает вместе со своим создателем и своей эпохой. Оно продолжает жить и позднее, причем в процессе этой позднейшей жизни исторически закономерно вступает в новые отношения с историей. И эти отношения могут осветить произведение для современников новым светом, могут обогатить его новыми, не замеченными прежде смысловыми гранями, извлечь из его глубины на поверхность такие важные, но еще несознававшиеся прежними поколениями моменты психологического и нравственного содержания, значение которых впервые и могло быть по-настоящему оценено лишь в условиях последующей, более зрелой эпохи. Так произошло и с творчеством Пушкина. Опыт исторической жизни XIX и XX веков и творчество наследников великого поэта раскрыли в его произведениях для человечества новые важные философские и художественные смыслы, часто еще недоступные ни современникам Пушкина, ни его первым ближайшим, непосредственным преемникам, в том числе Белинскому. И, однако, так же, как творчество учеников и наследников Пушкина помогает сегодня лучше понять произведения великого поэта и оценить по достоинству все скрытые в них семена, получившие развитие в будущем, так и анализ художественных открытий Пушкина позволяет литературной науке глубже проникнуть в последующие открытия русской литературы XIX и XX веков. Это подчеркивает глубокую, органическую связь между новыми путями, проложенными в русском искусстве Пушкиным, и всем позднейшим развитием русской национальной литературы.



<sup>37</sup> А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи, стр. 68.

<sup>38</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 577.





Б. С. МЕЙЛАХ

## ПУШКИН В ВОСПРИЯТИИ И СОЗНАНИИ ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО КРЕСТЬЯНСТВА

### 1

Судьба выдающихся русских классиков в народе, характер восприятия их творчества, их облика широкими массами читателей — эти проблемы относятся к самым неизученным в литературоведении. Если их касаются, то большей частью ограничиваются общими фразами. В этой области не находили до сих пор должного применения такие, широко разработанные нашей филологией методы разысканий, как систематическое обследование газетной и журнальной периодики, переписки и мемуаров современников, различного рода архивных фондов. Между тем, как справедливо замечено было 70 лет тому назад Н. А. Рубакиным, «история литературы не есть только история возникновения идей, но и история распространения их в массе читателей, история борьбы этих идей за свое существование и за преобладание в читательской среде. Читающая публика, в широком смысле этого слова, — вот та арена, на которой главным образом и прежде всего происходит эта борьба, впоследствии захватывающая даже нередко и полуграмотную и неграмотную массу. Поэтому ничто так не характеризует степень общественного развития, степень общественной культуры, как уровень читающей публики в данный исторический момент».<sup>1</sup> Утверждение это бесспорно. Однако и теперь мы можем повторить упрек, адресованный Рубакиным историкам (имея в виду в данном случае изучение читателей XIX века): «Российский читатель, и „серый“, и „полукультурный“, и наиболее интеллигентный, остается иксом. Он неизвестен не только в качественном, но даже и в количественном отношении».<sup>2</sup> Необходимость изучения истории читателя была подчеркнута в 1922 году А. И. Белецким в статье «Об одной из очередных задач историко-литературной науки».<sup>3</sup> При этом А. И. Белецкий признавал, что эта задача «нелегка и потребует, конечно, коллективных усилий для решения. Возможно, что решение это неблизко. Но в одном я убежден совершенно, что даже попытки в этой области и своевременны, и необходимы».<sup>4</sup>

Попыткой такого рода является наша статья, посвященная не изученному в литературоведении вопросу о восприятии Пушкина и его облика народом в дореволюционное время. На эту тему до сих пор не было ни одного исследования. Учитывая новизну и сложность темы, отсутствие

<sup>1</sup> Н. А. Рубакин. Этюды о русской читающей публике. Факты, цифры и наблюдения. СПб., 1895, стр. 1.

<sup>2</sup> Там же, стр. 5—6.

<sup>3</sup> «Наука на Украине», 1922, № 2, стр. 94—105; перепечатано: А. И. Белецкий. Избранные труды по теории литературы. Изд. «Просвещение», М., 1964, стр. 25—40.

<sup>4</sup> Там же, стр. 40.

даже предварительной разработки материала, нам пришлось сразу же ввести в работу ряд ограничений. Прежде всего они связаны с самим понятием «народ». Этот термин можно, разумеется, понимать расширительно, в собирательном смысле, как всю массу читателей, которая складывается из совокупности различных классовых и социальных слоев. С этой точки зрения могли бы быть изучены все читатели Пушкина, от передовых его современников из кругов просвещенного дворянства, кругов реакционных, враждебно относившихся к его творчеству, до читателей из кругов разночинных и т. д. В этом плане проблема хотя монографически не освещалась, но в большей или меньшей степени она затрагивалась во многих работах и, в частности, в разделе «Пушкин в истории русской критики и литературоведения» коллективного труда «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (изд. «Наука», М.—Л., 1966): здесь эволюция отношения к Пушкину, отраженная в критике, рассматривается на протяжении всей истории русской литературы. Но термин «народ» употребляется и в другом значении: трудящаяся масса населения, которую в эксплуататорском обществе угнетает господствующий класс. По отношению к XIX веку эту массу в количественном отношении представляло преимущественно многомиллионное крестьянство. Нашу работу мы и посвящаем исследованию отношения к Пушкину именно крестьянства. Этот аспект проблемы заслуживает специального изучения и потому, что когда Пушкин касался темы о «простом народе», он, разумеется, имел в виду именно крестьянство (что исторически вполне объяснимо). Все сюжеты Пушкина, так или иначе связанные с проблемой народа, посвящены преимущественно крестьянству, и поэтому восприятие этих произведений читателями-крестьянами представляет особый интерес.

Необходимо также сразу же оговориться. Сколько-нибудь основательные выводы об отношении крестьянства к творчеству Пушкина должны опираться не на отдельные разрозненные и случайные показания, а на достаточно убедительную сумму доказательств. Поэтому мы решили строить свои выводы на обнаруженном нами обширном пласте материалов, характеризующих крестьянских читателей Пушкина одного, но чрезвычайно показательного периода — конца XIX века. Что же касается предшествующих периодов, то пока мы можем ограничиться лишь общей характеристикой проблемы. С краткого изложения ее мы и начнем.

Прежде всего, естественно, возникает вопрос: в какой степени народ знал Пушкина в XIX веке, в какой степени был знаком с его произведениями? Многие видные писатели, деятели русской культуры, литературоведы и критики отвечали на этот вопрос отрицательно. И. С. Тургенев в знаменитой речи на открытии памятника Пушкину в Москве говорил лишь как о неопределенном будущем о времени, когда «даже сыновьям нашего простого народа, который теперь не читает нашего поэта, станет понятно, что значит это имя: Пушкин!»<sup>5</sup> А ведь это была последняя четверть века, шел 1880 год! О незнании крестьянами Пушкина писал и Лев Толстой в книге «Что такое искусство?» (1887). Подобного рода утверждения встречались и в более ранние периоды, например в 60-е годы: так, в предисловии к «Русской потаенной литературе XIX века» (Лондон, 1861) Н. П. Огарев утверждал, что литература все еще достояние горожан, а не народа, упоминая при этом и Пушкина. Мнения такого рода высказывали и ученые даже в 1899 году: пушкинист П. О. Морозов, историк русской литературы А. С. Архангельский.<sup>6</sup> Ощущая, по-видимому, что констатация незнания «простым народом Пуш-

<sup>5</sup> И. С. Тургенев, Собр. соч. в 12 томах, т. 11, Гослитиздат, М., 1956, стр. 222.

<sup>6</sup> П. О. Морозов. А. С. Пушкин. «Образование», 1899, № 7—8, стр. 108; А. С. Архангельский. А. С. Пушкин как писатель народный. Казань, 1899.

кина» могла быть использована реакционерами как доказательство того, что Пушкин не является народным поэтом, Морозов говорил: «Если судить о „народности“ на том основании, читает или не читает писателя простой народ, то мы едва ли начтем больше двух народных поэтов в целой Европе, по той самой простой причине, что мужик одинаково мало читает и в Европе, и у нас. . . Только случайные обстоятельства знакомят народ с его поэтами: для этого надо, чтобы поэт жил в народной среде, — чтобы народ его не то что читал, а слушал. Таким был Бернс».<sup>7</sup>

Мнения о том, что народ незнаком с Пушкиным, укреплялись литераторами и журналистами, претендовавшими на знание деревни.<sup>8</sup> В действительности попыток серьезного изучения этого вопроса журналисты не предпринимали. По справедливому замечанию В. В. Сиповского, «городские литераторы, конечно, не могли составить себе вполне верного понятия об отношении народа к Пушкину, так как приезжали на 1/4 часа, забрасывали мужиков и баб вопросами, „интервьюировали“, ждали, по-видимому, от них длинных академических речей и уезжали недовольные немногословной характеристикой поэта: „Пушкин добру учил“».<sup>9</sup>

Итак, картина в общем получалась совершенно безотрадная: народ Пушкина совершенно не знал и не знает. Различие между всеми, кто разделял этот общий вывод, заключалось лишь в его оценке. Если, скажем, Тургенев, Огарев говорили об этом с великой скорбью и горячо желали наступления времени, когда народ узнает своего поэта, то декаденты считали творчество Пушкина лишь достоянием «аристократов духа», а не «черни» (под этим именем они подразумевали людей из народа, «бесконечных, серых, малых», вызывавших у Д. Мережковского омерзение пожертвованиями своих трудовых грошей на сооружение памятника Пушкину).<sup>10</sup>

Однако так ли это, действительно ли народ не знал Пушкина?

По отношению ко времени, когда Пушкин еще жил, ответ на этот вопрос может быть дан, за отдельными исключениями, безусловно отрицательный. Сам Пушкин, творчество которого сыграло столь колоссальную роль в общем процессе развития русской культуры, в демократизации литературы и создании самой возможности приближения ее к духовным интересам народа, признавал: «У нас литература не есть потребность народная. . . Класс читателей ограничен» (XI, 185).

Пушкин высоко ценил мнения передовых читателей своего времени, которых, однако, было тогда мало, и противопоставлял им «почтеннейшую публику» (т. е. ту «сволочь, которая нас судит»), «светскую чернь», тех читательниц, для «нежных ушей» которых (как он писал иронически в связи с поэмой «Братья-разбойники») «отечественные звуки: харчевня, кнут, острог» невыносимы (XIII, 64). Что же касается народа, то о нем Пушкин сказал в наброске «Блажен в златом кругу вельмож»:

Меж тем, за тяжкими дверями,  
Теснясь у черного крыльца,  
Народ, гоняемый слугами,  
Поодаль слушает певца.

(III, 75)

<sup>7</sup> П. О. Морозов. А. С. Пушкин. «Образование», 1899, № 7—8, стр. 108.

<sup>8</sup> См., например: А. И. Фаресов. А. С. Пушкин и чествование его памяти. СПб., 1899, стр. 49—64.

<sup>9</sup> В. В. Сиповский. Пушкинская юбилейная литература (1899—1900 гг.). СПб., 1901, стр. 15.

<sup>10</sup> Д. Мережковский. Праздник Пушкина. «Мир искусства», 1899, № 13—14, стр. 11—13.

Мечта о широком читателе, читателе из народа, сопровождала Пушкина всю жизнь. Она выражена и в ранних его лирических признаниях и нашла свое наиболее полное обобщение в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

Основная причина незнания или крайне ограниченного знания народом Пушкина в его эпоху особенно, да и в позднейшее время — неграмотность.

Как известно, до переписи 1897 года статистические сведения о населении имелись лишь в отдельных исследованиях и местных переписях, проводившихся в некоторых губерниях, но и по ним можно судить об интересующем нас вопросе. Например, в 1844 году грамотность в Саратовской губернии среди крестьян равнялась 2.1%. В 1869 году грамотность населения в Костромской губернии составляла 8.6%, в Московской губернии — 7.5%, в большинстве других губерний — еще ниже. Полную же картину в этом отношении дала всеобщая перепись населения России 1897 года (т. е. за 2 года до столетия со дня рождения Пушкина). По данным этой переписи, в Европейской России грамотность всего населения составляла 19% (вместе с городами!), в Сибири — 9%. При этом необходимо учитывать, что общие цифры, вместе по городу и деревне, сглаживали картину: ведь в Петербурге грамотных было в это время 63%, в Москве — 56%, в Киеве — 44% и даже в Баку — 32%. О степени развития народного образования говорят следующие цифры: к началу XIX века было учреждено лишь 315 малых (с двухлетним обучением) и главных (с пятилетним курсом) народных училищ, всего с 19 915 учащимися. По уставу 1804 года были разрешены одногодичные приходские училища, хотя за один год сделать детей грамотными было, конечно, невозможно. Но и при этом, даже в 1830 году, таких училищ было всего 718 по всей стране! В 60-х годах положение несколько улучшилось. Вопреки препятствиям, которые чинило правительство, земства открыли в 1864—1874 годах 10 000 начальных училищ. В середине 90-х годов таких училищ (не считая церковноприходских школ) было 29 241. Для многомиллионной крестьянской массы и это было, конечно, каплей в море. И все же возможность распространения хотя бы начатков просвещения в России расширилась, что сказалось, разумеется, и на степени знакомства читателя из народа с Пушкиным. Однако и в 1913 году Ленин писал: «Такой дикой страны, в которой бы массы народа настолько были ограблены в смысле образования, света и знания, — такой страны в Европе не осталось ни одной, кроме России. И эта одичалость народных масс, в особенности крестьян, не случайна, а неизбежна при гнете помещиков».<sup>11</sup> Тем более эти слова Ленина можно отнести к России пушкинского времени. Правда, и тогда, как мы уже упоминали, были исключения. «Между солдатами есть люди весьма умные, знающие грамоте, — утверждал В. Н. Каразин. — Есть ... и из дворовых весьма острые и сведущие люди; есть управители, стряпчие и прочие из господских людей, которые за дурное поведение или за злоупотребление отданы в рекруты. Они так, как и все, читают журналы и газеты».<sup>12</sup> Известно также и показание декабриста М. П. Бестужева-Рюмина: «Рукописных экземпляров вольнодумческих сочинений Пушкина и прочих столько по полкам, что это нас самих удивляло».<sup>13</sup> Однако распространение этих стихов, можно считать, происходило преимущественно среди офицеров: для политической агитации декабристами были написаны особые произведения «в простонародном духе».

<sup>11</sup> В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 23, стр. 127.

<sup>12</sup> В. И. Семевский. Политические и общественные идеи декабристов. СПб., 1909, стр. 129—130.

<sup>13</sup> Восстание декабристов, т. IX. Госполитиздат, М., 1950, стр. 118.

Конечно, Пушкин своим творчеством неизмеримо расширил читательскую аудиторию. По словам Белинского, первые поэмы Пушкина «читались всею грамотною Россиею; они ходили в тетрадках, переписывались девушками, охотницами до стишков, учениками на школьных скамейках, украдкою от учителя, сидельцами за прилавками магазинов и лавок. И это делалось не только в столицах, но даже и в уездных захолустьях».<sup>14</sup>

Но характерно, что в этот круг Белинский не включил крестьян. И это понятно. В своих рецензиях на книги «Сельское чтение» он отмечал, что задача просвещения народа и приобщения его к литературе чрезвычайно сложна, что нужно распространять среди народа произведения, доступные «уму неразвитому», полуграмотным людям, но в то же время отличающиеся высоким литературным достоинством. Он выдвигал задачу «заохотить простой народ к чтению». При этом он отмечал, что в книге для народа не должно быть сочинений вроде «Моцарта и Сальери» или «Цыган», но считал, что туда могут войти «Полтава» и «Русалка».<sup>15</sup> Сам же Пушкин, говоря о том, что романы и басни читают различные представители народа, не включил в их число, однако, крестьян (XI, 154).

Итак, неграмотность являлась главной преградой между читателем и творчеством Пушкина.

Другим препятствием была дороговизна книг и крайне малые тиражи. Тиражи пушкинских произведений находились в пределах от 1200 экземпляров до 2400. При этом, например, первое издание «Руслана и Людмилы» стоило 10 руб., «Кавказского пленника» — 5 руб., первое полное издание Евгения Онегина — 12 руб., трехтомное издание стихотворений — 30 руб. Если даже говорить о средних и мелких чиновниках в городе, то и им эта цена была недоступна: средний чиновник получал 60—80 руб. в месяц; Акакий Акакиевич, например, получал 33 руб. Характерно, что и посмертное издание сочинений Пушкина из-за дороговизны и отсутствия достаточно широкой аудитории долго не расходилось. В 1845 году в газетах было объявлено, что 11 томов сочинений Пушкина уценены: вместо прежних 65 руб. ассигнациями за 11 томов на веленовой бумаге — 10 руб. серебром, а вместо 50 руб. ассигнациями за экземпляр на простой бумаге — 8 руб. серебром (поскольку 10 руб. ассигнациями равнялись 2 р. 85 к. серебром, издание было уценено почти вдвое).

В последней трети XIX века, как мы упомянули, наметились возможности большего знакомства народа с творчеством Пушкина. Кроме некоторого увеличения грамотности на селе, огромное значение имел выход, начиная с 1887 года (когда кончилось право наследования для родственников Пушкина), дешевых изданий его произведений. В 1887 году вышло полное собрание сочинений Пушкина, составленное Скабичевским, в одном томе ценой 1 р. 50 к., оно же в улучшенном оформлении — 2 р. 50 к. В том же году вышли сочинения Пушкина в 10 томах ценой 1 р. 50 к. Появились также издания отдельных его произведений ценой 50, 20 коп. и отдельные брошюры (например, «Бахчисарайский фонтан», «Барышня-крестьянка», «Метель», «Русалка» и др.) ценой 3 коп.

Как же изучалось в это время знание Пушкина народом?

В 1889 году Н. А. Рубакиным был составлен «Опыт программы исследования литературы для народа».<sup>16</sup> По сообщению Рубакина, с 1 сентября 1889 года по 1 января 1894 года он получил материалы, относящиеся к разным вопросам программы, от 458 лиц. В числе этих материалов были ответы также о степени знания народным читателем художественной

<sup>14</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 320.

<sup>15</sup> Там же, т. IX, 1955, стр. 301—302.

<sup>16</sup> «Русское богатство», 1889, № 5—6, стр. 287—313.

литературы. Одновременно Рубакин получил также ряд материалов по программе А. Пругавина, где содержались следующие вопросы: «Встречается ли у крестьян что-либо из сочинений Пушкина, Гоголя и Лермонтова? Как относятся крестьяне к известным им сочинениям этих писателей? Любят ли они стихи или предпочитают прозу?». Ответы на эти вопросы были обобщены Рубакиным в этюдах, которые вошли затем в упомянутую выше книгу, изданную в 1895 году. Однако, поскольку вопрос о Пушкине и его книгах специально выделен не был, мы встречаем в его книге лишь некоторые цифровые сведения о требованиях на сочинения Пушкина в Нижегородской, Астраханской, Саратовской и нескольких других городских библиотеках. Для выводов о степени знания Пушкина крестьянами его книга ничего не дает. В приложенных же к ней статистических таблицах, где систематизированы читательские требования по различным разделам каталога, даны сведения о различных группах книг, причем беллетристика дана без дифференциации по авторам (к тому же речь идет о городских библиотеках). Некоторые материалы по интересующему нас вопросу были собраны учительницей Харьковской частной женской воскресной школы Х. Д. Алчевской, которая (вместе с несколькими своими коллегами) составила известный рекомендательный указатель книг для народного и детского чтения «Что читать народу?». О некоторых итогах ее опытов чтения Пушкина небольшой группе крестьян Екатеринославской губернии речь будет впереди. Пока же отметим, что официозная установка этого рекомендательного пособия, куда включены сотни религиозных и монархических книг, сделала выводы автора весьма ограниченными. Как заметил Н. А. Рубакин, значение работы Х. Д. Алчевской в ее кружке заключается лишь в том, что, как она показала, «произведения лучших наших авторов понимаются и находят прекрасный прием в деревне».<sup>17</sup> Разумеется, Алчевская не сообщила таких сведений о восприятии крестьянами тех или иных произведений, которые в какой-то мере противоречили бы официозным установкам. И это, безусловно, в значительной мере обесценило ее работу.

В поисках материалов, характеризующих отношение народа к Пушкину, мы изучали дошедший до нас архив Н. А. Рубакина.<sup>18</sup> Однако никаких данных, которые позволили бы более или менее глубоко охарактеризовать это отношение, нами не обнаружено. Почти все оставшиеся в архиве ответы на вопросы по программе Рубакина или Пругавина носят характер формальный. Учителя или другие лица сообщали, как правило, списки произведений писателей, которые находились в школах или читальнях, или же ограничивались ответами такого рода: «Сочинений Пушкина, Гоголя и Лермонтова не встречается» (село Полтево Тульской губернии Чернского уезда) или: «Сочинений сказанных писателей у крестьян не встречается. . . молодежь больше любит читать прозу, чем стихи» (крестьянин Троицкой волости Пермского земства); «Более или менее полных сочинений Пушкина, Гоголя и Лермонтова не встречается у простых мастеровых и крестьян, кроме мелких сочинений этих писателей, изданных отдельно» (сообщение из Кизелевской волости Соликамского уезда). Отзывов же о восприятии Пушкина народом, по существу, среди ответов на программу почти нет или же они ограничиваются лаконичными, бессодержательными отзывами («нравится», «интересно»).

Значительную ценность представляет статистическое обследование вопроса о знакомстве с Пушкиным сельского населения и в школе Ярославской губернии, произведенное летом 1898 года Ярославским губерни-

<sup>17</sup> Н. А. Рубакин. Этюды о русской читающей публике, стр. 142.

<sup>18</sup> Рукописное отделение Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, ф. № 125. — Материалы относятся преимущественно к 1888—1890 годам.

ским статистическим комитетом.<sup>19</sup> Как сообщается в предисловии к книге, освещающей результаты этого обследования, по числу учащихся на 1000 человек населения, Ярославская губерния выдвинулась на первое место среди губерний Европейской России. Результаты этого обследования, правда, нельзя считать достаточно удачными потому, что ответы на поставленные вопросы дали только 60—70% учителей. И все же это обследование выяснило, что даже в этой губернии обеспеченность школ книгами Пушкина неудовлетворительна, хотя его произведения относятся к числу наиболее любимых.

Выяснилось также, что сведения о Пушкине, поскольку они не входили в программу школы, по меньшей мере одной третью учителей ученикам не сообщались, и поэтому его биография была малоизвестна. Были получены также ответы на вопрос о том, какие из произведений более всего нравятся ученикам. Но выводы оказались весьма тусклыми, поскольку репертуар произведений был ограничен, как правило, учебником, принятым в школе.

Общие результаты исследования сформулированы в следующих словах: «В половине школьных районов Ярославской губернии взрослое сельское население знакомо с Пушкиным, а из учащейся молодежи этим знакомством обладают уже две трети. Особенную любовь к сочинениям поэта обнаруживают школьники и подрастающая молодежь, но во многих местностях эта любовь сообщилась уже и взрослому населению. Имя Пушкина известно всем грамотным крестьянам».<sup>20</sup>

Главное внимание в этой книге уделено школе. Меньше всего можно почерпнуть сведений по вопросам 11 и 12 программы обследования: «Не приходилось ли вам слышать мнение крестьян о прочитанных ими сочинениях Пушкина и какое это мнение? Не найдете ли возможным сообщить что-либо от себя из ваших личных наблюдений относительно значения Пушкина в народе и школе?». 46,5% опрошенных от ответа на эти вопросы вообще уклонились. Многие, отвечая на 11-й вопрос, писали: «Пушкин в нашей местности неизвестен», «Пушкин слишком неизвестен» и т. д. Из 396 ответов такими были 238. 78% учителей сообщило, что в школьных и волостных библиотеках нет полного собрания сочинений Пушкина, так как оно дорого. Из всего этого следовало, что Ярославская губерния, которой Министерство народного просвещения «гордилось», при статистическом обследовании дала весьма неутешительные сведения о знании Пушкина сельским населением. В книге отмечено: «... раз Пушкин попадает в руки населению, гений поэта побеждает ... препятствия. Его стих, могучий и проникающий в душу читателя, оставляет в ней неизгладимый след».<sup>21</sup> Но опять-таки никаких живых откликов крестьян, доказывающих этот вывод, здесь не приведено. Книга содержит лишь сухие сведения, не отражающие действительных суждений народа о Пушкине, т. е. суждений, связанных с крестьянским мировоззрением, стремлениями и бытом. И если бы до нас не дошла иного рода живые свидетельства, то мы, вероятно, никогда бы не получили возможность составить действительное представление о том, как народ относился к Пушкину. Но, к счастью, оказалось, что такие материалы существуют.

## 2

9 мая 1899 года, незадолго до 100-летия со дня рождения Пушкина, газета «Сельский вестник» обратилась к читателям со следующей прось-

<sup>19</sup> «Труды Ярославского губернского статистического комитета», вып. X. А. С. Пушкин в сельском населении и школе Ярославской губернии. Ярославль, 1899.

<sup>20</sup> Там же, стр. 88.

<sup>21</sup> Там же, стр. 38—39 (вторая пагинация).

бой: «26 числа наступающего мая месяца исполняется 100 лет со дня рождения великого русского писателя Пушкина. Просим наших читателей, близко стоящих к простому народу и хорошо его знающих, сообщить нам: насколько известно в народе имя Пушкина? какие сочинения его наиболее читаются народом и как попадают к нему? что ему в них больше всего нравится и почему? что нравится меньше и почему? что простой народ знает и думает о Пушкине? Просим и самих крестьян, наших читателей, написать об этом просто и прямо, не стесняясь, как умеют и как бог на душу положит. Кто и совсем ничего не знает о Пушкине и даже не слышал о нем или знает очень мало, — пусть напишет и об этом. За всякие сообщения обо всем этом мы будем очень благодарны».

Это обращение нашло широкий отклик в народе. Редакция получила около тысячи откликов со всех концов России: не было почти ни одной губернии, от севера до юга и от востока до запада, откуда не шли бы крестьянские письма. В газете было напечатано только 101 письмо (причем тщательно отобранные в цензурном отношении).<sup>22</sup> Однако до нас дошел до сих пор еще не изученный архив писем, который представляет собой ценнейший, единственный в своем роде материал о степени знакомства народного читателя с Пушкиным, о путях распространения его книг, о том, каким был образ поэта в сознании крестьян, об оценках его творчества. Ценность этого уникального архива состоит также в том, что он, по существу, равнозначен массовому обследованию упомянутых вопросов, обследованию, результаты которого выражены и зафиксированы самими читателями.

Исследование этого материала дает возможность впервые не только в пушкиноведении, но и в истории русской литературы XIX века прийти к конкретным выводам об отношении дореволюционного крестьянства к писателю, о его критериях оценки художественного творчества, выводам, основанным не на общих априорных соображениях, а на фактах самой жизни.

Казалось бы, что само направление «Сельского вестника» должно было предопределить и характер откликов на анкету о Пушкине. Эта газета издавалась при «Правительственном вестнике» и в качестве официозного издания бесплатно рассылалась во все волостные правления России. Она распространялась также и по подписке. Круг ее читателей был очень широк, доступность газеты определялась и ее дешевой ценой (1 р. 20 к. в год) и ориентацией на читателя, для понимания которого «столичная» пресса недоступна. Значительная часть каждого номера была посвящена официальным сообщениям, славословию царя и «высочайших особ». Передовые статьи этой газеты были обычно посвящены духовным поучениям. Так, например, в № 22 за 1899 год, где была помещена статья о Пушкине, напечатано поучение протоиерея Р. Путятина под названием «Лучше сам потерпи». Оно начиналось следующими словами: «Не плачь, не сокрушайся, не скорби много, когда тебя люди обижают, притесняют, отнимают у тебя счастье, лишают тебя спокойствия. Бога они у тебя ведь не отнимут и вечного спасения тебя не лишают? Напротив, за то, что люди отнимают у тебя счастье в этой жизни, господь вознаградит тебя блаженством по смерти: и за временное твое здесь беспокойство, которое от других терпишь, воздаст тебе спокойствием там вечным». Социальный смысл подобных тирад, обращенных к обездоленному крестьянству, ясен из такого рода наказа: «И в бедности весело, когда нуждаешься, бедствуешь, а у других не отнимаешь, чужого не берешь. Беден, да никому не должен обидями».

---

<sup>22</sup> «Сельский вестник», 1899, №№ 20—34 (23 мая—29 августа). — Далее ссылки на эту газету даются в тексте только с указанием номера.



В полном соответствии с религиозно-монархической направленностью газеты велась здесь и пропаганда творчества Пушкина. О содержании первой из напечатанных в ней статей «А. С. Пушкин» говорит ее подзаголовок: «Стихи Пушкина с духовным содержанием. Переписка его в стихах с московским митрополитом Филаретом. Христианская кончина его».

В духе обычной реакционно-официозной фальсификации Пушкина были выдержаны и другие статьи о нем, напечатанные в «Сельском вестнике». Постоянно подчеркивалось, что юбилей Пушкина — результат забот государя. Путем искажения пушкинского творчества утверждалась идея единения сословий: Пушкин «в своих описаниях русских людей указал на их чисто русские, драгоценные свойства; указал, что и дворяне, и крестьяне, и образованные, и необразованные, несмотря на кажущуюся разницу, — все дети одной великой семьи» (статья «Пушкин» в № 21). В другой статье «Пушкин как певец русского народа», растянувшейся на три номера (22—24), образ поэта был обрисован в следующих чертах: «Чувства его были — постоянное самоуничтожение. Как всякий русский человек, сознавая свое глубокое недостойнство перед правдой божией, он обвинял себя, проклинал себя за то, что не во всем его жизнь была согласна с теми высокими стремлениями, какие всегда жили в его душе». Цикл статей о Пушкине «Сельский вестник» завершил напечатанием речи петербургского митрополита Антония, утверждавшего, что эпикуреизм поэта «был крайний, его вольномыслие граничило иногда с кощунством, его пренебрежение жизнью как даром Божиим часто не знало предела», но «под этою бурною поверхностью в глубине его души таились начала святыя, истинно человеческие, христианские».

Учитывая эти установки «Сельского вестника», можно было бы думать, что они и должны были предопределить характер писем крестьян о Пушкине. Однако картина получилась иная. Лишь небольшая часть читателей, следуя этим установкам, иногда поддельваясь под них, а порой отражая имевшую определенный успех в некоторых наиболее темных слоях народа многолетнюю реакционно-монархическую пропаганду, настраивалась на общий тон «Сельского вестника». Подавляющее же большинство писем говорило о том, что в сознании народа жил образ Пушкина — борца, друга и защитника угнетенного крестьянства, своей жизнью и творчеством показавшего пример самоотверженного служения родине, правде, справедливости. Разумеется, и в письмах этого рода встречаются благонамеренные фразы: пожелание доброго здоровья «царю-батюшке» и молебны о ниспослании Пушкину «вечного блаженства», отражают процаристские иллюзии и религиозные настроения, которые глубоко укоренились в крестьянстве веками крепостного рабства. И все же при исследовании писем ясно обнаруживаются две противоборствующие тенденции, причем одна из них — христианско-монархическая — представлена по сравнению с другой неизмеримо меньшим количеством читателей.

На страницах «Сельского вестника», как мы уже упоминали, напечатана примерно лишь десятая часть писем, причем отклики, хотя бы в небольшой степени содержавшие «крамолу», в печать, конечно, не попали и остались лежать в архиве.

Прежде чем перейти к таким вопросам, как степень осведомленности крестьян о Пушкине, репертуар его произведений в народе и их оценка, остановимся на характеристике указанных двух идеологических тенденций, как они отразились в написанных крестьянами (большей частью полуграмотными) письмах.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Неопубликованные письма цитируются по подлинникам, хранящимся в архиве «Сельского вестника» (Рукописное отделение Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР, ф. 138). При печатании текстов писем мы сочли

Одним из наиболее интересных, острополитических писем является анонимное письмо, присланное из деревни Федуриной Муромского уезда. Написанное каракулями, человеком, постигшим лишь начала грамоты, оно, тем не менее, обнаруживает удивительно проникновенное понимание роли, которую может сыграть передовой писатель в России. На 24 страницах бумаги почтового формата автор перемежает свои размышления о значении писателя описанием фактов нищеты крестьянства, произвола полицейско-административных властей и т. д. Автор подозревал, что вряд ли его письмо будет напечатано. Он пишет: «Желательно бы и то, если благоволит редакция, напечатать мое письмо, уяснить мое недоразумие: но опасуюсь, что оно многосложно и обременительно для редакции». По поводу знания и понимания Пушкиным крестьянства автор сообщает: «Простой народ узнал, кто много, а кто мало о Пушкине. Более из читальных библиотек народных, где они есть. Она у нас есть в деревне Федуриной Муромского уезда, и из школы. А иногда от книгонош, мелких продавцов оных. Какого он происхождения, это мало знает простой народ». Но далее говорится, что облик героев Пушкина известен, «а то, что он писатель, это многие знают. Простому народу более нравятся <из> сочинений поэта его те, которыми он защищал и сожалел о угнетенном народе и где обличал варварское тогдашнее дворянство, как оно угнетало простой народ. По сему-то и за это-то его простой народ и уважает, что он был правдив: по дару его остроумия и находчивости. Косвенным и посторонним примером он иногда обличал и высших властей».

Пушкина — обличителя и защитника народа автор сравнивает с писателями современными. Он пишет: «А такие писатели и ныне дороги: но они, если пишут что о простом народе и его беспорядке или пьянстве, то еще слушают, и все проходит благополучно, правда и неправда: чего не свали на мужика, все пройдет». Называя правителей «двигателем», автор размышляет по этому поводу: «А дотронься до двигателя, то, пожалуй, не так повезет. А ведь двигатель дорог, если двигатель правильно действует, то вся машина споро ходит. А если двигатель неправилен, то как ни смазывай машинные приводы, все равно не пойдут. Я разумею за двигателя управляющих народом начальников. Я хочу нечто правдивое сказать о сих двигателях. Но если бы их восхвалять, то бы это ещё ничего: а хвалить-то наших начальников не за что. Вот я опасуюсь, и если редакция благоволит напечатать мое письмо и укажет мое имя и отчество, то горе мне будет от своих начальников. Но едва ли редакция благоволит напечатать сие письмо, потому что оно на своих не пишет неблагоприятных отзывов».

---

излишним сохранение их орфографии, так как в данном случае это лишь затруднило бы их чтение: большинство писем написано каракулями, с полным игнорированием синтаксических и грамматических правил, с воспроизведением произношения слов в тех или иных говорах, слитным написанием предлогов с существительными, глагола с местоимением и т. д. О характере писем с этой точки зрения (большая часть затруднительных для прочтения) дают представление несколько приложенных к этой статье фотографий. Письма большей частью сопровождаются такими оговорками: «За ошибки и пропуски прошу извинения»; «При сем прошу редакцию в том меня извинить, что толком не могу письма-то сочинить, грамматического учения я не получил. А только канончики учил»; «К редакции. Прошу простить за ошибки, если таковые окажутся, и за плохой слог сообщения»; «Прошу извинения меня за мое письмо. Я писал от души, самоучка», и т. д. Напечатанные в газете письма (как свидетельствует сохранившееся в архиве письмо А. А. Александрова — в то время сотрудника газеты) «переписывались», т. е. подвергались стилистической обработке; этим главным образом объясняется кардинальное различие между опубликованными и цитируемыми нами подлинными писем по степени грамотности.

Опубликованные письма печатаются по тексту газеты «Сельский вестник», так как их оригиналы в архиве отсутствуют. Письма, при которых нет ссылок, не опубликованы (в архиве они расположены в алфавитном порядке фамилий авторов), кроме 5 писем, напечатанных мною в журнале «Звезда» (1938, № 2, стр. 144—155).

Дальнейшее изложение всякого рода случаев угнетения народа, политической расправы с крестьянами, заключения в тюрьмы автор письма перемежает такими рассуждениями: «Поэтому-то простой народ и уважает тех двигателей и писателей, подобных Пушкину, которые справедливо смотрят на угнетение чернеи, но их мало». Здесь же «двигателем» в противовес правителям именуется Пушкин. Ведь всюду «всякого рода притеснения, а защиты нет». «А посему-то и трудно правде против рожна праться. Поэтому-то простой народ и уважает таких правдивых писателей, подобных Пушкину».

Как немеркнущий пример борьбы за свободу оценивает жизнь и творчество Пушкина и крестьянин Трофим Вилков из села Ивановского-Шуйского Яневской волости Суздальского уезда Владимирской губернии. Он пишет: «Александр Сергеевич мне нравится потому, что внес в нашу литературу живые струи поэзии и исправил словесность. И восславил свободу, как говорит он в памятнике нерукотворном. И негодовал на крепостное право, как видно из его стихов. А я крестьянин, значит моим дедам он желал свободы, над которой тяготело ярмо, которое люди несли века. И я всегда в жизни, встреча какую-либо неудачу в предприятиях или несчастье какое, то всегда беру пример Александра Сергеевича и помню слова его, как он оставял Петербург 26 лет не был печален и говорил: „Я променял порочный двор царей на мирный шум дубров, на тишину полей“. Хотя я против его как песчинка в море, но все-таки я осмеливаюсь, за то пусть простит мне его тень, но мое сердце дышит к нему любовью».

И дальше в письме еще раз подчеркивается роль Пушкина как пример жизненного поведения: «Да еще он мне нравится потому как на предсмертном поединке (дуэли) показал себя истинно русским воином и с храбростью самоотвержение. Я назвал его воином? Действительно! поэт должен быть приготовлен как воин к битве, когда воспевае темные и светлые стороны людей. И помер-то он, не оставя ничего, кроме одного долга да бессмертное имя в народных сердцах. А иные писатели плачутся о бедных и нищих, а сами страшные богачи и выказывая вид под маской лицемерия».

Отличается своей смелостью и откровенностью письмо крестьянина Росказова Тамбовского уезда, той же губернии А. Корабельникова. Ему не нравится, что большинство читателей восхваляют такие произведения, как «Руслан и Людмила», «Утопленник» или сказки, замалчивая другие его сочинения, «скрытые»: «Если А. С. Пушкина понимают таким высоким человеком, то, думаю, грешно тем людям скрывать его трогательное предсказанье и обличенье, которые слышны только через преданье, а читать об них никогда не приходилось мне, а желательно почитать такие сочинения». Речь, конечно, идет здесь о тех нелегальных произведениях Пушкина, которые доходили в деревню только из уст в уста (именно в этом смысле следует понимать слово «преданье», от глагола «передать»). О содержании такого рода произведений мы в том же письме читаем: «Как видно из жизни Пушкина, что он любил говорить правду и обличать за неправду, не стесняясь самого царя и не жалея своего личного интереса. И еще видно из жизни его, что он как будто сожалел о бедном русском труженичке мужичке, часто он взглядывал на его тяжкие работы и с жалостью смотрел в спотевшее лицо бедняка труженика и как будто хотел помочь в чем-то бедному мужичку... Но об этом не хотят писать и как будто хотят скрыть важные труды и жгучие слова Пушкина, которые слышны только малость от преданья».

Любопытно, что первые сведения о Пушкине автор узнал еще в детстве от крепостного деда, — т. е. от крестьянина, жившего еще при Пушкине. Следует такой рассказ: «...от своего отца я остался малолетним сиротою

А то что он писатель это много  
для знатно: простому народу Боже  
нравится сочинять и поэт за  
то который он возмущал и со  
жалея оучаженными народом:  
маде обличия, верверское то  
уличное дворянство как оно  
уачетено простой народом:  
но сему то изи этого за про  
стой народом мувазвешит: что он  
Бог правдив: подару за остро  
умия и неходливости, косвенно  
ит и посторонний примером  
он и воеди обличия и воеших  
вместе  
А так же писател и много дорожа:  
но они встии пишут что оро  
столь народом и за непорочить  
или правство: то еще случает  
то и все проходит благополучно  
правда и неправда: чего нево

Анонимное письмо крестьянина деревни Федуринной, л. 106.  
Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.

28

и катушка все придет  
А достричь заводителя то  
пожелуи не так повезет  
А ведь заводитель дорог местни  
Заводитель превельно действует  
то вся машина споро ходит  
А если заводитель не превельно  
то кива не смеявней машинной  
приводы все равно не найдут  
я разумно заводителя: управлю  
юуща народни нечелникова:  
я хочу не что правдивое сказать  
о сие заводителя: но если бы  
мь во велити то бы это еще  
ничего: а велити то нечелни  
нечелникова нечето: вот  
я поперсось местни редак  
ция. Благоволить не печатати  
мое писмо. иуженитя мо  
мид потешств. то бо

Анонимное письмо крестьянина деревни Федуринной, л. 2.  
Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.

и потому находился под покровительством семидесятилетнего своего деда. Нередко мне приходилось с ним бывать в лесу и в поле, и при других работах. Вот что я слышал от него про Пушкина. Во время паровой пахоты я был с ним в поле, помню, что день был жаркий и близко к обеду, и дедушка остановился пахать и отпряг лошадь. Я взял ее за повод и повел к телеге, а он подошел к телеге и со стоном лег около нее. Я спросил: „Что, дедушка, иль мочи нет?“, и сел около него. А он мне ответил: „Устал очень, сынок“, и говорит: „Ох, не напрасно об нас, несчастных мужичках, Пушкин написал“. Я спросил: „Кто?“. А он громко ответил: „Пушкин!“. И начал он рассказывать. Но, к сожаленью, я очень много забыл и не могу все подробно рассказать, потому что в это время мне было не более десяти, а теперь мне 32 года. . . И долго он продолжал этот рассказ, и голос в нем изменялся и для меня оно было каким-то трогательным». Этот рассказ замечателен тем более, что такого рода свидетельство об отношении крестьян к Пушкину при жизни поэта до нас не дошло.

Возвратимся, однако, к приведенным выше оценкам Пушкина. Читателю наших дней они могут показаться стоящими на уровне обычных истин. Однако необходимо при их изучении учитывать конкретную политическую обстановку конца XIX века, когда за подобного рода политические суждения о Пушкине, даже менее острого характера, высказывавшие их лица подвергались репрессиям (так, В. Е. Якушкин поплатился высылкой за то, что в своей речи о Пушкине говорил о вольнолюбии поэта и его связи с декабристами). Тем более смелыми и неожиданными по содержанию являются приведенные выше мнения о Пушкине, которые шли из глухой деревни, где малейшее проявление «крамолы», даже не на деле, а на словах, беспощадно каралось. Тот же автор первого из цитированных нами писем о Пушкине приводил факты расправы с крестьянами за недостаточно почтительные слова о властях; автор другого анонимного письма сообщал, что земский начальник отвечал угрозами на одну только просьбу приобрести книги Пушкина для школьной библиотеки на крестьянские деньги, и возразить ему нельзя: «. . . скажи кто-нибудь: „а, ты бунтуешь, на три дня под арест!“, скажи другой — „я язык отрежу“, „а то в бараний рог согну“».

Трудно сказать, какими путями проникали в среду малограмотных крестьян представления о Пушкине как о друге свободы, обличителе царей и «властей предрержащих»: во всяком случае сведения такого рода отсутствовали, конечно, и в допущенных для народного чтения биографиях поэта, нельзя было их извлечь также из репертуара тщательно отобранных пушкинских произведений, включавшихся в хрестоматии и сборники. Вероятнее всего их передавала устная традиция, подкрепленная пропагандистами эпохи народничества и крестьянами, побывавшими в городах на фабричных работах. Но, так или иначе, суждения о Пушкине в приведенных выше крестьянских письмах не были исключением — их можно умножить. Эти мнения возникали в различных вариантах. Иногда они выражают в наивной форме представления о поэте-пророке, свободолюбце и бесстрашном борце. Так, крестьянин В. Москаленко из деревни Пороничи Радомыльского уезда Киевской губернии писал о Пушкине: «Насколько я чувствую, этот человек того времени был не кто иной, как гений, особо выступавший из среды человечества. . . Он не запихивался (т. е. не заносился, — Б. М.) ни перед каким человеком, его мысль и писание обуздывают умы всех правителей, так как он одарен природою свыше. Он не мог видеть несправедливость и преследовал ее. Но за это подвергал себя во подозрение начальству. . . Он был повод к свету, которому после 100 лет сочувствует все человечество». Н. Полосков из села Раково Холмогорского уезда Архангельской губернии гибель Пушкина оценивает как

возмездие борцу: «Был человек Пушкин подобно Мессии, глагол его так же жег сердца как высших, так и низших, призывал милость на падших, говорил правду, учил всех... Изучал жизнь от царских палат до вертепов, никого не проклинал, людей любил, фарисеев обличал и пал, как на Голгофе, от руки палачей».

В многочисленных письмах содержится провозглашение Пушкину вечной памяти, как «правдивому и гонимому за правду писателю-стихотворцу» (слова из анонимного письма крестьянина Беспятовской волости Зарайского уезда Рязанской губернии, деревня не указана).

С отражением подобных мнений о Пушкине мы еще встретимся ниже. Теперь же перейдем к группе писем противоположного направления, к тем, которые редакция «Сельского вестника» печатала с особой охотой.

Сначала несколько предварительных замечаний. Прежде всего нужно помнить, что, как мы уже указывали, группа таких писем в общем потоке поступавших в редакцию невелика. Авторы их, будучи выразителями самых отсталых и развращенных официозными «поучениями» слоев крестьянства, были представителями небольшого, но существовавшего вплоть до Октября резерва контрреволюции на селе, о гнусной роли которого неоднократно писал В. И. Ленин. Среди авторов этих писем были, по их собственным данным, волостные писари, «нижние чины», прошедшие муштровку царской службы, чиновная мелочь из сельской администрации, но встречались и крестьяне как таковые. «Благонамеренные» письма о Пушкине любопытны не только для исследования своеобразного преломления процесса социального расслоения в деревне, они важны и для понимания возникшей на страницах «Сельского вестника» полемики, инициаторами которой были читатели, придерживавшиеся отрицательных мнений о Пушкине.

Через месяц после пушкинского юбилея — 27 июня 1899 года — в № 25 «Сельского вестника» было напечатано следующее письмо «отставного вахтера» Е. Коровкина из деревни Сычевки Смоленской губернии:

«Наука — свет и наука есть тьма. Скажем о науке света.

«Св. священномученик Киприан, которого память 2-го октября, учился до 30 лет, был страшный чародей и с мертвыми мог говорить, а не мог девицы Иустины соблазнить, а покойный Пушкин и смерть получил через женский пол. Следовательно, он недостойн, как мне внутренний человек мой, т. е. совесть, говорит, ни юбилея, ни царства небесного от господ бога не заслужил. Мои слова основаны на Священном писании, а именно: в Священном писании сказано: пьяницы, тати и блудники не наследят царства небесного, а он за женский пол и душу свою отдал в руки диявола.

«Св. священномученик Киприан через св. Иустину получил от господ бога злат венец и царство небесное — это свет. А Пушкин — христианин, а ум свой и веру погубил через женский пол — это тьма.

Сочинения Пушкина попадали мне от продавцов книг, и я не нашел в них для души утешения.

Советую каждому православному, если только имеет состояние и время, читать и покупать книги духовного великого писателя Ефрема Сирина. Поучения сего преподобного для истинно православного христианина слаще сота и меда.

Св. священномученик Киприан причтен к лику святых святою церковью, а Пушкину поставлена статуя в Москве на Тверском бульваре. Простая разница — что день, что ночь; дай бог и нам получить свет, а не тьму кромешную, молитвами св. священномученика Киприана и преподобного Ефрема Сирина и св. мученицы Иустины».

Не менее агрессивным является напечатанное в 33-м номере «Сельского вестника» письмо крестьянина Ивана Шуркова из Арефинской волости Муромского уезда Владимирской губернии:

«Хотя я и не состою подписчиком „Сельского вестника“, но так как наше общество получает его, а я нахожусь на должности сельского старосты, то я читаю каждый его номер и особенно обращаю внимание на письма разных крестьян о Пушкине, имя которого превозносят, как говорится, до небес... Я сам имя Пушкина слышал и дурным человеком его не считаю, но увлекаться его сочинениями я, по своему мнению, не вполне считаю удобным... Читая с удовольствием сочинения Пушкина, мы скоро и легко, пожалуй, забудем брать в руки книги Священного писания. А если мы забудем читать священные книги, то сочинения Пушкина будут нам во вред, хотя в них и нет вредного. Много из нас таких людей, которые знают наизусть любую сказку или стишок, но о земной жизни спасителя едва ли могут что-нибудь рассказать. Некоторые сочинения Пушкина даже будут вредны, особенно если читать их легкомысленному человеку. В одном троицком листке («Книги — наши друзья») говорится: „ныне народ любит читать разного рода газеты и сочинения, но почитать слово божие охотников ныне нет“. Правда, Пушкин читать слово божие не запрещает, но сочинения его могут далеко отвести от этого. Пожалуй, скажут: „всему есть время, можно читать то и другое“. Но я говорю: увлекаться его сочинениями будет безрассудно, а увлечься очень недолго... Я расскажу про себя. Сначала была у меня охота читать разного рода сказки и повести разных писателей, в том числе и Пушкина. Находя в них удовольствие, я так пристрастился к ним, что у меня о духовных книгах размышления не было. Но раз пришлось мне взять Библию у священника. Почитав ее, я стал рассказывать о прочитанном народу своей деревни, и у каждого слушателя являлось, видимо, размышление о боге. Что касается меня, то я, сидя за работой, нередко задавал себе вопросы о будущей жизни за гробом, и мною овладевал страх. Да и как не страшиться, если праведный судия захватит нас за чтением какого-нибудь „Руслана и Людмилы“ и спросит, знаем ли что-нибудь о своем искупителе? Но, увы, я тогда бы не сказал ничего, потому что я все время приводил за чтением разной чепухи».

Подобных писем «Сельский вестник» напечатал несколько. Помещая их в своей газете, редакция пыталась ослабить тот подъем интереса к Пушкину, который явно перехлестывал правительственные намерения.

Отрицательное отношение к Пушкину выразилось в письмах читателей этой группы разными путями. Крестьянин И. Болотов из деревни Кшени Тимского уезда Курской губернии осуждал самый повод, из-за которого Пушкин пошел на дуэль: «Не понимаю, что это за следствие человеческой горячки. Ну как ни осерчай на человека, а все-таки жаль убить его, да и самому из-за пустяков лезть на пулю, кинжал и т. п. — чего ради: ну, за веру, царя и отечество — дело другое, того предотвратить нельзя» (№ 21). Другой читатель, сторож Петербургского департамента окладных сборов А. Лисицын, признавал возможным только один способ отметить столетие со дня смерти Пушкина: «На мой взгляд, было бы гораздо лучше и приятнее как для нас, живущих на земле, так и для Александра Сергеевича Пушкина, живущего в загробном мире, если бы нашлись добрые люди, да в память его добрых заслуг открыли подписку на церковь, в которых у нас в России еще такой большой недостаток и в которой бы у престола божия возносилась вечная и горячая молитва от лица истинно православных христиан как за царствующий град и за себя, так и за того, в память кого она сооружена, — ведь в ней только можно найти спасение и отраду как нашим душам, так и для души Пушкина, которая ни в чем не нуждается теперь, кроме поминовения и молитвы (№ 21).

Пропаганда подобных мнений о Пушкине представляла огромную опасность для судеб его наследия в народе. По словам одного из коррес-



пондентов-крестьян, «некоторые необразованные и суеверные люди даже не хотят обращать внимания на него (Пушкина, — Б. М.) оттого, что он был убит на поединке Дантесом: они думают, что если кто прочитает сочинение А. С. Пушкина, тот потеряет счастье в своей жизни. Такой слух распространяется в народе, переходя от одного человека к другому» (№ 25). До какого изуверства доходили сельские мракобесы, рассказал учитель Тополинской школы грамоты Атсуйской волости Бийского уезда Томской губернии К. Тарский:

«Наши старoverы и единоверцы строго-настрого запрещают взрослым и малолетним грамотеям не только читать разные книги и сочинения (светской печати), но даже и в руки брать. А если случится кому власть в такой грех, то немедленно посылают за ним и чинят над ним исправу, т. е. наставник их ставит виновного перед иконами, велит класть сначала 100—200 земных поклонов, после чего виновному читается прощальная молитва, и только тогда принимают виновного на общия моления и в общую чашку. В школу же детей отдают с тем условием, чтобы обучали по их старопечатным книгам. При отдаче в школу всегда условливаются со мной. „Смотри, — говорят они, — ты уж нам сорок да ворон не учи! Нам не нужно! А иначе мы и детей в школу не отдадим“. И действительно, многие детей из школы берут. Книжки же, выданные учителем, православного содержания, принеся в школу, бросают на стол или на лавку и говорят: „Зачем ты даешь нашему ребенку такую чепуху читать? Еретика хочешь из него сделать? Уж если учишь, так учи по-нашему, а не пакости ребенка! Что в этой книге? Какая-то мартышка да очки, да как медведь дуги гнул, еще какая-то старуха у расколотого корыта? Для чего все это? Нам нужно, чтобы ты учил: вечерню, да часы, да псалтирь, и еще уставу церковному, — а не этой чепухе! Слышишь? Я своего ребенка в еретики не отдам“.

«Из этого, я думаю, редакция может понять, отчего на мой вопрос все крестьяне нашей деревни сказали, что они про Пушкина не знают ни одного слова».

Реакционная пропаганда на селе имела известный успех прежде всего потому, что до того во многих местах о Пушкине вообще ничего не было известно. В редакцию «Сельского вестника» поступило немало писем, например, такого характера: «Покорнейше просим редакцию „Сельского вестника“ объяснить нам, т. е. людям, которые решительно ничего не знают, за что именно этого человека (Пушкина, — Б. М.) назначено так торжественно чествовать, дабы все могли присоединиться к этому празднеству... Читатель Ново-Никольской волости Грязовецкого уезда Вологодской губернии» (№ 23).

Отсюда понятно, какое значение имело бы напечатание в газете писем, опровергающих мнения Коровкина и ему подобных. Конечно, оставить без ответа такого рода письма редакция не могла: иначе получилось бы, что император, который, по сообщению газеты, одобрил утверждение пушкинского юбилейного комитета, совершил ошибку. Однако из полемических писем в «Сельском вестнике» были отобраны весьма своеобразные.

В газете помещались преимущественно те ответы Коровкину, авторы которых соглашались с тем, что Пушкин «был грешен», напоминали о евангельском требовании всепрощения или же пытались доказать, что Пушкин был религиозен и что именно поэтому почитать его «не грех». Появился также ряд писем, где полемика с Коровкиным свелась к защите Пушкина от обвинений в том, что он якобы погиб «за женский пол». Крестьянин из Онуфриевской волости Кологривского уезда Костромской губернии М. Швоков (при письме имеется пометка: «за неграмотностью его писал его сын Андрейко») сообщил в редакцию: «Много я перечитал разных писем о Пушкине, но всех хуже письмо из Сычевки Смолен-

ской губернии Евдокима Коровкина... Толкуя как святоша, он забывает, что дар слова был дан Пушкину богом и что Пушкин вступился не за женский пол вообще, а за честь своей законной жены, т. е. за свою честь. И почему знает Коровкин, заслужил или нет Пушкин у бога царство небесное? Но памятники и торжества вполне им заслужены. Ведь и господь сказал: „Отдайте кесарево кесарю, а божие — богу“. Поэтому есть время для того и другого» (№ 30).

Оставаясь на религиозной почве, защищал Пушкина и крестьянин Бирюченского уезда И. Подставкин. Он писал: «В № 25 „Сельского вестника“ прочитал я письмо отставного вахтера Евдокима Тимофеева Коровкина о Пушкине и считаю нужным ответить ему следующее. Действительно, Пушкин скончался от раны, полученной на дуэли, но не за блудницу какую-нибудь, а как сказано в том же Священном писании, на которое ссылается Коровкин, как „добрый пастырь, душу свою полагает за овцы“, так и он расстался с жизнью за честь своей любимой жены, как воин, защищающий от врагов свое дорогое отечество».

Последним замечанием читатель хитроумно парировал демагогическое утверждение одного из ранее напечатанных в «Сельском вестнике» писем, где утверждалось, что Пушкина можно было бы оправдать только в том случае, если бы он отдал свою жизнь «за веру, царя и отечество». Пытается Подставкин отвести и другие наветы на Пушкина, замечая: «Св. же священномученик Киприан и прочие святые причислены к лику святых за их мучения, за православную веру и другие угрождения богу. Только причем же тут Пушкин? Святым его никто и не считает. Но и противником православной веры он не был... Как великий писатель, он достоин и великой хвалы, и памятника. Имя Пушкина не должно быть забыто русским народом. Вечная память и царство ему небесное!» (№ 29).

Но были и письма другого характера, выражавшие в более или менее резкой форме прямое возмущение попытками оскорбить память Пушкина, представить его в глазах народных читателей «вредным». Из такого рода писем в печать попало только письмо крестьянина деревни Шима Ставропольской волости Е. Ефремова:

«В № 25 „Сельского вестника“ было напечатано письмо отставного вахтера Евдокима Коровкина, который доказывает своим „внутренним человеком“, „совестью“, что наш всемирный писатель А. С. Пушкин царствия божия не наследует потому будто бы, что Пушкин за женский пол отдал душу свою в руки дьявола. Вот тут и думай, какие являются в Смоленской губернии предвозвещатели: знают уже, кому какая участь за гробом! Наверно Коровкин многому на службе научился; жалею только об одном, что не знаю, в каком полку он служил. Но все-таки скажу, что таких отставных вахтеров, как Коровкин, у нас много, а про известного писателя А. С. Пушкина каждый скажет, что он был единственным человеком на всем земном шаре... Что касается памятника на Тверском бульваре в Москве, так это пускай Коровкин в свободное время подумает, для чего он поставлен и для чего вообще все так желают увековечить память великого писателя Пушкина. Вот уже сто лет прошло, как Пушкин родился. Он на свете мало жил, а много нам хорошего оставил. После смерти его осталось много написанных им книг, которые он оставил нам на вечную о себе память. Пушкин умер, а дела его не умерли, но живы». И в заключение Ефремов, мобилизуя весь свой сарказм, говорит: «Пускай Коровкин оставит такую о себе память, как оставил нам великий писатель Пушкин» (№ 27).

Возможность полемики с Коровкиным, Шурковым и им подобными была осложнена уже тем обстоятельством, что их письма были напечатаны в официальной газете (напомним, в приложении к «Правительственному

вестнику»), поэтому некоторые полемисты ограничивались лишь общими фразами и намеками. Так, крестьянин П. Андреев из Шляпниковской области Осинского уезда Пермской губернии писал: «Молодежь наша, более читающая и более образованная, относится к Пушкину сочувственно, жалея о его преждевременной кончине; она видит в нем великого человека, употребившего свой дар на пользу родного народа. Конечно, очень многие, читая его сочинения, не понимают всего значения Пушкина. Но есть люди в простом народе, не только не понимающие значения Пушкина, но и с презрением относящиеся к его сочинениям как к богопротивным. Кто же это? И что это за люди? Это старики, учившиеся по кириллице, часослову и псалтири, не понимающие высокого значения хороших писателей вообще и не понимающие также значения их сочинений». Таким образом, спор сводился здесь к противопоставлению нового и старого поколения крестьянства.

Еще более сложным было положение тех читателей, которые хотели возразить против предложения о замене постановки памятника Пушкину строительством церкви. В ответах противников этого предложения возмущен был только компромисс. Действительно, такого рода ответы мы на страницах «Сельского вестника» и встречаем. Крестьянин из Высоковской волости Новгородского уезда Новгородской губернии А. Мельников, не соглашаясь с тем, что памятники не нужны и являются лишней тратой денег, писал: «Памятники необходимы и полезны. Это явный знак нашей благодарности, понятный как образованным людям, так и необразованному нашему крестьянскому миру. Памятник своим величием дает ясное понятие о величии того, в честь кого он воздвигнут». Но далее Мельников и предлагает компромисс: «... по моему мнению, вместе с памятником народным следует предложить открыть подписку на памятник духовный, т. е. на построение храма в честь того святого, имя которого носил покойный поэт...» (№ 25). Но вслед за этим редакция, по-видимому, для того чтобы парировать это письмо, поместила другое, — на этот раз не крестьянина, а князя Е. Еникеева из усадьбы Видомлиц Новгородской губернии: «Вполне присоединяюсь к превосходному, умному, золотому слову... о построении в память Пушкина храма-памятника. Дай бог, чтобы эта прекрасная мысль осуществилась».

Разумеется, не были опубликованы в «Сельском вестнике» и остались в архиве письма, подобные письму крестьянина Корабельникова, о которых мы уже писали выше и которые восхваляют Пушкина как защитника народа, обличителя царя и властей. Не было напечатано письмо Павла Макарецва из Симбирской губернии, который охарактеризовал Коровкина как врага просвещения и мракобеса. Он писал: «Нет сил умолчать насчет письма отставного вахтера Евдокимова Коровкина, у которого в голове есть наука с двумя терминами „свет“ и „тьма“... Из дальнейшего в письме Коровкина видно, что к светлой науке можно причислить только описание жизни священномучеников и разного рода религиозные поучения, все же другое, написанное нашими русскими писателями, нужно, по мнению Коровкина, вместиť в науку тьмы».

Далее Макарецв иронически восклицал: «Пушкин, наш родной поэт, слава, гордость России! в такой немилости у вас. О, почтенный Коровкин, грозный вы судья!». Называя Коровкина «диким господином», автор письма далее возражает ему с наивным простодушием, но с безусловной логикой: «У вас, вероятно, есть жена? Оскорби ее какой-нибудь иностранец вроде Дантеса, убийцы Пушкина... Мне думается, вы заступитесь за свою жену; если не с леворвером нападете на оскорбителя чести своей благоверной, то с кулаком, я не сомневаюсь в этом, что ополчитесь на семейного врага, да едва ли сумеете простить такого оскорбителя своего при смерти своей». Смело возражает Макарецв и против предложения о замене

создания памятников (как он опять-таки не без иронии пишет) «храмом до облаков»: «Я со своей стороны скажу, что в честь Пушкина есть храм в наших русских сердцах превыше облаков ходячих, именно тот самый „нерукотворный“ памятник, о котором сам Пушкин сказал. Никогда мы, русские люди, не забудем Александра Сергеевича, будем вечные времена помнить его».

Особого внимания заслуживает оставшееся в архиве большое письмо, по существу целое сочинение деревенского грамотея С. Д. Ковылкина (возможно, сельского учителя) из села Топовки Камышенского уезда Саратовской губернии. Автор просил редакцию: «В случае, где не так, прошу исправить», но изложенные им мысли разумны и верны. Отвечая хулителям Пушкина, Ковылкин пишет: «Нельзя забыть великого нашего поэта А. С. Пушкина за его „подвиг благородный“, которым он усовершенствовал славу и гордость всей нашей матушки России . . . А тем лицам, которые считают произведения Пушкина пустым материалом для жизни и даже осуждают его, так сказать „воздают ему за добро злом“, — скажу им словами самого Пушкина:

Поэт, не дорожи любовью народной,  
Восторженных похвал пройдет минутный шум,  
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,  
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм

Веленью божию, о, муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приема равнодушно  
И не оспаривай глупца (?!)?<sup>24</sup>

Ты сам — свой высший суд,  
Всех строже оценить умешь ты свой труд.

«И, таким образом, наш великий поэт предвидел, что найдутся и такие люди, даже из просвещенного мира, которые будут по своей рассеянности ума ценить его талант, как ценил крыловский петух жемчужное зерно». По поводу же слов Коровкина, утверждавшего, что в сочинении Пушкина он не нашел «для души утешения», Ковылкин пишет: «Очевидно, Коровкин полагает впрямь, что книга Пушкина дополнительный часослов, по которой можно молиться богу, а когда прочел ее, и не найдя ни одной молитвы ни перед обедом, ни после обеда, ни вечерней, ни утренней, то и не нашел в ней „для души утешения?“». Дальше автор письма пытается отделить Пушкина-человека, за которого религиозные люди молятся, от Пушкина-поэта: «А празднование столетнего юбилея со дня рождения Пушкина Коровкин, очевидно, понял так: что вся Россия молилась поэту Пушкину, чтобы он простил нам наши грехи, а потому Коровкину стало досадно, что он и говорит в своей корреспонденции, что „св. священномученик Киприан причтен к лику святых святою церковью, а Пушкину поставлена статуя в Москве на Тверском бульваре“. Вот говорится: „Простая разница, что день, что ночь“. Вот что можно заключить из корреспонденции Коровкина?!? . . . А если бы Коровкин понял, что не Пушкину молилась Россия, а молилась об усопшем рабе Александре, о прощении его грехов, то едва ли Коровкин стал так резко осуждать Пушкина».

Любопытно, что в этом же своем сочинении Ковылкин упоминает и осуждает Писарева за то, что он считал Пушкина стихотворцем, не приносящим «никакой пользы России».

<sup>24</sup> Восклицательный и вопросительный знаки автора письма, по-видимому несогласного с мнением о том, что не нужно «оспаривать глупца».

Мы остановились с относительной подробностью на всей этой полемике не только потому, что она является единственной в своем роде полемикой крестьян-читателей об общем значении Пушкина для народа, но и потому, что охарактеризованные нами противоположные мнения существенны и для дальнейшего анализа других аспектов интересующей нас темы.

### 3

При чтении писем крестьян о Пушкине, в большинстве своем малограмотных или полуграмотных (хотя многие из них написаны живым, ярким народным языком), можно улыбаться по поводу тех или иных наивных оценок, странных уподоблений, наивных сопоставлений, но несомненно, что за всеми этими кажущимися примитивными, общими оценками поэта и его творчества стоит серьезное содержание — элементы стихийной народной эстетики, которая всегда жила в сознании масс, хотя и не была осознана. Возможно, что некоторым исследователям покажется неоправданной тратой времени столь подробное изучение читательских отзывов. Однако, как мы полагаем, подобное изучение представляет не только исторический, но и теоретический интерес.

Искусство как отражение действительности, искусство как источник познания и наслаждения, как учебник жизни... по существу именно эти привычные для литературной критики эстетические критерии, неосознанные, неосмысленные, выраженные наивным языком «простолюдина», определяют отношение крестьян к творчеству Пушкина в целом и отдельным его произведениям. Почитатели Пушкина из народа, разумеется, далеки от какой-либо книжной теории и не знают ее, чуждаются общих отвлеченных фраз о значении искусства и роли поэта. Их мера этой роли определяется сопоставлениями тех или иных декларативных заявлений автора с содержанием его творчества. Именно потому в огромном количестве писем постоянно цитируется стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», именно потому оценки произведений Пушкина, его идей оказываются в письмах крестьян неразрывно связанными с живым обликом поэта.

В большинстве читательских отзывов Пушкин предстает как учитель народа, человек необыкновенного ума, который надолго определил программу жизненного поведения и который являет собой пример для подражания во всех трудных случаях. По словам И. Окулова из села Красного Яра Верхнеудинского округа Забайкальской области, «малограмотный народ наш считает Пушкина весьма великим, или, по-мужицки, „мудрым“ человеком и к тому же весьма добрым к бедному люду... Я со своей стороны могу сказать, что мало в свете таких людей, каков был Пушкин. Это какая-то воплощенная мудрость, воплощенный ум, человек без предрассудков и без барской спеси» (№ 29). Выше мы приводили письмо одного из крестьян, который признавался: «... я всегда в жизни, встретя какую-нибудь неудачу во предприятиях или несчастье какое, то всегда беру пример с Александра Сергеевича...». Для всех крестьян, не развращенных официозной пропагандой, Пушкин был прежде всего борцом за народное благо, за народное освобождение, другом угнетенных. С. Тимофеев из деревни Высокая Гора Опочецкого уезда Псковской губернии рассказывал: «Я случайно прочел в одной книжке о том, как в былое время в числе сторонников за освобождение крестьян был и наш незабвенный Пушкин, и сказал нашим старичкам, что Пушкин сильно стоял за освобождение нас от крепостной зависимости; тогда они все единодушно заговорили, крестясь на икону: „Дай ему, господи, царствие небесное“. Так они благоговеют при воспоминании о том, кто был борцом за их освобождение» (№ 34).

В сознании народа Пушкин уподоблялся богатырям, бесстрашным в борьбе за правое дело, овеянным славой, являющим собой немеркнущий пример для подражания. Приведем одно из писем, где выражено именно такого рода представление о поэте: «Имея прямую душу, он (Пушкин, — *Б. М.*) не пропускал ни одного грязного дела, чтоб не заклеить публично его деятелей, отчего у него было много врагов в высшем петербургском обществе, — пишет крестьянин Краснополянской волости Елецкого уезда Орловской губернии Василий Козырев. — Поступая по высшему закону человека — совести, он ни в чем не имел себе соперников и оставался всегда полным победителем во всех прениях и спорах. Он привык первенствовать в том обществе, где находился, что, впрочем, понятно: необыкновенному человеку подчиняется все. Насмешки он отражал, отличаясь остроумием, с мастерской ловкостью. И так жизнь его шла весело, как он сам писал о себе, — были, конечно, и черные дни, но мало. Потом он женился на московской красавице — Наталье Николаевне Гончаровой. Беда его была в том, что он, имея небольшое состояние, любил держать себя и жену свою по-барски, для чего вошел в круг петербургского большого света, где, как сказано, у него было порядочно врагов. Содержание себя и жены в этом обществе было ему не под силу, но он не мог оторваться от него — к тому же и его жене эта жизнь пришлось по душе. За женой Пушкина начали увиваться люди, жаждущие любовных приключений». Далее рассказывается о том, как «один молодой иностранец Дантес был особенно любезен с Натальей Николаевной. Враги Пушкина воспользовались этим. Они пустили слух, что Наталья Николаевна — жертва любезностей Дантеса. Посыпались на Пушкина намеки и безымянные письма. Он приходил от этого в испуг». Но, говоря обо всем этом как об «ударе», который был «выдумкой самого ада», автор письма рассматривает смерть поэта иначе — как результат столкновения его, благородного борца за справедливость, с многочисленными врагами:

«Кто же убил его? Женский пол? — Нет. — Дантес? — Нет. — Но кто же, кто убил его?». На это следует ответ: «Петербург! Дантес был орудие Петербурга, а убийца — Петербург». Письмо заканчивается горестными восклицаниями: «О, Петербург, безжалостный Петербург, светило нашей отчизны, ты поднял руку на своего певца, на свое лучшее украшение, на великого Пушкина! Бедный, милый Пушкин! Все, кто сколько-нибудь имеет дар понимания прекрасного, все поняли и оценили тебя» (№ 34). Эта оценка выражена во многих крестьянских письмах, и не только прозой, также и неумелыми, но горячими и искренними стихами. В неопубликованном, разумеется, четверостишии автор пишет:

Пушкин был защитник чести и свободы,  
За то его восхвалят все народы,  
Пушкин всем был друг и брат,  
Его любить все будут, и стар, и млад.

Другой автор, объявивший себя крестьянином Псковской губернии Новоржевского уезда Барановской волости деревни Лачуги, Г. Михайлов восклицал:

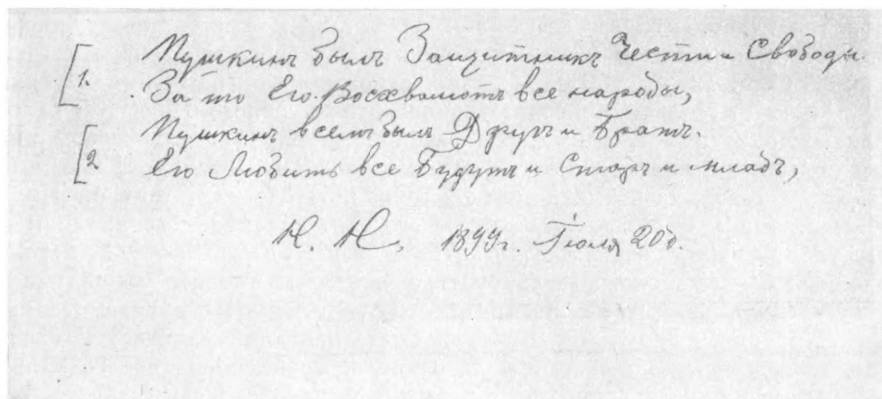
Все думали, что дух Пушкина угас —  
И не будит воли в нас...

Любопытен и вопрос, которым заканчивается стихотворение:

Теперь есть ли у нас  
Такие добродетели,  
Для несчастных радетели,  
Такой ум и зоркий глаз,  
Как Пушкин был у нас?

Далее автор так комментирует свой вопрос: «Многим и простолюдинам стало понятно, что Пушкин положил свою головушку не из-за жены, а из-за правды-матки, которую он резал всем тогдашним большим воротилам нашей матушки России и которые вооружили против Пушкина франдуза, но французу дешева была Россия, а дороги свои интересы... Но теперь-то я думаю, что каждый простой русский человек в великой прискорбности вспоминать будет А. С. Пушкина. Он-то по делу первый начал раздувать маленькую искру в пламя на пользу тем, которые в то время не имели ничего собственного, а все было барское и сами-то они были не свои, а барские».

Пушкина как борца за свободу и справедливость воспевают и в неумелых своих стихах крестьянин Стрелецкой волости «той же слободы»



Стихи, присланные крестьянином в редакцию «Сельского вестника».

Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.

А. Фильков. Явно имея в виду слова пушкинского «Памятника» об Александрийском столпе, автор утверждает, что «не один уже столп задорный» «пред славою <Пушкина> склонится». Пушкин продолжает жить:

Пред лестью вечно непокорный,  
 И в прахе он готов сразиться.

Пушкин пел песни о свободе, за что был «пред русскими царями оклеветан», но, гонимый, смело нес вериги, «толпе не кланяясь холодной». Поэт, «не щадя жизни, восстал на жизненный порок». Он живет и теперь: «Пари свой дух вовеки с нами».

Традиционное понятие о народности Пушкина и его любви к родной земле выражено в крестьянских письмах в конкретных деталях, причем постоянно подчеркивается необыкновенная близость поэта к народу. Крестьянин Владимирской губернии Покровского уезда Кудыкинской волости С. Павлов несколько раз подчеркивает эту черту характера Пушкина: «Пушкин скорбел о народе, любил его и не гордился перед ним, относился как с равным себе... Пушкин видел рабство, тяготившее народ, и жалел его, так как он понимал, что и раб такой же человек, как он сам, и также может страдать, мыслить и мечтать». Пушкин не только учил народ, но и учился у него. «Пушкин много обязан своей няне старушке Ирине Иродионовне (Арине Родионовне, — Б. М.), вселившей ему своими сказками и рассказами чисто русский дух, драгоценный для поэтического

творчества, и, ознакомившись с народной поэзией, восхищался от народной фантазии и ума:

А куда разумны шутки,  
Приговоры, прибаутки,  
Небылицы, былины  
Православной старины...

Слушать, так душе отрадно,  
Кто придумал их так складно?  
И не пил бы и не ел,  
Все бы слушал, да глядел»

В другом письме крестьянина Гродненской волости Лужского уезда Нижегородской губернии Ф. Дорофеева о патриотизме Пушкина сказано: «Я, как выучившийся читать и писать в воскресной школе и прочитавший сочинения Пушкина, считаю его представителем русского чувства, воображения и увлечений. Этот человек излил в своих стихотворениях не свои лишь чувства, а чувства всего русского народа, за что русский простой человек глубоко ценит и уважает его славное бессмертное имя» (№ 20).

Замечательно, что самый облик Пушкина в крестьянских письмах предстает лирическим и интимным образом близкого и родного человека. Именно с такими чувствами обычно вспоминается памятник Пушкину. Крестьянин Т. Вилков из села Ивановского-Шуйского Яневской волости Суздальского уезда Владимирской губернии говорит: «Я теперь пишу, а мысли на Тверском в Москве и в Пушкинской в Петербурге пред монументами, у которых я бывал несколько раз. В Москве стоит он грустно задумчив, видно, его голову тяготили мысли, а какие? Не знаю, может быть, он думает об своих врагах, которых у него было много. И невольно срываются с языка слова Кольцова: „о чем дремучий лес призадумался“ и проч. А в Петербурге как взглянешь на год и день его смерти, так слова и приходят сами Лермонтова „погиб поэт, невольник чести“, и слез не нужен теперь хор. Заплакал бы, да некогда, пройдешь мимо его мельком в свободное время, а свободного времени у рабочего сами знаете 1 час в неделю, и то нужно весь город выгладеть».

Образ Пушкина как живого человека возникает и в письме крестьянина Могилевской волости Курганского уезда Тобольской губернии (подпись неразборчива): «Читаешь Пушкина или думаешь о нем, Пушкин сейчас же как живой, стоит перед тобой, улыбается, такой добрый, тихий, радостный, торжествующий и на все готовый для блага своего народа. И всегда Пушкин воображается таким, каким он рисуется на картинах, в каком-то халате с воротником и всегда без шляпы, с наклоненной немного головой. Чудный Пушкин, чудо природы, и больше такого не дождаться никогда». Близкими чертами рисуется облик поэта и в письме крестьянина Покровской волости Клинского уезда Московской губернии И. Воробьева: «Бог привел меня видеть его памятник в Москве. Я долго любовался им и, глядя на изображение Пушкина со склоненной головою, мне казалось, что он и в настоящее время настолько глубоко думает, что в мире никто не может этого понять» (№ 23). Неподдельное волнение ощущается в письме крестьянина Павла Никачалы из села Великого Самбора Конотопского уезда Черниговской губернии. Однажды он побывал в Киеве и попал в городской музей, «где собраны редкостные и любопытные предметы». Он рассказывает о своих впечатлениях: «Сколько мне встретилось тут разных художественных изображений, взятых из природы и человеческой жизни! И все мне было удивительно, но только как-то проходило мимо моих глаз, так как это были все древние лица, и я мало про них слышал и читал. Но когда я увидел Пушкина, то он мне показался как будто бы знаком или же точно односельчанин со мною. И я на него присматривался с большим удовольствием, как будто бы я его увидел живого. Он на меня смотрел, не сводя своих глаз. И лицо его казалось как будто бы в большой задумчивости. Он стоял чисто одетым, без шляпы, волосы на нем были кудрявые, шляпу с большими полями он



держал в левой руке. И я этим случаем остался очень доволен, не жалея нисколько ни траты денег, ни времени. И мне очень захотелось, чтобы был со мной тут мой товарищ, с которым я учился и сидел на одной скамейке и с которым вдвоем мы учили наизусть стихотворения Пушкина и поверяли друг дружке свое удовольствие от его сочинений. Я думаю, что и друг мой остался бы теперь доволен» (№ 34).

Как мы видим из приведенных писем, подлинное отношение народа к Пушкину окрашено особым колоритом, который не могли воспроизвести никакие выспренние речи записных ораторов во время пушкинского юбилея 1899 года. Показательно само желание даже с трудом выражавших свои мысли на бумаге людей выразить свое отношение к поэту. Оценки эти в основном отличались только степенью грамотности, но, как правило, были едиными. Прочитируем для примера слова из письма полуграмотного крестьянина Богородской волости Ярославской губернии И. Пигунова: «...можно сказать, что г-н Пушкин очень любитель делать для народа русского хорошее, на что имел всегда доброе и научное выражение и за что, можно сказать, навсегда вечная память рабу божьему г-ну Пушкину за его трудовые занятия в пользу всему грамотному народу».

Но что же подразумевалось под этой «пользой»? Как свидетельствуют многочисленные письма, заслуги Пушкина народ видел не только в прошлом, в истории, но также и в том, что он оставался другом, помощником, наставником и *сегодня*. Следовать заветам Пушкина, его примерам и «урокам», морали его произведений, которые, как заметил один крестьянин, «нам в науку написаны» (№ 28), означало в понимании многих читателей выполнение великого долга перед памятью поэта.

Чрезвычайно любопытен в этом отношении рассказ читателя-крестьянина: «Во время пожара господского старого дома мне удалось спасти одну горевшую книгу, в которой сохранились чьи-то слова о Пушкине, что и меня побудило почитать его: „Ах, Пушкин, Пушкин! ужели твой сладкий голос, твои вольнозвучные октавы промчатся над нами, ничьим слухом не уловленные, ничьей душой не перенятые, без сочувствия и отголоска? ужели твоя могила ни в одном сердце не зажжет высокой и вдохновительной тоски, память твоих творческих дум не обновится поэтическим преданием, и мы только твоими же цветами будем осыпать гроб твой?..“. Не знаю, почему и для чего, но я храню эти слова в моем сердце, помню наизусть, — и как Пушкину желаю царствия божия, так и тому, кто жалел о ранней смерти певца Петра и русской старины. Вечная тебе память, кавказский пленник, — не одну Россию ты пленил своими песнями, но и за пределами ее внимают глаголу твоему» (№ 32).

Для читателей-крестьян, преклонявшихся перед Пушкиным, «внимать глаголу» означало стремление *соотнести самый смысл пушкинских творений с собственной жизнью*. С этим стремлением связано убеждение в том, что Пушкин «пробуждал и будет пробуждать добрые, теплые чувства» (№ 28).

В письме крестьянина села Грязнухи Симбирской губернии и уезда Ключищенской волости А. Васильева эта мысль получила следующее истолкование. При жизни Пушкина его «обижали и гнали за правду», «но зато теперь вся Русь узнала, кто был Пушкин», «а кто, в сущности, понимает, что сделал Пушкин для русского человека, кто заметил, сколько покойный уничтожил сорных трав на поле нашего отечества и сколько согрел сердец братской любовью, тот много найдет средства отплатить за это потрудившемуся безвозмездно человеку». Для этого «только следует — хорошо помнить прочитанное и *прилагать к жизни*. Вот этим добрым памятованием мы воздвигнем почившему памятник нерукотворный». Эту же мысль излагает по существу в своем письме и крестьянин

из села Беляево Дмитриевского уезда Курской губернии М. Носков. Он сообщает о себе: «Я из вольноотпущенных дворовых людей, обучался самоучкой и домашнего воспитания. Имел возможность прочитывать спрошенные книги. Читал сочинения разных писателей, как и нашего незабываемого писателя Александра Сергеевича Пушкина, «которым много вовлечен даже в самую жизнь... Его сочинения далеко увлекают жизнь и сердце читателя». Пушкин, «непостижимый необъятностью его трудов писателя, оставил для нас память его умных, предначертанных молодому поколению хороших и добрых примеров на поприще их жизни, так я понял сочинения незабвенного писателя Пушкина, как маленький и простой человек. Поймут это и поколения простого народа...».

Более конкретно такое понимание заветов Пушкина и его творчества изложено в безграмотном по форме, но исключительно интересном по содержанию письме крестьянина деревни Головкино Гродненской волости Зубцовского уезда Тверской губернии С. Никитина: Пушкин «показывал жизнь и науку», он учил узнавать людей: ведь человек «может представиться покровителем, а оказался губителем». Пушкин — пример и образец поведения — в этом суть основного содержания письма: он был за правду, «от того он не искал себе почта, более приставал к простонародию, потому что простонародье скорее возьмет пример, к чему он расположен». Далее о Пушкине говорится: «Если бы он не имел в себе правды, не пошел бы на дуэль, а как пошел на дуэль, то больше засвидетельствовал свою правду, ради правды не пожалел своей жизни». Сопоставляя поведение Пушкина с примерами из окружающей жизни, Никитин заключает: «А мы ради приятеля или богача какого-нибудь говорим облыжные слова, клеветаем... Только такие люди не пойдут на дуэль...». Чувствуя, по-видимому, различие между своим пониманием характера и облика Пушкина и тем, которое пропагандировалось в статьях «Сельского вестника», Никитин пишет в заключение: «Такое мое мнение. Я буду держать свое мнение до тех пор, покамест правительство не растолкует нам в каком-нибудь номере „Сельского вестника“ о таком даровитом человеке».

Инстинктивное стремление извлечь из творчества Пушкина программу жизненного поведения сквозит и в письме крестьянина-лесника Нарымского лесничества Астраханской губернии М. Мурыгина. Он пишет: «Читал я сочинения А. С. Пушкина и заучил наизусть некоторые его стихотворения, о которых забочуся, чтобы не забыть мне таковые по гроб моей жизни, и сохраняю их яко бы „Символ веры“, каковыми руководствуюся в своей обыденной жизни... Мы должны читать с большим вниманием и знать значение каждого написанного слова сочинения нашего поэта А. С. Пушкина и при случае должны руководствоваться ими как бы законом».

Любопытны в письме и простодушные попытки сделать прямые выводы из того или иного произведения Пушкина. Так, по поводу «Сказки о рыбаке и рыбке», написанной «в самом простом русском слоге», автор заключает, что она должна удерживать, «во-первых, от зависти, а во-вторых, от властолюбия». Размышления о связи произведений Пушкина с крестьянским бытом, с правилами жизненного поведения содержатся и во многих других письмах. О смысле баллады Пушкина «Утопленник» читательница из деревни Чешуйки Марьинской волости Черниговского уезда Марфа Матвеевская пишет: «Каждого, сделавшего нехорошее дело, всегда будет мучить совесть». Читатель Н. Поройков из села Окулово Меленковского уезда Владимирской губернии рассматривает в качестве типичного жизненного примера сюжет пушкинского стихотворения «Под вечер осенью ненастной», в котором Пушкин «душевно, как бы своими глазами», смотрит на героиню, вынужденную «с тоскою и горестию на душе» пожертвовать «тайным плодом любви». Кстати говоря,

рассуждения на тему любви в связи с произведениями Пушкина очень часто встречаются в крестьянских письмах. В упомянутом выше письме Т. Вилкова замечено: «Иные говорят, что Пушкин писал больше про любовь. И я скажу, да, это правда, писал, а любовь — это разве не священное чувство? Разве она не достойна поэтического впечатления?». Из такого понимания любви исходит и Николай Маслов из Алатырского уезда Симбирской губернии (село указано неразборчиво). В эпизоде поэмы «Полтава», в котором Мазепа соблазняет Марию, он видит осуждение поэтом «преступной любви», приносящей лишь несчастье. Но более широкие выводы делает этот же автор из поэмы «Медный всадник»: «Читая поэму „Медный всадник“, можно много-много заронить добрых пожеланий каждому из нас». Создание Петербурга и характер Петра — как преобразователя России — рассматриваются как восхваление умения «добыть доступ ко всякому делу», т. е. преодолеть любые препятствия в труде. Все эти примеры из крестьянских писем, которые иногда говорят о прямолинейности и наивности автора, тем не менее свидетельствуют о глубоком, свойственном народу восприятию образа и творчества Пушкина в теснейшей связи со своей повседневной жизнью и ее требованиями.

Если попытаться определить общепринятыми литературоведческими понятиями эстетические критерии читателей-крестьян на основании их писем, то мы приходим к заключению, что такими критериями являются: *значительность сюжета, правдивость изображения, его познавательная ценность, героические характеры, высота этических норм.* Для примера приведем характерное письмо крестьянина из деревни Филипповка Мартыновской волости Ерусланского уезда Самарской губернии П. Епанешникова:

«Более всего нравятся нам книги исторические или по крайней мере похожие на историю, и притом такие, в которых говорится или о крупных событиях, или об интересных явлениях жизни, о видных или замечательных чем-либо людях и о героях, проявивших в чем-либо большую силу воли, чрезвычайную твердость и мужество или вообще отличающихся чем-либо выдающимся.

«К числу именно таких повестей, как известно, относятся и сочинения Пушкина, следующие его сочинения: „История Пугачевского бунта“, „Капитанская дочка“, „Дубровский“, „Пиковая дама“, „Арап Петра Великого“, „Повести Белкина“, и в особенности последняя из них — „Барышня-крестьянка“. Все эти сочинения Пушкина читаются народом более всего и с особенной любовью, потому что каждая из этих повестей считается истинным происшествием, „былью“. А это самое для нас важное, самый, можно сказать, смак книги. Стоит только сказать читающему книгу, что в этой книге описывается не быль, а так себе — выдумка сочинителя, как тотчас же эта книга теряет для читателя ее всякий интерес; поэтому большинство из нас никаких нынешних романов не читает, кроме разве так называемых исторических, в которых мы уже не подозреваем никакой фальши или выдумки, ибо в них видится любимая нами быль-правда. Сказку читать мы также любим, хотя и знаем, что в ней не истинное происшествие, не быль. Но это совсем другое дело: сказку мы начинаем любить чуть ли не с пеленок. Сначала, когда мы еще слишком малы, мы сказку любим просто слушать и слушаем ее просто как быль, с замиранием сердца; затем постепенно привыкаем к мысли, что это не быль, а сказка — „складка“, т. е. сочинение, но все-таки говорим ее друг другу ради удовольствия: одним — послушать сказку вместо чтения, а другим, младшим, — в поучение; и при этом иногда и рассуждаем, что есть в сказке хорошего и доброго и что — дурного или злого. Хорошему из сказок мы мысленно стремимся подражать и восхищаемся им, а на дурное негодуем или смеемся над ним, и вот сказка делается нам наукой, уроком

без помощи учителя, однако же уроки эти укладываются в нас еще, пожалуй, лучше, чем в училище. Поэтому из стихотворений Пушкина мы охотно читаем одни лишь сказки, и то не все, а только некоторые; прочие же все стихотворные сочинения Пушкина нам мало нравятся почему-то, а почему именно — я этого объяснить не умею. И такое, например, прекрасное произведение Пушкина, как „Евгений Онегин“, к сожалению, тоже не особенно интересует нашего брата-мужика, и читается немногими и не так охотно, как повести Пушкина. Сколько я ни попытывался узнать этому причину от берущих у меня читать эту книгу, но добиться ничего путем не мог. Один, впрочем, страстный деревенский любитель чтения из мастеровых (иконописный позолотчик) говорил мне об этом сочинении так: „Ну, что же в нем хорошего, не был (быль, по его понятию, стихами не пишется) и не сказка, а так себе что-то такое... между правдой и ложью, — поэтому, говорит, оно мне ничуть не нравится, а также не нравится и другим, которым я читал его...“. Другие же, которым я давал эту книгу, так просто отмалчивались на мои расспросы, по всему заметно, что некоторые ее даже не дочитывали, — вот и все, чего я мог добиться от читавших „Евгения Онегина“».

В заключение автор письма (возможно, сельский учитель, во всяком случае «грамотей») еще раз подчеркивает, что нравятся народу произведения, в которых подразумевается «истинное происшествие — „быль“». На вопрос о том, почему именно и какие произведения Пушкина нравятся народу, он пишет: «Отвечаю: потому что главным образом, во-первых, что в них подразумевается быль, — истинное происшествие, а во-вторых, потому что оканчиваются они все в духе наших желаний, т. е. благоприятно для героев, как например в „Капитанской дочке“ или в „Барышне-крестьянке“; в „Дубровском“ же окончание хотя и неблагоприятно для героя, но зато он сам — такой доблестный и отважный, о каких мы любим вести разговор и которых мы долго всегда помним».

Как мы видим, в оценке истинности, правдивости произведения народный читатель отделяет сказочную фантастику (в которой, как например в «Сказке о рыбаке и рыбке», он также видит конкретный жизненный смысл) от обычных литературных сюжетов. Истинность же, правдивость литературного сюжета («быль») может быть установлена им только в случае, если он хотя бы в какой-то мере может сопоставить изображение или с собственным жизненным опытом, или с какими-либо накопленными знаниями. Именно потому (а не только из-за затрудняющей чтение стихотворной формы и многих непонятных необразованному человеку реалий) народным читателем отвергался (это подтверждается также другими письмами) «Евгений Онегин». Самый герой его, разочарованный и пресыщенный, был, конечно, совершенно чужд мироощущению крестьян, которые, по словам Епанешникова, любят произведения, где «говорится или о крупных событиях, или об интересных явлениях жизни, о видных или замечательных чем-либо людях и о героях, проявивших в чем-либо большую силу воли, чрезвычайную твердость и мужество или вообще отличающихся чем-либо выдающимся».

Вообще правдивость как критерий оценки отмечается в читательских письмах очень часто: «... я... много читал, а именно: „Капитанскую дочку“, „Дубровского“, о Пугачеве, о Кочубее и Мазеле и многие другие рассказы и стихотворения... Они очень нравятся потому, что правдивы и увлекают каждого продолжать чтение», — пишет крестьянин села Болдино Лукьяновского уезда Нижегородской губернии Д. Киреев. О том же самом рассказывает Н. Мамонова из Солдатской волости Нижнедевицкого уезда Воронежской губернии: «Когда я начала 16 лет читать повести, то прежде всего мне понравился незабвенный знаменитый наш писатель Пушкин. Он писал правду из семейной жизни во времена крепо-

## Господина Дедушкова!

Случайно прочитаю Вашу просьбу в Сельскохозяйственном отношении  
темно Тихомир Александровичу Суровичу Пушкину которому Со-  
ловьев строит сегодня <sup>сегодня</sup> 26<sup>е</sup> Мая 1879 года затею любви и выдана  
идти на наше поминание в Нашем присутствии Битву.  
А в этой надежде Наполеон Наполеон день и свет Тихомир  
у нас наемный Вам наемной грамоты. Аудант и Вера. то прокукукуку  
Мила что пошло Вами не вдумав день явился, потому что пошла  
отказа то Вера. Тихомир гробом Чинить самий профей Деревенского  
Мужика у которого Моему дремлют осле высоко дамито его невиды  
ть и не слышать.

Александрович Сурович Милу превенте потому что в нем Ва-  
шу Александровичу Тихому Суровичу позити Искренним Словесность.  
Иванович Суровичу, как поворотил он в наемном наемном  
Милу. Искренним Искренним право как видно что его Сурович  
А в хребтенный унаем Моему Дедушке оле Моему Суровичу  
надеждой теломе явиле которое Моему Моему Моему  
во Моему Вере Моему Слово между в предпринимать и не видеть  
какое, то Вера Тихомир Александровичу Суровичу, Моему  
Слово что как он отавидел нестерпиме то есть невиды некакая  
и поворотил, И промеленя поворотил Двор Царей и Моему  
Моему Дедушке Моему Моему. Тогда я противе его Моему  
Моему в Моему Моему Моему Моему, затею Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему  
Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Моему Фоссиа?



стного права». При этом восприятие художественных образов у читателя-крестьянина является настолько сильным и ярким, что он вымышленных героев воспринимает как реально существовавших и даже существующих: «Это действительно был гений, который своими песнями может заставить каждого человека, читающего его сочинения, содрогнуть душой и сердцем, как например: читаешь его сочинение о Полтаве, гетмане Мазепе, Кочубее и Искре, „Капитанская дочка“, „Кавказский пленник“ и проч., просто невольно заставляет подумать и поинтересоваться, читая, и как будто и сам там находишься и все у тебя перед глазами» (крестьянин села Нижнерусского Бишкина Харьковской губернии Ниевского уезда Лиманской волости Т. Калашников). Или в другом письме: «Повесть „Дубровский“ после прочтения оставляет на душе глубокое и грустное впечатление: как становится жалко бедного молодого Дубровского, которого помещик Троекуров (если не ошибаюсь, потому что повесть эту читал я десять лет тому назад) своими жестокостями довел до крайности, выгнал из родительского дома и заставил сделаться страшным атаманом разбойничьей шайки, имя которого наводило страх и ужас на все окрестности! Но при всем этом, читая повесть от начала до конца, все-таки жалеешь в душе горемычного Дубровского. Но зато и Дубровский показал себя помещику, — торжествует читатель, — выжег до тла его усадьбу».

Одни читатели признаются, что произведения Пушкина для них прежде всего источник узнавания прошлого своей родины: «Он дал понимать человеку, как жили на православной Руси в старые годы» (крестьянин Конотопского уезда Черниговской губернии, фамилия неразборчива). Или другое признание И. Воробьева из Покровской волости Клинского уезда Московской губернии: «Больше всего меня интересуют его стихотворения, например: „Полтавский бой“, „Казак“ и „Кочубей в темнице“ (названия, по-видимому, даны составителем какой-то хрестоматии, — Б. М.). По этим стихотворениям я немножко обучился истории России и узнал о кровопролитной битве со шведами, о мужестве на поле сражений и великом уме Петра Великого, а также о шведском короле Карле XII и гетмане Мазепе. Узнал их лукавые замыслы и о верности царю невинно казненных Кочубея и Искры. Затем узнал из сочинения Пушкина про Бориса Годунова, как его мучила совесть и как постигла небесная кара за его покушение и т. д. За все это я очень благодарен Александру Сергеевичу Пушкину» (№ 23).

Сегодня литературоведы расценили бы такого рода восприятие художественных произведений как сведение творчества к своеобразным литературным иллюстрациям гражданской истории. Но в отзывах других читателей, находившихся на более высокой ступени развития, признание познавательной ценности произведений Пушкина сочетается с пониманием их актуальности и с ярко выраженным эмоциональным восприятием. Таково, например, письмо крестьянина П. Андреева из Шляпниковской волости Осинского уезда Пермской губернии. Он также признает, что «исторические повести, романы и т. п. занимают более взрослых и более начитанных крестьян. Из них всего более читается „Полтава“, „Капитанская дочка“, „Борис Годунов“ и „Кавказский пленник“. Эти произведения он, однако, рассматривает шире, чем предыдущий читатель: «В них особенно привлекает внимание народа историческое содержание и живые лица и события, изображенные в занимательной и яркой картине. „Полтава“ занимает читателя вот чем: он видит Кочубея, крепко преданного Петру; простолюдин, любя своего государя, при казни Кочубея относится к нему сочувственно. К Мазепе читатель относится с отвращением, как к изменнику своего государя. Полтавский бой приводит читателя в восторг: „Ура! Мы ломим; гнутся шведы“. „Мы ломим, а шведы гнутся“, — воображает читатель и делается как бы участником этого дела, как будто он сам

произнес это грозно-торжественное „Ура!“. В „Капитанской дочке“ читатель ясно знакомится с происходившими прежде мятежами. В „Годунове“ простолюдин негодует на поступок Годунова, несправедливо захватившего престол. Простолюдин видит в самозванце божие наказание, посланное Борису за убийство Дмитрия; читатель находит Годунова достойным этого наказания, но сожалеет о бедствии народа». Здесь, как мы видим, читатель как бы осовременивает историческое изображение, воспринимает его субъективно и страстно, точно так же, как и другие произведения Пушкина, уже не на исторические темы. Именно потому, после оценки упомянутых, т. е. исторических, произведений Пушкина автор письма называет в этом же ряду первую южную поэму Пушкина и говорит о ней: «„Кавказский пленник“ также занимает простолюдина, так как в нем изображено страдание в плену русского человека, описывается его положение, его действия: здесь читатель воображает, что это могло и с ним бы случиться» (№ 28). Следовательно, и произведения исторические, и «Кавказский пленник» в равной степени волнуют читателя, он становится в воображении как бы участником воспроизводимых событий, а это могло произойти лишь в том случае, если с точки зрения психологии восприятия идеи и сюжета в той или иной степени сохраняют для него свою злободневность. Понятно поэтому, что крестьян особенно интересовала и волновала «Капитанская дочка». Вот примечательная оценка этого произведения: «Спрашивает читателя (заурядный), есть ли книга о „Капитанской дочке“? Есть. Взял, прочитал, принес. Что, хорошая книга? Очень хорошо, читаешь — наплачешься». Или другое сообщение — о чтке «Капитанской дочки» на Тихвинском золотом прииске Челябинского уезда Оренбургской губернии. На этом чтении, «как и на каждом, народу с женщинами и детьми было до 450 человек, и всем понравилось, все были в восторге и после много говорили о коменданте Миронове, Пугачеве и Швабрине, тем более что это было в той самой Оренбургской губернии, где и без того много рассказывают о Пугаче и разных его похождениях в здешнем крае» (письмо А. Евсеева, № 26). Вряд ли можно сомневаться, что среди этих 450 человек были такие, которых пушкинская повесть о крестьянском восстании навела далеко не на бесстрастные размышления и разговоры о прошлом. Не случайно именно оценка «Капитанской дочки» вызывала яростную полемику между теми, которые были от нее «в восторге», и настроенными реакционно крестьянами, безраздельно преданными лозунгам «За веру, царя и отечество». Так, некий аноним, резко возражая крестьянину Н. Макарову, который хвалил «Капитанскую дочку», утверждает: «Достаточно будет прочитать одну книгу («Капитанскую дочку»), которую много хвалят, чтоб испортить свою жизнь и принести вреда. В книге „Капитанская дочка“... описывается время малой смуты земли русской. Там несогласие, непрестанные поединки, дуэль, смертная казнь. Если читать такие книги одному малограмотному многим неграмотным, то научатся одной только ложной любви». По мнению этого анонима, читать следует другие книги, Майн Рида, Тургенева, Жюль Верна или книги о Смутном времени, «где видно, что несогласие довело до крайней нужды российский народ».

Если автор этого письма считает «Капитанскую дочку» вредной, то в некоторых других случаях встречаются попытки своеобразной фальсификации этого произведения и препарирования его в монархическом духе. Некий П. Мальцев пишет из Рождественской волости Кунгурского уезда Пермской губернии: «Я с наслаждением читаю его (Пушкина, — Б. М.) сочинения. Особенно интересует меня сочинение „Капитанская дочка“. В этом сочинении он раскрыл прямо, насколько есть верны царю и отечеству и православной вере сыны православной церкви, а насколько есть легкомысленных изменников, которые из-за корыстной цели



позволяют вязнуть себе в пропастях бездны и пороков, каков был Емелька Пугачев и прочие самозванцы. Более всего удивляет меня тот факт: разбойник-самозванец Емелья Пугачев называл себя царем, и все пред ним трепетали, и не было пощады верно служившим императрице, всех их вешал, как и было в Белогорской крепости; но одному, верно служившему престолу и присяге, Петру Андреевичу, сделана милость; из чего? Из-за того именно, что выпросил прощение Петру Андреевичу его дядька Савельевич. Он не щадил своей жизни и с самоотвержением припал к ногам Пугачева и взывал: „Помилуй, государь, его, а вели вместо его меня повесить, старика“. Тогда Пугачев вспомнил сделанную милость во время своего бродяжничества в степи Петром Андреевичем через этого старика, который принес ему заячий тулуп и вручил Пугачеву». И после этого автор письма заключает: «Первый пример: доброе дело укрощает врага России. Второй пример: неродственник-старик жертвует собой, чтобы спасти барина. А нонче скорей согласятся родные виноватые дети взамен себя предать отца. Где уважение? Где покорность, где добродетель, где любовь нелицемерная?». И дальше вновь поносится «Емелька Пугачев» как «неукротимый враг России и неумолимый в <не>-верности царю и отечеству».

Эти примеры показывают, что и в XIX веке читатели из народа различались не только по степени грамотности: они расходились и в политической оценке творчества Пушкина. Надо, впрочем, заметить, что реакционные характеристики «Капитанской дочки», подобные приведенным выше, встречаются среди крестьянских писем редко. Что же касается последнего из цитированных выше писем, то его топорно-верноподданническая прямолинейность заставила даже редакцию официозного «Сельского вестника» оставить его в архиве и не печатать.

Высокая оценка и, как сказал один из читателей, «уважительное» отношение к Пушкину были основаны наряду с признанием многих достоинств его творчества на понимании выраженных в нем *норм морали*. Произведения Пушкина, как отмечается во многих письмах, облагораживают душу, помогают «искоренять ложь и ненависть и другие пороки». Естественно, что в читательских откликах, которые шли из патриархальной деревни, постоянно замечалось стремление истолковать пушкинские произведения в духе религиозном. Но вместе с тем они часто привлекаются для иллюстрации правил *народной житейской этики*.

В письмах крестьян выражено ощущение высокой человечности творчества Пушкина. Никогда не пользуясь словом «гуманизм» (и не зная его), читатели-крестьяне имели в виду, по существу, именно эту особенность пушкинского творчества, когда говорили и о его отношении к «простым людям», и о том, что он всегда осуждал все, что противоречило «добру». Именно в этом смысле рассуждений одного из малограмотных читателей, который писал, что Пушкин, рисуя человека жестокого или лжеца, обличал его, «дабы человек понял, что он похож на какое-то животное или насекомое... А такое сочинение для народа очень интересное...». Как мы уже упоминали, в письмах встречаются многократные применения «Сказки о рыбаке и рыбке» к различным эпизодам крестьянского быта и всякого рода размышления на эту тему. «„Сказка о рыбаке и рыбке“ имеет глубокий нравоучительный смысл для людей скупых и алчных к легкой наживе, богатству и достижению славы» (Л. Коленов, станица Нижне-Озерная Оренбургского уезда, № 34).

Длинное письмо посвящает этой теме крестьянин деревни Сергеевки Салонянской волости Екатеринославской губернии И. Подгорный. Свое письмо он «по-ученому» называет «сообщением»; перечисляя многие прочитанные им произведения Пушкина, он пишет: «Но более всего меня интересует „Сказка о рыбаке и рыбке“, она представляется смешною, но

если хорошенько всмотреться в это сочинение, то в нем есть сущая правда, и даже поучительное; в нашем малообразованном крестьянском быту немало найдется примеров, как в сказке, если жена попадетс я сварливая и ни в чем не расчетливая, а, как говорится, с большим зубом и возьмет власть над своим простоватым мужем, тогда все дела пошли в грязь; водит мужичка своего за нос, и ему, горемыке, неоднократно придется ходить к сине му морю, к золотой рыбке с поклоном за всякими снадобьями. Набрал муж жене на сарафан, она посмотри т, не понрав илось — начинает его бранить: дурачина, простофиля, как упомянутая в сказке старуха, и что мужичок ни справит своей старухе, то все ей не уноровить. И так во всех отношениях продолжается жизнь такого мужа- пленника, угнетаемая капризами жены. Хорошо, если мужичок вскоре хват ится за ум и толково приметс я за дело над женой и подберет ей нос, то сделает поворот на свой лад, а если ослабеет и остав ит свою владелицу-жену ходить на просторе, то когда возврат ится в последний раз от золотой рыбки, найден прежнюю землянку и сидящую на пороге плачущую старушку, свою жену, и перед ней разбитое корыто». В этом забавном «приноровлении» пушкинской сказки явно чувствуется горькая судьбина человека, изрядно настрадавшегося от характера своей сварливой жены. Предыдущий же читатель (Л. Коленов) более глубоко понял смысл сюжета. Восторженное упоминание «Сказки о рыбаке и рыбке» почти во всех письмах говорит о том, что народ цен ил в ней не только, так сказать, бытовую мораль, но и антидворянскую тенденцию. Как справедливо отмечает новейший исследователь баллад и сказок Пушкина Р. М. Волков, «образ „вольной царицы“ в сказке близок к тому на ивному представлению о царе, какой был у пугачевцев... причем в сказке подчеркнута, как далека царица от народа: „служат ей бояре, да дворяне“, охраняет ее, ограждая от простого люда, „усердная стража“, отношение царицы к народу охарактеризовано обращением старухи царицы к мужу-муж ику: „На него старуха не взглянула, лишь с очей прогнать его велела“».<sup>25</sup>

Осуждение крестьян вызывает и «неблагородное поведение в любви». В связи с этим в письмах встречаются негодующие тирады по поводу «связи крестного с крестницей» — Мазепы и Марии, обличаются люди, на которых лож ится вина за судьбу девушек, подобно описанной в стихотворении Пушкина «Под вечер осенью ненастной». Крестьянин М. Швоков из Онуфриевской волости Кологривского уезда Костромской губернии хвал ит поэму «Граф Нулин» за то, что такого рода сочинения «заставляют думать об нашей нравственности» (№ 30). Как мы видим, в связи с творчеством Пушкина в читательских откликах затраг иваются самые различные вопросы этики.

Сложнее всего определить в анализируемых нами письмах критерии оценки тех или иных произведений с точки зрения художественной, так как понимание собственно эстетических качеств творчества требует от носительно более высокого уровня развития читателя. Но тем не менее и эта сторона вопроса тоже в откликах нашла свое отражение.

Попытаемся сопоставить на некоторых примерах мнения крестьян о тех или иных достоинствах произведений Пушкина и его творчества с общепринятыми теперь критериями художественности.

Нередки в письмах общие характеристики сочинений Пушкина такого рода: «Сочинения Пушкина... я люб ил более, чем другие книги, за их интерес, красоту, живость и бодрость» (И. Шевелев из Бердюшской

---

<sup>25</sup> Р. М. Волков. Народные истоки творчества Пушкина. Баллады и сказки. Черновцы, 1960, стр. 154.

волости Ишимского уезда Тобольской губернии). Многократно отмечается простота и ясность пушкинских стихов. Но наиболее интересны те отклики, в которых сквозит ощущение читателями яркой образности и эмоциональности пушкинского творчества. Термин «образ» в письмах, конечно, не встречается, но он эквивалентен часто употребляемому выражению «картины». Точно так же не встретим мы в крестьянских письмах, разумеется, и термина «эмоция», но часто наталкиваемся на равнозначное слово «чувство». Крестьянин П. Андреев из Шляпниковской волости Осинского уезда Пермской губернии пишет, что в сочинениях Пушкина «увлекают наших читателей не мысли писателя, а лица, им созданные». Из дальнейшего изложения можно заключить, что автор хотел противопоставить по существу не образность идее (мысли), а живое изображение лиц отвлеченному рассуждению. Так, далее он пишет: «Все чисто сказочные, но и яркие подробности простому народу очень нравятся и кажутся ему занимательными и забавными. Например, это место: „с ресниц, с усов, с бровей слетала стая сов“ («Руслан и Людмила»)). Из рассказа П. Андреева следует, что слушателей особенно привлекали образные и яркие живописные детали. Эта же особенность читательского восприятия обусловила, как мы видели, особое одобрение «Полтавы», «Капитанской дочки», «Бориса Годунова», «Кавказского пленника». Эти же качества пушкинского творчества отмечаются, по существу, и в отклике крестьянина П. Морозова (Агафеновская волость Таганрогского округа): здесь говорится о «молодых ясных оттенках» в пушкинских стихах, о том, что в них «является живая картина».

Высоко оценивается способность Пушкина с такой отчетливостью воссоздавать неизвестную читателю жизнь, что он словно видит изображаемое: «...читая произведения его, невольно увлекаешься и уносишься в неведомые страны, где чувствуешь себя как бы зрителем осуществления и действия пылкой его фантазии» (Н. Паладин из Студенец-Соломинской волости Моршанского уезда).

С восторгом пишет о пушкинских образах природы крестьянин Кудыкинской волости Покровского уезда, Владимирской губернии С. Павлов. «Пушкин описывал в стихах природу, как живописец, со всеми ее прелестями, так прекрасно и ясно, и особенно с живым участием открывал народную действительность». Здесь весьма любопытна деталь характеристики: «особенно с живым участием», т. е. не бесстрастно, а с отчетливо выраженным отношением. Эту черту пушкинского творчества Павлов связывает с умением поэта видеть то, чего другие не замечают: «Пушкин есть истинно поэт-гений, который так любил свой народ, родную природу и с таким глубоким впечатлением ко всему относился, чего другие даже и не замечали того и проходили мимо». В качестве примера далее приводятся отрывки из «Евгения Онегина» («Зима... крестьянин, торжествуя»), стихотворение «Зимний вечер» и «Бесы».

Среди крестьянских писем, где так или иначе затрагивается вопрос о художественно-эстетических достоинствах пушкинского творчества, особенно следует выделить письмо крестьянина Могилевской волости Курганского уезда Тобольской губернии (подпись неразборчива). Автор не обладает умением излагать свои мысли, выражает их в примитивной, наивной форме, но в основе их глубокое понимание гениального умения Пушкина раскрывать возвышенное и прекрасное в окружающей прозе жизни, в привычном, обыкновенном и повседневном. Ведь именно эту изумительную способность Пушкина имеет в виду автор письма, когда говорит:

«О чем бы Пушкин ни писал, все у него пело и торжествовало, пел у него простой русский деревенский плетень ... Он зиму суровую превторил в красавицу лучше лета, да и что было бы русскому без родной

зимы, подумайте, и кто бы это мог сделать, кроме Пушкина, припомните, что и простые русские дровни поют...

«Что же это такое, что Пушкин так верно и прекрасно умел изображать все русское, да и диво ли это, а вот что диво, что сам он создателем мира был вырван из всей природы бытия и сгруппирован в одно целое, „в Пушкина“ для показания чуда на святой Руси... Пушкин возвел простую русскую женщину на пьедестал недосыгаемости». Продолжая развивать свою мысль о том, что у Пушкина «все поет», автор письма далее пишет: «„К чернильнице“, а „К няне“-голубушке, что это за чудные творения! Простой чернильнице, может, трехкопеечной, Пушкин сотворил дно неисчерпаемого сокровища, он сотворил ее своей отрадой и утехой, и всем. А кто бы это сделал, кроме Пушкина? Никто! Из простой деревенской крепостной дрянной старухи, что Пушкин сотворил? Красоту, голубушку ... претворил в прелесть, и эту самую простую дуру деревенскую, нетесанную ... неграмотную, Пушкин сумел поставить <в> зависть всем народам, сделал из нее умную, добросердечную красавицу. Это ли не чудо творения, и можно ли чего у Пушкина начитаться досыта? ... Чем больше читаешь Пушкина, тем больше хочется читать». Во всем этом — причина того, что «всякий стих Пушкина как-то особенно действует».

Восторгаются читатели из народа и глубокими чувствами, которыми проникнуты произведения Пушкина и на которые они рождают глубокий отклик. Крестьянин Н. Кузнецов (Солторайская волость Курганского уезда Тобольской губернии) пишет: «Да, Пушкин вдунул в свои произведения народный дух, он проник в тайны человеческого сердца, уразумел человеческие мысли. Вот каким великим и редким даром он награжден был от природы!.. Нет села или деревни, где бы не знали Пушкина и не пели его простых песен, которые отличаются *глубоким чувством* и понятны для народа. Вот почему происходит любовь народа к Пушкину и к его прочувствованным песням. Народ любит простоту каких бы то ни было песен, но чтобы в них проявлялось *чувство*. Так как в песнях Пушкина много теплого чувства с душевной простотой, то поэтому народ любит их. Это чувство передается и народу, в чем и заключается великий талант нашего Пушкина. Он пробуждал и будет пробуждать добрые, теплые чувства и в грядущих поколениях» (№ 28). О «чувствах» (т. е. эмоциональности) пушкинской поэзии подробно говорит упомянутый нами выше читатель С. Ковылкин. Он начинает с общих размышлений на эту тему: «Как мы беспрестанно испытываем различные впечатления от предметов, беспрестанно в душе нашей появляются мимолетные, разнообразные чувствования. Поэт изображает такие впечатления и чувства, оказывает большую услугу людям. Без него много прекрасных чувств и благородных стремлений было бы забыто нами, они появились бы в нас на минуту и тотчас исчезли бы под влиянием разных житейских забот и мелочей. Поэт, умеющий прекрасно изобразить сердечные чувства, дает нам прочное напоминание о нем и вновь вызывает из глубины души то, что прежде было заглушено в ней». Примером такого поэта и является Пушкин: «Песни же великого нашего поэта А. С. Пушкина выражены с большим искусством... потому что чувства его более глубоки, сознательны и впечатлительны... Во всех его произведениях нет положительно никакой лести и ничего нет нелюбопытного, но, напротив, всюду чрезвычайное любопытство» («любопытство» родственно здесь, конечно, пониманию поэзии как «общинтересного» в жизни).

Судя по уровню образования авторов приведенных писем (большая часть это или самоучки, или окончившие один-два класса церковноприходской школы), им были совершенно неизвестны, за редким исключе-

нием, какие-либо критические очерки творчества Пушкина (как мы увидим ниже, сельские учителя не сообщали даже самых элементарных сведений о биографии Пушкина). Тем более ценными являются замечательные проблески понимания роли Пушкина и его творчества, которые содержатся в письмах читателей из народа.

Итак, из обнаруженных нами материалов проясняется подлинное отношение читателей из народа к творчеству Пушкина. Картина, как мы убедились, довольно интересная и сложная. Мы основывались на мнениях и оценках крестьян, в той или иной степени знакомых с его произведениями.

Теперь перейдем к анализу другой группы материалов для того, чтобы ответить на вопрос: какова степень знакомства русской деревни конца XIX века с творчеством Пушкина и его биографией и какими путями проникали в разные концы России сведения о поэте.

#### 4

Как мы видим, результаты обследования читателя, проведенные Пругавиным, Рубакиным и даже статистическим комитетом Ярославской губернии, дают несравненно меньше, чем те, которые могут быть получены на основании изучения крестьянских писем. Благодаря этим письмам впервые появилась возможность выяснить живое отношение крестьянских масс к Пушкину и дифференцированно подходить к читателю деревни. Кроме того, мы узнаем, что свои оценки Пушкина крестьянин всегда связывал с конкретными условиями своей жизни и быта, своим особым подходом к жизни.

На основании изучения крестьянских писем можно заключить: в равной степени не соответствуют истине и мнение о том, что дореволюционная деревня совершенно не знала Пушкина, и мнения противоположные, что в конце века его произведения были уже широко распространены. Вернее всего сказал о степени знакомства крестьян с произведениями Пушкина читатель Павел Андреев из Шляпниковской волости Осинского уезда Пермской губернии: «... в нашей местности можно встретить читателей, которым Пушкин хорошо известен. Найдутся читатели, прочитавшие полное собрание его сочинений; отдельных же книжек и стихотворений едва ли кто из грамотных не читал, потому что мальчик, еще учась в сельской школе, довольно часто встречается с его стихотворениями и сказками» (№ 28). Это о грамотной части крестьянства. Но, как отмечено крестьянином Ф. Дорофеевым, «русский неграмотный человек если и знал сочинения Пушкина», то «познакомился с ними он благодаря различным случайностям» (№ 20).

Говоря о степени знакомства народа с Пушкиным, нужно учитывать различные контингенты тех, кто сообщал об этом в редакцию «Сельского вестника». Почти никакого интереса не представляют письма читателей, в той или иной степени связанных с деревенскими властями, земских начальников, сельских старост и волостных писарей (хотя старосты и писари иногда сообщали ценные и достоверные сведения). В целом такого рода письма выражали стремление подделаться под тон официозной газеты и создать картину почти идиллическую. Так, например, А. Пряхин из села Грязнухи Ключишинской волости Симбирской губернии написал типичное письмо именно такого рода. Он уверяет: «В нашей местности имя Пушкина известно всем и каждому», хотя тут же проговаривается, что самому ему Пушкина «мало приходилось читать». Дальше он восхваляет «благопочетительное наше правительство» за то, что оно распространяет сведения о Пушкине как о человеке, который «никогда не забывал о господе боге» и «оставил пример быть внятным к своей ре-

лигии». Именно такого рода корреспондентов обличал другой читатель (письмо которого «Сельским вестником», конечно, не напечатано) — крестьянин деревни Рудни Воробейнской волости Мглинского уезда Черниговской губернии Л. Морозов. Он с презрением отозвался о людях, «которые хотят похвастаться более всех перед редакцией нашего многоуважаемого „Сельского вестника“».

Но вместе с тем среди крестьян были и страстные любители Пушкина, было много и таких, которые знакомились с его произведениями разными путями. Тот же Морозов (судя по письму, человек малограмотный) пишет, что впервые он услышал имя Пушкина в 1888 году, а впоследствии так увлекся им, что достал полное собрание его сочинений под редакцией Скабичевского и «читал ... в оном все без исключения: поэмы, стихотворения, романы и повести, драматические произведения, исторические очерки, мелочи и письма, и все мне до крайности понравилось. Разучил наизусть многие стихотворения». Встречались и деревни, где произведения Пушкина были известны очень широко: все зависело от «случайностей», от того, насколько активен был сельский учитель или какой-нибудь «грамотей» — пропагандист Пушкина. Анонимный читатель из деревни Противье Ярославской губернии, написавший полуграмотное, но искреннее и горячее письмо о Пушкине, с гордостью рассказывает, что в его деревне есть полное собрание сочинений Пушкина и «его читала вся наша деревня». О себе же он говорит, что он «не одну ноченьку просиживал за его книгами».

Дальше следует интереснейшая читательская биография: «Я на себе испытал, что значит чтение. Когда я познакомился с А. С. Пушкиным, то для меня открылась другая жизнь, я увидел свет. Да и природа-то для меня совсем стала другая, что я раньше не замечал, то теперь меня стало интересовать, точно с моих глаз спала какая-то завеса, которая мешала мне видеть все хорошее».

Встречаются в читательских откликах и сведения о читателях из других групп населения, в прошлом или настоящем связанных с крестьянством. Так мы узнаем, что немало любителей и знатоков Пушкина было среди рабочих.

Рабочий фабрики Викулы Морозова полюбил Пушкина, пользуясь фабричной библиотекой, а затем приобрел его сочинения в собственность. Он воздает хвалу великому поэту «за то, что он своими дивными песнями пробуждает в нас „чувства добрые“, а то мы в суете фабричной огрубели бы совсем» (№ 32). А вот свидетельство о степени распространности Пушкина в другой среде — железнодорожных служащих. К. Болотников (Новозыбковский уезд Черниговской губернии), работавший столяром на Полесской железной дороге, уверяет, что все служащие здесь «имеют сочинения Пушкина и любят читать их. Мне, — говорит он, — тоже приходилось читать сочинения Пушкина, которые я брал у железнодорожных служащих, и я очень доволен всеми его стихотворениями (например, «Ответом анониму»)». Из письма можно заключить, что перед нами типичный случай духовного роста крестьянина, попавшего из деревни в более культурную по своему уровню среду рабочих. О себе он сообщает, что грамоте научился только с 20 лет (в 1871 году), а о семье говорит: «Все мы рады почитать сочинения Пушкина, но не имеем средств на покупку вышеозначенных сочинений, так как дети мои все малолетние, а работник я один, и нужно прокормить (на 25 руб., — Б. М.) и одеть всю семью, состоящую из девяти душ» (№ 21).

Любопытны сведения о знакомстве с Пушкиным солдат. Вот, например, письмо командира роты 56-го пехотного Бутырского полка Кузьмина (г. Холм Люблинской губернии): «В библиотеке роты, которой я команду с 90-го года, имеется „иллюстрированная пушкинская библио-

тека" (т. е. сочинения Пушкина с рисунками), изд. Павленкова, переплетенная в 11 книжек. Какие из этих книжек, за 9 лет пребывания их в библиотеке, читались больше других, заметно по их виду: наиболее интересные для солдат оказались и наиболее запачканными и истрепанными, а именно: 1) все „Сказки Пушкина“; 2) „Дубровский“; 3) „Повести Белкина“; 4) „Пиковая дама“». Следуя своему несколько странному, но, может быть, достоверному критерию степени предпочтения одних произведений Пушкина другим, Кузьмин продолжает: «Менее замараны: 1) все „Баллады и легенды“ (т. е. таинственные рассказы и предания в стихах); 2) „Домик в Коломне“; 3) „Борис Годунов“; 4) „Евгений Онегин“; 5) „Биография (жизнеописание) Пушкина“». Совсем чистенькими оказались „Анджело“ и „Граф Нулин“». Дальше в письме сообщается: «... из расспросов 14 грамотеев, взятых наудачу, выяснилось, что о Пушкине и его значении они узнали только на службе, а до тех пор знали о нем только те, кто учился в школе, но все-таки мало» (№ 26).

Из другого письма, от запасного унтер-офицера Ф. Триля из станицы Славянской Полтавской губернии, мы узнаем, как он, человек малограмотный и ничего не знавший о Пушкине, познакомился с ним на военной службе: «Во время моей службы мне пришлось быть в карауле батальонной гауптвахты. В отдыхавшей смене часовых послышался чей-то голос, говоривший какую-то удалую сказку. Все присутствовавшие притали дыхание, чтобы не проронить ни одного слова, я тоже в том числе. Это рассказывал неграмотный солдат „О рыбаке“, а потом и „О царе Салтане“. Эти сказки меня очень заинтересовали, мне захотелось выучить их так же, как мой сослуживец, который рассказывал очень хорошо. По окончании сказок я спросил рассказчика, где он выучил эти сказки. Он мне отвечал, что слышал, как один грамотный человек читал в книге. Я задумался: „Что ж? И я ведь умею читать, — да где взять такую книгу, где были бы написаны эти сказки?“. По смене с караула я не медлил явиться в ротную библиотеку с просьбой дать мне книгу для чтения, в которой есть сказки „О царе Салтане“ и „О рыбаке“». Получив книжку, солдат так увлекся, что выучил сказки наизусть: «И по сей день могу их рассказывать». Однако те из читателей «Сельского вестника», которые пытались создать впечатление, что царская солдатчина была чуть ли не школой просвещения, грубо отступали от истины. Так, крестьянин И. М.—в (фамилия написана сокращенно) из Никопольской волости Грязовецкого уезда Вологодской губернии, отслуживший полный срок солдатской службы, признался, что ничего о Пушкине не знал и его сочинений не читал. Он обратился к редакции с просьбой «объяснить нам, т. е. тем людям, которые ничего решительно не знают, за что именно этого человека (Пушкина, — Б. М.) назначено так торжественно чествовать» (№ 20).

Естественный источник знаний произведений Пушкина — книги были малодоступными на селе. Приобрести их было трудно, это составляло для читателя целую проблему. Способы «доставания» были сложными и разнообразными. По словам одного из крестьян (М. Михайлова из села Мало-Архангельского уезда Орловской губернии), читать готовы «мужики как дома, так и в поле, и в зимнее время, и ужин не нужен, лишь бы не оторваться от прелести его стихов... Но попадались. и ныне достают книжки Пушкина не очень просто — прежде от прислуг господ, из бедных сельских школ, а в остальное время покупаются у разных торговцев за пять и десять копеек. Если большая книжка — мужичку не по силам, надо знать, что деньги у него чужие, на разные сборы (т. е. на государственные поборы, — Б. М.) стало быть зубри уж, что имеешь».

О том, как распространялись произведения Пушкина на селе, свидетельствует продавец книг крестьянин С. Дивногорцев из Кузьминской волости Кологривского уезда Костромской губернии. Сам он крестьянин, грамоте научился от солдата, до 15 лет никаких книг не читал, кроме псалтыря, святцев и часослова. Пушкина полюбил после того, как брат принес ему несколько книг из училища. О распространении книг он рассказывал: «С 1893 года я занимаюсь, с разрешения правительства, книжной торговлей в своей местности — торгую книгами духовного и светского содержания; во все это время из светских книг народ всего более спрашивает сочинения Пушкина, которых я продал несколько десятков книг, но и в настоящее время все еще спрашивают. Более всего народу нравятся, по моим наблюдениям, следующие сочинения Пушкина: „Под вечер осенью ненастной“, „Утопленник“, „Капитанская дочка“, „Борис Годунов“ и много других» (№ 28). Купить сочинения Пушкина было, однако, не так-то просто, ибо торговля книгами была организована очень плохо, и во многих деревнях книгу невозможно было достать. Из Олонецкой губернии, село Вознесенье, крестьянин Н. Сонкин сообщает: «Известно, что наш крестьянин, прибыв в столицу, если есть у него лишние два-три рубля, спешит осматривать не какие-нибудь здания столицы, а на толкучку или базар, где можно что-нибудь купить за крайне дешевую цену своему сынишке, ученику местной народной школы, какой-нибудь подарок. Вот случается ему увидеть сочинения Пушкина, и он их покупает, а приехав домой, хвастается перед другими покупкой сочинений такого знаменитого писателя. Мне даже пришлось слышать разговор одного крестьянина с другим о печальной участи поэта» (№ 25).

Поскольку купить сочинения Пушкина было трудно и дорого, читатели на селе пытались найти другие способы. Например, тайно у «господ» или у «господских слуг». В письме такой читатель признается: «Я читал „Годунова“, „Дубровского“, „Капитанскую дочку“ и стихотворения Пушкина, книги брал тайно из библиотеки местных господ — хоть это было и давно, а все же я помню кое-что из прочитанного» (М. Чинский, село Владимирское Мало-Архангельского уезда Орловской губернии, № 32).

Одним из источников знакомства с Пушкиным были и рассказы городской прислуги. Упомянувшийся нами выше крестьянин Ф. Дорофеев рассказывает: «Вблизи городов народ наиболее знаком с сочинениями Пушкина. Причиной этого то, что многие из молодых девушек и парней живут в услужении в городах у господ и многое слышат и видят. Каждая барышня, увлекающаяся Пушкиным, прочитавши „Руслана“ или „Евгения Онегина“, невольно поделится со своей служанкой-горничной своими мнениями и во время наплыва чувств даже прочитает ей все от начала до конца; та, приехав в деревню, непременно расскажет своим, что видела и что слышала. Это самые живые и действительные примеры знакомства простого народа с сочинениями Пушкина и других писателей». Вообще роль той части крестьянства, которая была связана с городом и тянулась к знаниям, была весьма значительной в деле пропаганды Пушкина: «Сочинения Пушкина у нас попадают в руки народа преимущественно через мастеровых, работающих в селениях артелями (иконосташики, плотники, кровельщики, штукатуры и пр.), — писал крестьянин П. Епанешников из деревни Филиповки Мартыновской волости Бугурусланского уезда Самарской губернии. — Мастеровые эти, которые по-развитее и пограмотнее, разумеется, — все страстные любители чтения. Они, отправляясь на работу, запасаются иногда своими книгами или берут у кого на подержание и в праздничные дни читают их на квартирах деревенской молодежи, которая потом, наслушавшись „занятого“



чтения, начинает уже добиваться этих книг себе. На первом плане у них всегда стоят книги: о „Битве русских с кабардинцами“, об „английском милорде Георге“, о «Францыле Венициане», и затем уже идут упоминаемые выше сочинения Пушкина в прозе, из коих лучшими и любимыми считаются: „Капитанская дочка“, „Дубровский“ и „Барышня-крестьянка“, за ним уже „История Пугачевского бунта“» (№ 25).

Для многих читателей, особенно из глухих углов, единственным источником сведений о Пушкине и его творчестве оказался «Сельский вестник». Крестьянин деревни Малый Уток Вязниковского уезда Владимирской губернии Александр Юхов писал в своем письме: «Я и многие мои односельцы, к прискорбию, положительно не знаем, что такое был и какое его значение для России Пушкин. Мы живем в забытой непросвещенной темной деревне, едва видим печатное слово в „Сельском вестнике“; более никаких книг и газет у нас нет, и мы не знаем их, потому что негде узнать: библиотек и читален около нас нет нигде. О том, что «Сельский вестник» преподносил читателям фальсифицированный в религиозно-монархическом духе образ Пушкина, мы выше уже говорили. Однако, учитывая положение в дореволюционной деревне, крестьяне жадно ловили всякие сведения о Пушкине не только из этой газеты, но даже из панихид в сельских церквях: «Вот сегодня в церкви о<sup>т</sup>тец» диакон объявил громогласно народу, что 26 мая будет служение и панихида за упокой великого русского писателя Пушкина. После этого, пожалуй, меньше останется таких, которые ничего не знали и не слыхали о нем», — заявлял волостной писарь Л. Добровольский в письме из Акимовской волости Мелитопольского уезда Таврической губернии (№ 23).

Следует заметить, что панихиды планировались как казенное мероприятие с совершенно определенным регламентом. Циркуляр Министерства народного просвещения предписывал: «...В день годовщины рождения поэта, 26 мая, в домовый церкви учебного заведения, а где ее нет — в одной из городских церквей, отслужить в присутствии всех учащихся и имеющихся налицо учащихся православного исповедания заупокойную литургию и панихиду по усопшем рабе божием, Александре, с провозглашением вечной памяти в бозе почивающим государям императорам Александру I, к царствованию которого относится начало поэтического творчества А. С. Пушкина, Николаю I, высокому покровителю поэта в период наибольшего развития его таланта, и самому боярину Александру».<sup>26</sup>

Теперь на основании всего изложенного выше материала мы можем подвести некоторые итоги репертуара произведений, которые пользовались наибольшей известностью в народе. На первое место следует поставить «Капитанскую дочку» и пушкинские «Сказки». Дальше идут: «Дубровский», «Полтава», «Руслан и Людмила», «Барышня-крестьянка», «История Пугачевского бунта», «Русалка», «Медный всадник», «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Гробовщик», «Путешествие в Арзрум», «Станционный смотритель», «Пиковая дама», «Метель». Очень редко упоминаются в крестьянских письмах «Евгений Онегин» и «Цыганы», совсем не упоминаются «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы». Из стихотворений пользовались особой популярностью те, которые входили в песенный репертуар. Вот несколько свидетельств читателей: «В нашей далекой Сибири о Пушкине безграмотный народ мало знает, но кто хоть немного грамотный, т. е. умеет чи-

<sup>26</sup> Центральный государственный исторический архив СССР в Ленинграде, фонд Департамента народного просвещения, 1899, д. 191840, лл. 164—165. — В других циркулярах, исходящих от начальников округов, предлагается провозгласить «вечную память» также и Павлу I.

тать, то наверняка знает, кто Пушкин. Многие песни Пушкина стали народными: они распеваются на улице ребятами и пожилыми в приятной беседе. Очень любимыми у народа стали следующие: „Утопленник“, ... „Зимняя дорога“, „Осень“, „Утро в селе“ „Буря“, „Зимний вечер“, „Няня“, „Гусар“, „Узник“, „Бесы“ и „Под вечер осенью ненастной“» (Н. Кузнецов, Салтасарайской волости Курганского уезда Тобольской губернии, № 28).

Другой читатель называет ряд песен, которые пелись народом; на некоторые стихотворения он, по-видимому, «подбирал» мелодию сам: «Будучи еще певчим мальчиком, под управлением своего дяди я отлично изучил ноты и подбирал голоса, записывая их на ноты на некоторые стихотворения Пушкина, например, „Зимний вечер“, „Утопленник“, „Перестрелка за холмами“, „Птичка“, „Последняя туча рассеянной бури“ и „Там, где море вечно плещет“ и прочие, и в свободное время пел с товарищами-певчими» (крестьянин Бронницкого уезда Московской губернии Н. Голицын, № 32).

Некоторые из этих песен распространялись в дешевых олеографиях — народных картинках с надписями (например, «Под вечер осенью ненастной») <sup>27</sup> или выпускались отдельными дешевыми брошюрками, что весьма способствовало их распространению. <sup>28</sup> Весьма ограниченный репертуар произведений Пушкина, известных среднему деревенскому грамотному читателю, объясняется также и тем, что основным источником чтения были хрестоматии и тенденциозно отобранные (иногда в отрывках) произведения, «допущенные для народного чтения».

В «Сельском вестнике» хотя и мелькали сообщения о том, что в ряде деревень Пушкин неизвестен, но основное впечатление, которое пыталась создать редакция, — впечатление благополучия в этом отношении. Один из читателей, крестьянин В. Козырев из Краснополянской волости Елецкого уезда Орловской губернии, тонко намекнул на тенденциозный подход редакции к отбору писем о Пушкине: «Много Сельский вестник напечатал сообщений о Пушкине и более того, быть может, осталось их ненапечатанными. Что осталось ненапечатанным — неизвестно, но из того, что напечатано, немало и такого, где почтенные сообщители, не поняв главной мысли, постарались, пользуясь „случаем“, поспешить украсить страницы номеров читаемой нами газеты своими именами. Да, многих, мне кажется, именно это заставило делать сообщения! Впрочем, это касается, разумеется, не всех читателей, некоторые писали действительно то, „что бог на душу положит“. Я уверен (и многие читатели со мною будут, я думаю, согласны), что целая половина сообщителей не знала до просьбы редакции решительно ничего о Пушкине. Даже не знала его фамилии». В качестве примера Козырев приводит места, где он проживал: «В нашем уезде много земских и церковноприходских школ, но спросите любого ученика о каком-нибудь писателе, хотя бы о Пушкине, и он с удивлением раскроет рот и будет смотреть на вас во все глаза, потому что этот вопрос незнаком для него». Далее следует вывод: «Нет, для нас еще Пушкин — не Пушкин, и долго для нас он будет „неизвестный стихотворец“» (№ 34).

<sup>27</sup> См.: С. Клепиков. Пушкин и его произведения в русской народной картинке. М., 1949.

<sup>28</sup> Некоторые стихотворения Пушкина проникали в народ через песенники и различные лубочные сборники и хрестоматии еще при жизни поэта. Например, наиболее ранних: Избранный новейший песенник, М., 1822; а также: Эвтерпа. М., 1828; Букет благовонных цветов. М., 1829; Эрато, приношение прекрасному полу. М., 1829; Собрание русских простонародных песен. М., 1831; Песенник для дамского ридикюля и туалета. М., 1831, и др. В них стихи часто искажались, но все же такие издания сыграли свою роль, знакомя читателя с Пушкиным.

В сотнях писем указывалось: незнание Пушкина — результат того, что народ лишен образования, ибо школ во многих местах или нет, или их очень мало, книг не достать и они дороги, — словом, виноваты, следовательно, власти, ответственные за такое состояние просвещения. Учитывая массовый характер таких признаний, «Сельский вестник» не мог ограничиться только «розовыми» письмами волостных писарей или всякого рода читателей, пытавшихся «угодить» своим верноподданничеством. В газету просачивались и письма, где сообщались факты отрицательные, говорилось о том, что незнание Пушкина — результат неграмотности, темноты. Но, искусно перемежая такого рода письма «благополучными» сообщениями, редакция создавала впечатление, что причина подобного положения в деревне — результат нерадивости земских властей, консерватизма, грубости, пьянства мужиков и т. п.

В архиве редакции осталось много неопубликованных писем, в которых отражена ужасающая картина невежества, темноты и незнания Пушкина во многих местах России.

Из деревни Конное Мальцевской волости Сычевского уезда Смоленской губернии крестьянин И. Байков писал: «... я с прискорбием должен сознаться, что к „нерукотворенному памятнику“ великого поэта мы еще не проторили как следует „тропы“, и она едва — для немногих — заметна. Пушкина знают некоторые грамотные, а о безграмотных и говорить нечего. Из 1214 жителей нашей волости знают грамоте только 78 человек (детей-школьников я здесь не считаю), но из них большая половина считается грамотными единственно только потому, что подписывают свою фамилию, а следовательно, таковых по части знания сочинений А. С. следует отнести к неграмотным. Таким образом, я нисколько не ошибусь, если скажу, что о Пушкине знают человек 20—25, да и то почти смутно. Правда, „Золотую рыбку“, „Царя Салтана“, „Капитанскую дочку“ и другие сочинения многие слышали или читали, но об имени сочинителя немногие знают. О том же, что неподражаемый поэт еще за несколько лет до 1861 года надеялся на „падение рабства по маанию царя“ почти никто не знает. Какая же тому причина? Почему такой великий писатель незнаком многим простым смертным? Почему его сочинения, издаваемые в десятках тысячах экземплярах, не проникли в деревню, которую он так любил и за которую он так болел душою? А потому, что у нас мало школ, потому что почти нет в деревнях библиотек и вследствие этого крестьянин-читатель прибегает к услугам книгоношей, обильно распродающих „Ерусланов Лазыричей“, „Английских милордов“ и т. п. дрянью».

Здесь же автор письма добавил: «Я почти уверен, что редакция не поместит моего письма на страницах „Сельского вестника“, потому что оно не в унисон другим письмам о Пушкине».

Вот несколько типичных свидетельств из разных концов России.

Из Забайкальской губернии (село Китаевское Верхнеудинского округа, от Василия Михайлова): «Имя Пушкина и в нашей далекой окраине Сибири грамотные люди прослышали, но едва ли кому из жителей Китаевского селения известно, кто он был. Как и я, ничего об нем не знаю, и сочинения его мне не доводилось читать, я в школах не учился, а выучился уже взрослым, отдавать в школу родители мои средств не имели». Из Харьковской губернии (деревня Куняньки Изюмского уезда): «В нашей местности в простонародии совершенно не знают о Пушкине».

Из Пермской губернии (Полевской завод, от Н. Потехина): «В простом народе имя Пушкина не знают; у нас не знают даже, кто он такой был; сочинения его у нас приобрести негде».

Из Томской губернии (село Курьинское, от И. Потоцкого): «Как я крестьянин, живший в дикой и темной Сибири, хотя и уроженец Российской Полтавской губернии, увезенный в малолетстве отцом моим в эту темную бездну ... Что же касается до сочинений российских, об них и помину нет, как-то имя Пушкина совсем здесь неизвестно».

Из Саратовской губернии (Урусовская волость от Я. Николаева): «Пушкин у нас известен только в кругу молодого поколения со времени открытия земской школы... Пожилые люди о нем мало знают, правильнее сказать, ничего не знают».

Из Калужской губернии (село Щелканово Мещевского уезда, от А. Петухина): «В нашей местности ... имя великого поэта А. С. Пушкина давно известно, но с произведениями его сочинений мало кто знаком, за неимением вблизи библиотек и из-за дороговизны его сочинений... К сожалению моему, ничего я не могу сообщить об А. С. Пушкине, так как сочинения его я не читал, даже к стыду моему относится, считал за грех, а придя в возраст, читал божественные книги из творений и жития святых».

Примечательное письмо прислал из Владимирской губернии читатель, не указавший своей фамилии: «Скажу о местностях в Муромском и Вязниковском уезде, в которых деревнях мне пришлось спрашивать о Пушкине. В этих местностях библиотек нет, как и в нашей деревне, так и около. Даже спросить коренного жителя деревни, что такое библиотеки, положительно не может ответить, также на вопрос, знает ли или слыхали что о писателе Пушкине, я слышал многие ответы: не слыхали и не знаем. Если что и читают, то это подростки земских училищ в школьных учебниках „Золотую рыбку“, да „Зиму“ (из «Онегина»), более, пожалуй, и подростки ничего не знают. Если знают еще, то те, которые уходят в отхожий промысел в города, и из этих лиц знают что-либо или слыхали только те лица, которые имеют пристрастия, к сожалению, которых очень мало. Редакция воображает, что народ читает и знает столбов (т. е. столпов, — *Б. М.*) русской литературы... Ну, она ошибается, в деревне такая тьма, что не дай господи, чтобы она продолжалась так долго... Читатель только нарождается... А теперь в деревне решительно хорошей книжки не достанешь, где их взять, как их выбирать, кто на них укажет, потому что никто не знает».

Любопытна в этом письме покаянная речь, с которой этот крестьянин обращается к Пушкину: «О, великий Пушкин, какие гонения ты претерпел, когда жил между нами, громы и молнии мы метали в тебя, не умели мы хранить такой неиссякаемый талант, как Пушкин. Теперь же мы признаем тебя, мы прославляем тебя теперь, ты нам дорог, потому что ты мертв, не можешь уязвить нас за наше прошлое эгоистическое отношение к тебе. Пушкин, прости нам, не ведали, что творили... Да и теперь мы так же мало исправились относительно братьев твоих по острому перу к тем, которые так же клеймят наши поступки, как и ты клеймил в свое время, не зная сколько нужно время на наше исправление».

Эти патетические тирады возникли у автора письма, конечно, под впечатлением стихотворения Пушкина «Чернь» («Поэт и толпа»), которое он простодушно воспринял как обличение народа. Безусловно имея в виду все стихотворение и, в частности, первые строки:

Поэт по лире вдохновенной  
Рукой рассеянной бряцал,

автор письма пишет: «Хотя Пушкин и бряцал 60 лет назад, будил спящую чернь, сулил нам в гнев своем бичи, темницы, топоры, за то, что мы не понимали его бряцания, но явись Пушкин теперь с лишком 60 лет сегодня его смерти, так мы бы его и теперь не слыхали. В деревне чи-

татель только нарождается, только начинает, как я уже выше говорил, читать школьные учебники».

Автор письма мечтает о времени, когда «невежество все более и более будет искореняться, и тогда борцов за правду и нравственность будет больше, т. е. свет будет побеждать тьму». Покаяние же, которое содержится в этом письме, объясняется тем, что в некоторых письмах Пушкина воспринимали как пророка или, как выразился один такой читатель, «таинственного человека», умевшего предсказать будущее.

Под влиянием потока писем, сообщавших о незнании Пушкина в сотнях деревень, а также прямых упреков в тенденциозном подборе откликов, «Сельский вестник» напечатал несколько и «негативных сообщений». Так, из Вологодской губернии сообщали, что еще в 80-х годах на две волости (Великосельскую и Черенковскую) с общим населением в 19 тыс. человек было всего две школы — одноклассная и земская, причем каждая из них могла вместить 50—100 учеников. Дома же, если и учились, то лишь читать молитвы. В результате «здешние крестьяне в возрасте от 40 до 45 лет и более (за редкими исключениями) совсем неграмотны и до сих пор безгранично верят, например, что основание земли лежит на семи китах, что если идти все вперед, то можно дойти туда, где земля сходится с небом». Вот почему «имя великого поэта Пушкина, имеющего для школы и народа громадное значение, лишь в последнее время стало здесь упоминаться в простом народе, и не стариками, а молодым, подрастающим поколением; до сих пор

Кругом народ непосвященный  
Ему бессмысленно внимал...

Ставя вопрос о том, «скоро ли получат сочинения Пушкина то широкое распространение в крестьянской среде, какого они по истине заслуживают», автор письма заключает: «сказать пока трудно» (№ 25).

Вот результат тридцатипятилетних наблюдений крестьянина В. Пышкина из Устьпаденской волости Шенкурского уезда Архангельской губернии: «... число грамотных в населении, среди которого я жил, весьма невелико ... думаю, что в описываемой волости лиц, которые получили образование в школе, наберется не более одной седьмой части. До настоящего времени в этой волости, имеющей свыше 15 000 человек населения, не было ни одной публичной библиотеки, откуда желающие могли бы брать книги для чтения... Только в минувшем 1898 году открыто две небольших библиотечки-читальни». Отсюда понятно, что «народ Пушкина почти не знает. Полное собрание сочинений Пушкина имеют лишь некоторые учителя и священники да два-три зажиточных крестьянина» (№ 22).

Надо только оговориться, что зачастую даже в откликах, где отмечалось незнание Пушкина на селе, называли «любителей-читак». А с какой благодарностью откликались крестьяне, ранее не знавшие Пушкина и не слышавшие о нем, на инициативу таких «читак», рассказывает в неопубликованном письме, присланном из деревни Пушкари Выездновской волости Арзамасского уезда Нижегородской губернии, Д. Папертев: «Это было в субботу, зимой, народу собралось много, так что я им обещался обязательно принести книгу о Пушкине. Читали мы книги у моих соседей и к ним собирались народ чуть не каждый день, так как зимой время свободное, а вечера долгие. Пришедши ... с книгой, меня народ спросил первым делом, который уже собрался: „Какую принес книгу?“, — слышались из толпы голоса. Я отвечал, что об А. С. Пушкине. Народ пришел в восторг. „Нам давно хотелось послушать“, говорят, которые не слышали еще его сочинения, об его славе уже знали... Сев за стол, я начал читать первый, так как нас читало

трое наперемену. Чтение началось с „Капитанской дочки“. Кончил ее я читать, народ до того пришел в восторг, что со всех концов избы было восклицание: „Ай-да Пушкин! Вот так поэт! Недаром об нем гремит слава на всей России“. Вторую книгу начали. „Дубровский“ читать начал мой товарищ. Когда товарищ дочитал „Дубровского“, то народ до того пришел в восторг, что меня чуть не целовали за то, что принес им книгу, а Пушкину до того возносили славу, что если б он был живой с ними, то, кажись, расцеловали бы его руки и ноги. В этот вечер мы читали до 4 часов утра с вечера. И с сердечной скорбью расстались с чтением, я и слушатели. Я стал ходить с книгой до тех пор, когда все ее кончили. Читая народу „Полтаву“, народ, слушавший, до того расстроился, что некоторые утирали слезы на глазах. Когда я заявил народу, что книга уже вся, то народ сказал: „Мир праху твоему, великий поэт, А. С. Пушкин!“».

Живая сила пушкинского творчества преодолевала сопротивление как староверов, которые «ученикам воспрепятствуют дома читать богохульные сказки», а заставляют читать псалтырь (сообщение крестьянина Варнавинского уезда Костромской губернии Ф. Мутовкина), так и заядлых реакционеров, считавших, что пушкинское творчество пагубно для народа, способно лишь возбуждать смуту и неповиновение властям (и такие письма, правда в небольшом количестве, шли из деревень).

## 5

Нам осталось ответить на вопрос: что знала деревня о биографии Пушкина? Некоторые сведения об этом мелькали и в письмах, приведенных выше. Остановимся теперь на этом вопросе подробнее.

Многие письма подтверждают, что знание произведений Пушкина и восхищение ими часто совмещалось с полным неведением имени автора и тем более отсутствием каких-либо сведений о его жизни. Вот несколько любопытных писем.

«В нашей жизни, — пишет крестьянин из Алатырского уездного округа Симбирской губернии Ардатов, — имя Пушкина немногим известно. Разве из 50 человек только знает один, да и то едва. Я делал опыт и многих спрашивал о великом писателе Пушкине, но никто не отвечал так, что вот, дескать, Пушкин был человек великий писатель и сочинитель разных повестей и рассказов и прочее. Каждого, кого ни спросишь, все говорят: „Какой это Пушкин, что мы про него от роду не слышали?“. Хотя многие читают его сочинения, но никто не обращает внимания на это, что кто сочинил, лишь было бы для него интересно». А между тем, по сообщению этого же крестьянина, в его местах «сочинения читаются следующие: „Капитанская дочка“, „О царе Салтане“, „Золотая рыбка“, „Арап Петра Великого“ и „О мертвой царевне“».

Сходное впечатление сложилось и у Е. Паршина (Богородицкая волость Кирсановского уезда Тамбовской губернии). О своей деревне Абловке он пишет: «Пройдя со двора на двор с предложением ответить на вопрос, слышали что о поэте Пушкине, вы не получите ничего, кроме „нет“, и ваш голос тут с болезненным замиранием сердца останется глазом вопиющего в пустыне. Положим и здесь изредка мне приходилось слышать отрывки из сочинения Пушкина „Полтава“, приуроченные крестьянами к песне. Но это, однако, не мешает им оставаться в полном неведении о творце этого произведения».

Характерное признание содержится в письме крестьянина села Новопятницкого Горской волости Ямбургского уезда А. Пикалева: он с удивлением узнал, что любимые им стихотворения «Зима», «Утопленник» и много других оказались «теперь произведениями Пушкина». Имя Пуш-

но уже давно, его сочинения зорки, так же это заслуживает по сути  
я и принесу им книгу. Это было в субботу зимой на почту собралось  
много людей, то я им выдала, выдательно принесет книгу  
О Пушкине. Читали мы книги у меня сяди и книги собирались  
народу чуть не целыми дни так, как зимой время свободное, а  
весна охоты. Приходи из шафры я ездила между городов, а  
первый раз была, который уже собрался; как же принес книгу?  
послышались и таланты. Я отвечала, что в А. Е. Пушкина  
хорошо пришла в восторг, много давно хотелось почитать говорить  
которая не слышала еще его сочинения, а в то время уже знали  
мы говорить слышали об нем, то вы была великий думали  
Поэт, как же еще не было, да и не будет может быть в руках  
у меня. Был за стол я начала читать первый, так как наел  
читала три на перемену. Мне казалось с капитанской дочкой;  
книжки я читала, народ до того пришел в восторг, то со своей  
книжки вышло, было восхищение А. Е. Пушкина! Вот так поэт,  
и даром об нем время слова по всей России, ~~в~~ первую  
книгу читали, Фурцевский читал начало мой повести.  
Когда товарищу читала Фурцевского то народ орошо  
принес в восторг, то меня чуть не целовали за то что  
принес мой книгу, а Пушкину орошо возносила славу, то  
если бы вы были живы с нами, то как бы разговаривали бы с  
руки и ноги. В это же время мы читали до Часови Утра с  
друзьями.

Письмо крестьянина Д. Папертева (отрывок).

Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.

жина он не связывал с этими произведениями до юбилея 1899 года, когда узнал кое-что об авторе, хотя самую фамилию слышал в следующем стихотворении: «Ворон к ворону летит, ворон ворону кричит: ворон, где б нам пообедать, как бы нам о том проведать, ворон ворону в ответ, знаю будет нам обед: в чистом поле под ракитой богатырь лежит убитый — Пушкин». Редкий случай приурочения стихотворения поэта к его собственной судьбе!

В отсутствии сведений о Пушкине даже среди значительной части грамотных и знающих его произведения людей была повинна также и система обучения в сельских школах. Об этом мы узнаем из письма крестьянина села Сметанина Яранского уезда Вятской губернии И. И. Наумова: «Наши крестьяне о Пушкине почти не знают, но из его сочинений приходят со многими знакомиться, например, Сказку о золотой рыбке или о Царе Салтане и многие другие произведения читают крестьяне не без интересу. Ну, а спроси любого прочитавшего что-нибудь, кто автор статьи, он скажет, что не знаю. Наш малограмотный крестьянин ценит сочинения, а не сочинителя. Конечно, более виноват в этом не крестьянин, а учивший его грамоте учитель. Ранее учили так. Я, например, скажу про себя. Я учился в народном училище, экзамен сдал в 1879 году. В настоящее время мне 29 лет. В эти недавние годы учение производилось вовсе не так. Например, зададут нам какое-нибудь стихотворение выучить, учитель спрашивает тебя, ты начинаешь с первого слова стихотворения... Нонче, когда ученика спросят, он первым делом высказывает заголовок статьи, а потом объяснит, чье произведение. Вот эти будущие крестьяне знают и будут знать, что такое сочинение, смогут отличать одно от другого».

Это же подтверждает и другой читатель из деревни Борисова Курбской волости Ярославской губернии М. Перов: «Зададут урок — сказку... выучить. Учитель спросит: выучил? Выучил. Расскажи. Расскажешь и больше ничего, а о сочинителе ни слова». Тем более не был знаком деревенский читатель с каким-либо жизнеописанием Пушкина. «Я случайно читывал его стихотворения и знаю, что был писатель Пушкин, но никакой истории об нем читать не доводилось», — признается в письме крестьянин Ф. Ключев из Тагильского завода. По этой причине он просит редакцию не печатать его отклик: «на стыд моего перед Россией лица».

Из деревни Козлово Новоторжского уезда крестьянин Д. Кирсаков с огорчением писал, что среди его односельчан многие «о Пушкине и понятия не имеют. Начни такому говорить или читать произведения Пушкина, а он, в свою очередь, спросит вас: „Кто ж этот был Пушкин, — анерал и аблакат?“». Вина этому малограмотность, отсутствие школ. Для того чтобы «узнал наш народ всех великих людей родной земли, не только Пушкина, Гоголя и Белинского, а многих и других печальников и песенников русской земли», этот читатель предлагает увековечить память Пушкина открытием не храма, а хотя бы одного училища на волость. Встречаются вместе с тем и письма курьезные. Так, казак Иван Русаков из станицы Краснокутской, почти неграмотный и еле-еле нацарапавший свои каракули, с трудом поддающийся разбору, решил, что не редакция «Сельского вестника», а сам Пушкин обращается к читателям с просьбой сообщить, что они о нем знают. И казак отвечает ему (в этом курьезном случае сохраняем орфографию и синтаксис): «Милостивому Государь Пушкин. Вы пишете, чтобы Мы вас уведомили, что вас знаем илинет но то Мы до сих пор не знали о ваших Сочинениях. А таперя Мы выдим что очинь онтиресное чтения и любопытное». Далее в письме Пушкину сообщается о стихийных бедствиях, которые произошли в станице (град, который выбил весь хлеб), и в конце следует просьба прислать какую-нибудь книгу.



Любопытно, что некоторые любители Пушкина по собственной инициативе производили своего рода обследование для того, чтобы выяснить степень знания Пушкина в народе. Вот толки в связи с сообщением о юбилее Пушкина, записанные в селе Малышеве Спасского уезда Тамбовской губернии:

«Приходится слышать такие, например, разговоры в группе крестьян, собравшихся в правлении или на улице:

— Что ребята, — начинает какой-нибудь любознательный мужичок, — чай недаром батюшка панихиды в церкви служил, сказывал об Александре Сергеевиче Пушкине — должно велик человек был Пушкин-то?

— Как не велик? Знамо, важная птица, — продолжают в толпе.

— А вот к примеру сказать, — продолжает любознательный, — был Суворов, то ведь какой был генерал, сколько турок побил, и то ему так не справляют. Это, сказывают, Пушкина-то вся Россия одобряет, должно этот похлеще Суворова будет, а?

— Пожалуй, что и похлеще, — соглашаются мужички». По этому поводу сельский корреспондент печально заключает:

«На ум невольно приходят слова другого поэта (Некрасова):

В столице шум, гремят витии,  
Кипит словесная война,  
А там, во глубине России,  
Там вековая тишина. . .

(№ 34)

А вот другая, еще более любопытная запись, оставшаяся в архиве, так как в ней имеются мотивы, никак не устраивавшие редакцию «Сельского вестника». Пишет крестьянин, сообщавший о себе, что он уроженец глухой местности, и не подписавший свой отклик. После школы он поехал в Петербург, где занимался отхожим промыслом. В его письме содержатся сведения об отношении народа к Пушкину, о всяких предположениях по поводу его гибели:

«Я стал . . . прислушиваться к народной молве, более всего к таким серым, как и я . . . в местах где-либо перед бюстом или перед фотографической карточкой (Пушкина, — Б. М.). И вот однажды остановился у толпы чернорабочих перед бюстом и стал прислушиваться. „Кто это? Чья это такая курчавая статуя?“, — спрашивает. — „Это Пушкин“, — отвечает другой. — „Кто же он был? Жив он теперь или нет?“. — „Нет, он, должно, померши“. — „Так это не ему ли хотят праздновать когда-то? . . . За что же ему, святой он, что ли?“. — „Нет, его хотят почитать память за его труд“, — отвечает один субъект, видимо кое-что и читавший о нем. — „Так что же он хорошего сделал?“. — „Он писал много стихотворений. И я читал «Конница», «Детство»“. — „Не его ль это стихотворение такое складное?“. — „Не знаю“. — „И не он ли написал сказку о золотой рыбке и коньке-горбунке?“. — „Что-то не упомню“, — был ответ. — „Не его ль стихотворение «Зимняя выюга»?“. — „Да, его!“ — „Да, это был деляга, — говорит с восхищением вопроситель, — а вот он такой молодой помер“. — „Да, говорят лет 30 что ли“. «Иду дальше, стоят трое и говорят: „ . . . Как не жалеют его, что он такой молодой помер теперь. . . Он писал и осуждал многих великих, за что же? За то, что несправедливо поступали. Вот как! . . . Я слышал, что он куда-то был и сослан“». Далее среди разнообразных мнений приводятся и такие: «. . . Вот праздник устраивают, памятник, затрачивают большие тысячи, а того не видят, что люди тысячами мрут от голоду. На эти деньги много бы людей прокормить». Это мнение вызывает протест: «. . . Денег этих голодающие все равно бы не видали», а Пушкин достоин этого, он «открыл как бы неведомый мир», «у него картину

жизни посмотришь». И в конце автор заключает: «И таких разнообразных слухов и не опишешь всех, кто говорил, кто восхваляет, кто чернит и порицает».

Другой крестьянин, из Костромской губернии, Е. Фомин, сетует на то, что в народе из-за незнания Пушкина и недооценки роли писателя более интересуются другими биографиями: «Простой народ... интересуют более герои и славные завоеватели... Например, Дмитрий Донской, царь Иван Грозный, Ермак Тимофеевич, Петр Великий, Екатерина Вторая, знаменитый Суворов. Из писателей только и есть один Пушкин... Никто не подозревает, что сочинять — это не легче другой победы, и при том каждое из них (т. е. сочинений, — Б. М.) приносит свою пользу и удовольствие... Вообще народ мало знает Александра Сергеевича Пушкина, хотя и читает его бессмертные стихи и прозу».

Вместе с тем в архиве «Сельского вестника» остались многочисленные свидетельства о том, с какой жадностью народ воспринимал всякого рода рассказы о жизни Пушкина. Не имея возможности ознакомиться с биографией Пушкина по причинам, о которых мы говорили выше, крестьяне создавали своеобразные фольклоризированные биографии на свой лад. Вот одна из таких самых интересных фольклоризированных биографий, записанных в Новгородском уезде крестьянином С. Поддубским со слов 80-летнего старика кузнеца, жившего лет пять в Петербурге: «Пушкин первое служил в прусском полку, за хорошее поведение и острый ум его был переведен в С.-Петербургскую свиту его величества полк. О Пушкине скоро узнал государь всероссийский, император, и часто требовал к себе налицо Пушкина для совета важных дел и за остроумие. Пушкина очень государь полюбил его. И что же, наконец, Пушкин был нелепообразен, а жена его была очень красавица и полюбила одного из посланников, о чем Пушкин не верил, а захотел сам испытать. Вдруг потребовал его государь, т. е. Пушкина. А Пушкин выехал из дому, помедлил с час, вдруг воротился назад в дом свой или квартиру, застал там у себя посланника и сказал ему: „Вы зачем, милостивый государь!“ — „Вас посетить“. Пушкин сказал, что „более меня никогда не посещать!“ А также в другой раз испытал тоже, застал у себя в доме посланника и сказал: „Вы зачем опять у меня в доме?“ — „Вас посетить“. — „Я сказал, что меня никогда не посещать. Завтра на дуэль“. А когда они явились на дуэль, то посланник закупил секундантов, и зарядили ему ружья ядовитой пулей, которой прострелил Пушкина сквозь короткие ребра. Тотчас дали знать государю, который приехал с любимым доктором, осмотрел рану и сказал доктору: „Вылечить Пушкина“. А доктор отказался, что не может вылечить, потому что летучий огонь приключился с ядовитой пули. А государь, сожалея Пушкина, сказал доктору: „чтобы не было тебя в России“. И с тех пор государь уничтожил дуэль, и чтобы не было в России. А Пушкин, не теряя духа, при остатних часах жизни сочинил такое сочинение, как лишился жизни через свою жену, что каждый читая, не может удержаться от слез и сожаления его».

В этом жизнеописании Пушкина любопытно совмещение достоверных сведений о Пушкине с легендами о том, что император благоволил к поэту и что пули пистолета, из которого стрелял Дантес, были отравлены. Вместе с тем весь рассказ проникнут любовью к поэту и глубокой скорбью о его кончине.

Особенно интересовались в народе политической биографией Пушкина. Некоторые письма на тему мы приводили уже во втором разделе статьи. Вот еще несколько рассказов о Пушкине, бытовавших среди крестьян, — рассказы, в которых верное смешивалось с неверным. О преследованиях Пушкина крестьянин И. Воробьев из Псковской волости Клинского уезда

Московской губернии рассказывал: «Образование Пушкин получил в Петербурге, в лицее. За свой талант, по клевете ненавистников, был в опале государя и в 1820 году был выслан из Петербурга под надзор генерала Инзова. Мог перенести много неприятностей, и в 1826 году, по милости государя Николая Павловича, случайно получил прощение и прославился» (№ 23). Или другой вариант той же истории: «... О Пушкине говорят, что когда-то за слишком смелые и дерзкие мысли, выраженные в стихах, которые попали в руки императора Николая I, Пушкин был призван во дворец. Представ пред государем, он не смутился. По приказанию его он прочел без тетради и книги все свои произведения, без малейшей ошибки, государь был удивлен такой памятью и, ценя русского великого писателя, отменил назначенное ему наказание» (крестьянин деревни Поляниково Петропавло-Глинковской волости Гжатского уезда Смоленской губернии Егор Назаров, № 24). Впрочем, этот же читатель замечает: «Как всегда о великих людях в народе ходят рассказы, похожие на сказки»... В приведенном рассказе эпизод с вызовом Пушкина к Милорадовичу спутан с его свиданием с Николаем I. Вообще в большинстве рассказов, бытовавших среди крестьян, восхищение смелостью Пушкина, его защитой угнетенных, его вольнолюбием соседствовало, однако, с фальсифицированной оценкой отношения царей к Пушкину (хотя большей частью отмечалось, что Александр I сослал Пушкина). Крестьянин деревни Прилук Высоковской волости Новгородской губернии сообщал в письме: «Все жалеют о безвременной кончине величайшего из людей, как справедливо о нем отнесся еще при жизни поэта государь император Николай Павлович. Раз, придя с утренней прогулки, говорит своему князю, не упомяну какому: „Я сейчас разговаривал с умнейшим из людей“. Тот взглянул на государя удивленно и вопросительно. Государь спросил: „Знаешь с кем?“. Он ответил, что нет. „С Пушкиным“, — был ответ государя». Этот рассказ имеет, как известно, книжный мемуарный источник.

Крестьянин Е. Назаров в своем письме заметил: «О жизни Александра Сергеевича в народе знают еще и от молодежи, которая живет на стороне. Знают хорошо, что Пушкин убит в молодости, на поединке, каким-то французом, на которого сыплются проклятия. Не одобряют и самого Александра Сергеевича за то, что он пошел драться». Гибель Пушкина, как мы уже убедились, обсуждалась в народе непрерывно. Немало было и легенд. Так, корреспондент из Лодзи рассказывал со слов каких-то старых людей, утверждавших, что Пушкин был убит на дуэли в Париже Дантесом, французом, и что за эту гибель Пушкина отмстил Мицкевич и убил Дантеса тоже на дуэли» (№ 21).

Всякие рассказы и упоминания о дуэли обычно сопровождаются у крестьян выражением презрения и ненависти к виновнику гибели Пушкина и сетованиями по поводу безвременной кончины поэта. В одном из анонимных писем мы читаем: «Благословенная Франция, но негодяй француз, который в лице Пушкина оскорбил всю Русь, разбил эту бриллиантовую звезду, блиставшую всему свету. Мир праху твоему и вечная память тебе, доброму поэту».

Крестьянин-поэт Д. Папертев в примитивных, но взволнованных стихах восклицает:

Зачем тогда не разорвался  
В руке поганой пистолет.  
Тогда бы невредим остался  
Великий Пушкин, наш поэт.

Другой крестьянин, склонный к резонерству, выходец из Вятской губернии, рассуждает о Пушкине в своем письме, poslanном в редакцию «Сельского вестника»: «Немало он труда положил и горя перенес и по-

терял себя, одного только не хватало: кончил жизнь не так отрадно. Державин указал Пушкина себе преемника, а Жуковский пишет: „Ученику-победителю от побежденного учителя“. Что же такое, умом учителя и побеждал, за гуляние в кутеже не пропал, в изгнании духом не падал, а чем кончил жизнь свою, от жены позорную смерть получил».

Однако встречается, как мы упоминали в разделе втором, и глубокое понимание причин гибели Пушкина. К приведенным выше разговорам на эту тему надо добавить пронизательное заключение крестьянина села Убежиц Арбатовского уезда Нижегородской губернии: «Дантесов было много, а он один».

С особым вниманием передавались из уст в уста рассказы о близости Пушкина к народу, о его сочувствии всем страдавшим от властей. Вот один из рассказов такого рода: «Пушкин жил в имении; в том стане становой был страшный взяточник, через что с Пушкиным, заступавшимся за обиженных, частенько бывали у него горячие споры. И вот приставу за долгую службу выслали орден; в это время в местном погосте была ярмарка, где пристав и захотел щегольнуть полученною наградой; на той же ярмарке был и Пушкин, который, встретив станового и увидав у него в петлице орден, сказал: „Господи иисусе христе, ты спас разбойника на кресте, а нынче пришло ко мне горе, вижу — крест надет на воре“, чем будто бы и смутил станового» (из письма крестьянина Михаила Чихачева из Ашева Новоторжского уезда Псковской губернии).

Или другое сообщение: «... в народе распространен слух, что Пушкин очень любил слушать нищих старцев, которые в базарные дни собираются к монастырю, станоятся здесь в ряд, человека по три, по четыре, и поют своего сочинения стихи, в которых поминают усопших и молятся за живых. Старики утверждают, что часто видели Пушкина, подолгу стоявшего близ старцев и слушающего их протяжные, заунывные напевы. Нравилась ли ему те простые выражения, из которых состояли эти стихи, или слуху поэта были приятны старческие напевы — решить мудрено. Может быть, то и другое» (Н. Никифоров из села Жадриц Псковской губернии, № 20).

Интерес вызывали памятные места, связанные с Пушкиным. Крестьянин деревни Гинкино Заборовской волости Вышневолоцкого уезда Тверской губернии В. Я. Кузьмин-Карельский обратился к редакции с вопросом: «А хотелось бы знать, найдено ли то место доподлинно, где был убит этот гений и почтено ли оно чем-либо?».

Крестьяне жадно ловили всякие подробности о Пушкине, его жизни и работе. Крестьянин Болдинской волости Лукояновского уезда Нижегородской губернии Д. Киреев часто рассказывал со слов стариков, что «Пушкин (всегда один) часто ездил верхом и ходил пешком в поля, а больше всего посещал принадлежавший ему лесок „Лучинник“ и соседний чужой лесок „Осинник“ (первый из них в полуторе версты от Болдина, а второй — в 2 верстах), в которых он многое записывал для своих сочинений, слушал щебетанье и пенье птиц и охотился. Рассказывают, что когда А. С. Пушкин шел по дороге или полями, то постоянно говорил сам с собою, глядел по сторонам с большим вниманием и все замечал» (№ 23). А крестьянин из Полотняного завода Калужской губернии, где было имение Гончаровых, с гордостью написал, что в этом месте «беседка Пушкина и до сего времени стоит. В ней, говорят, писал он „Капитанскую дочку“ и часть „Евгения Онегина“». Случалось, что создавались легенды о пребывании его в местах, которые он никогда даже не проезжал.

Итак, подведем итоги.

Прежде всего теперь можно с уверенностью утверждать, что если по отношению к эпохе Пушкина мнение о незнании его крестьянской массой можно считать (за редчайшими исключениями) правильным, то в последнюю четверть века положение весьма и весьма меняется. Несмотря на многие препятствия (неграмотность, количественно ничтожное распространение книг в деревне, реакционная пропаганда «вредности» пушкинских произведений, жесткие ограничения, налагавшиеся властями на списки изданий, разрешаемых для «народного чтения»), проникновение Пушкина в крестьянскую среду значительно расширяется. Хронологической вехой является здесь конец 1887 года, когда закончилось право наследования и народный читатель получил возможность (хотя и весьма ограниченную из-за небольших тиражей) купить дешевые копеечные книжки. Должен быть решительно пересмотрен в свете изученных нами материалов традиционный взгляд на значение пушкинского юбилея 1899 года, сыгравшего свою роль в ознакомлении народа с Пушкиным. Хотя правительство и власти на местах предприняли все возможное для пропаганды фальсифицированного облика поэта и использования юбилея в реакционных целях, вопреки этим усилиям именно в то время среди крестьянских масс резко возрос интерес к его жизни и творчеству, распространились хотя бы самые элементарные сведения о поэте. Что же касается степени знания Пушкина народом, то эти знания были крайне неравномерными даже в пределах деревень одного и того же уезда или волости и зависели от наличия в них школ, от активности сельского учителя, оттого, были ли здесь крестьяне — любители Пушкина («читачи»), — и от многих случайных причин. Поэтому в этот период можно констатировать и факты весьма отрядные, и полное незнание в тех или иных местах даже имени поэта.

Самое ценное, что дает нам изученный материал, — это возможность судить о критериях оценки крестьянами Пушкина. Как мы видели, читателей из народа можно дифференцировать не только по уровню развития, но и по убеждениям. В противоположность тем читателям, которые находились под влиянием реакционно-монархической агитации, подавляющее большинство относилось к поэту с огромной любовью и благожеланием перед его памятью. Споры о Пушкине, отразившиеся в крестьянских письмах, весьма показательны. Разными неясными для нас путями (о которых можно только строить догадки) проникали в самые глухие углы сведения о Пушкине как героической личности, защитнике народа, борце за свободу, обличителе царя и властей. Этому способствовали также народные легенды о Пушкине и передававшиеся из уст в уста своеобразные фольклоризированные биографии.

Исключительную ценность представляют также высказывания крестьян, которые позволяют судить о характере восприятия пушкинских произведений. Читатели из народа искали и находили в них прежде всего программу жизненного поведения, связывая их сюжеты и образы с собственным жизненным опытом, со своими чаяниями, стремлениями. В ярких и эмоциональных оценках пушкинских произведений проявлялись также нормы стихийной народной эстетики, основанные прежде всего на требованиях правды, живописности изображения, воспевания героических характеров как воплощения доброты, мужества и бесстрашия в борьбе со злом.

С ненавистью говорили крестьяне о «высоких» и «мелких» своих начальниках, которые осудили деревню на темноту и невежество. При этом читатели из народа часто задумывались и о будущей судьбе Пушкина в России. Крестьянин деревни Высокая Гора Опочецкого уезда Псковской губернии Семен Тимофеев писал: «Когда будет дано нашему тем-

ному народу давно нужное и желанное образование и будет наша Россия праздновать 125—150-летие дня рождения нашего великого Пушкина, то не нужно быть пророком, чтобы предсказать, какой ответ тогда получится. . . Тогда мало найдется или совсем не будет тех, кто скажет: „Не знаю Пушкина“, но протопчут тропу, теперь не всем известную, и время свое сделает: посеянное доброе семя принесет свой добрый плод» (№ 34).

Пути полного приобщения народа к наследию великого поэта открылись только после Октября. Теперь нет в нашей стране ни одного человека, который не знал бы имени Пушкина, не был бы знаком с его биографией, с его бессмертными творениями.





Р. В. ИЕЗУИТОВА

## ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ПУШКИНА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА

### 1

Каким оригинальным и крупным ни было бы то или иное явление в послепушкинской поэзии, в нем всегда присутствует пушкинское начало, ощущается живая связь с поэтическим миром Пушкина, признанного главы русских поэтов, сохраняющего это значение вплоть до нашего времени. Каждый новый поэт, пришедший в литературу, как бы невольно равнялся на Пушкина, соизмеряя свой личный и поэтический опыт с достижениями своего великого предшественника. И естественно, что при этом каждый новый поэтический голос по-своему произносил имя Пушкина, вкладывая в него свое представление об этом поэте, свои взгляды на поэзию вообще, которая всегда неразрывно связывалась с именем Пушкина. Не будет преувеличением сказать, что ни один из более или менее заметных русских поэтов не прошел мимо Пушкина, как-то не откликнувшись в своем творчестве на его жизненную и литературную судьбу. В сознании многих поколений русских поэтов Пушкин являл собой идеальный образ национального поэта, с наибольшей полнотой воплотившего в своей деятельности вершинные и непреходящие духовные ценности своего народа. Общественный и нравственный облик Пушкина, полная драматизма биография поэта воспринимались в неразрывном единстве с его творчеством, обнаружившим огромные возможности поэзии, глубину и силу воздействия ее на формирование личности, на воспитание в ней высоких качеств человека, гражданина и патриота. Личный опыт Пушкина, рассмотренный сквозь призму его поэзии, приобретал эстетическое значение и эстетически воздействовал на судьбы русской поэзии.

В огромной по своему объему научной литературе о Пушкине эта сторона его творческого облика почти никак не раскрыта. А между тем ее значение для изучения творчества Пушкина несомненно, так как позволяет представить наглядно, что именно и как усваивалось из творческого наследия Пушкина, какими сторонами своей личности он привлекал внимание современников и последователей. Русское общество в лице лучших своих представителей с первых шагов Пушкина в литературе внимательно следило за его поэтическим развитием. Интенсивное воздействие личности и творчества великого поэта не прекратилось и после его смерти, оно только обрело новые формы, которые еще очень мало изучены.

Одной из таких форм явилась «поэтическая пушкиниана», имеющая более чем столетнюю историю. Стихи о Пушкине, запечатлевшие его творческий облик, его личность, посвященные отдельным периодам жизни, оценке многих его произведений, несли серьезную функцию, популяризируя Пушкина, пробуждая интерес к его произведениям и биографии. При этом в отличие от прозы стихи о Пушкине воспроизводили более обобщен-

ный, эмоционально окрашенный и лирически приближенный к читателю образ.

Лучшие русские поэты в своем творчестве создали замечательные по глубине и художественной силе образцы понимания Пушкина, его судьбы, его личности, его творчества. Достаточно напомнить знаменитое стихотворение Лермонтова «Смерть поэта», концепция которого стала восприниматься в полном своем объеме лишь в связи с огромной работой, проделанной учеными-пушкинистами и лермонтоведами (П. Щеголевым, А. Поляковым, Б. Казанским, И. Боричевским, И. Андрониковым и др.). И это не единственный пример того, как обогатила и обогащала читательские и научные представления о Пушкине русская поэзия.

Однако до сих пор еще не было сделано попытки соотнести уровень научных знаний о Пушкине с художественной интерпретацией этого образа в поэзии. По существу, разработка темы «Образ Пушкина в русской поэзии» ограничивалась задачами собирания, концентрации материала (особенно заметную роль сыграли в этом отношении работы дореволюционного литературоведа В. Каллаша).<sup>1</sup> Вышедшие уже в советское время (весьма немногочисленные) статьи и хрестоматии преследовали цель популяризации всего лучшего, что было создано русскими поэтами о Пушкине.<sup>2</sup> А между тем было бы чрезвычайно важным рассмотреть эволюцию образа Пушкина в русской поэзии, принимая во внимание живые процессы современной литературы на разных этапах ее развития, которые закономерно выдвигали на первый план различные стороны и грани личности и творчества Пушкина.

Ввиду очень большого по объему материала необходимо в данной статье строго ограничить тему: далее речь пойдет о произведениях, цель которых воссоздание образа самого Пушкина либо характеристики его творчества в целом. Стихи, посвященные отдельным произведениям Пушкина, литературные пародии на него и перелицовки его произведений, равно как и стихотворные цитаты и вставки из Пушкина, представляющие собой также факты своеобразной интерпретации пушкинского творчества, в статье не используются, так как представляются нам хотя и интересным, но все же «боковым» материалом.

Мы не касаемся также стихов, посвященных лицейским годовщинам и написанных лицеистами различных выпусков (за очень немногими исключениями, имеющими принципиальное значение).

Эти произведения, имеющие совершенно особенную традицию, идущую от лицейских годовщин Пушкина, связаны со специфическим кругом проблем, подлежащих особому рассмотрению. Однако и в указанных пределах мы отнюдь не стремимся к полноте привлекаемого материала, поскольку задача статьи — выделение основных линий темы, а не попытка дать исчерпывающий обзор связанных с ней стихотворных материалов.

## 2

Образ Пушкина был введен в русскую поэзию современниками поэта. Замечательное поэтическое дарование молодого Пушкина, гармоничность и музыкальность его стихов, необычайная стремительность его поэтиче-

<sup>1</sup> См.: В. Каллаш. 1) Русские поэты о Пушкине. М., 1889; 2) Puschkiniana. вып. I. Киев, 1902; вып. II, Киев, 1903. См. также: В. Каллаш. Поэтическая оценка Пушкина (1815—1837). «Русская мысль», 1899, кн. V, стр. 132—145; кн. VII, стр. 1—33.

<sup>2</sup> И. Розанов. Пушкин в поэзии его современников. «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 1025—1043; А. Тригорин. Образ Пушкина в русской поэзии. «Литературный Донбасс», 1937, № 1—2, стр. 89—133. Пушкин в русской поэзии. Сост. С. Фомина. Под ред. И. Уткина, изд. «Художественная литература», М., 1936.



ского развития были отмечены не только его сверстниками, близкими к нему поэтами лицейского круга (Дельвигом, Кюхельбекером), но и представителями старшего и среднего поколения, поэтическое творчество которых уже получило самое широкое признание (Карамзин, Державин, Жуковский, Вяземский, Батюшков и др.).

В 10-е годы, когда на страницах русских журналов стали появляться первые произведения Пушкина (характерно название первого печатного выступления юного поэта — «К другу-стихотворцу», 1814), в творчестве его современников возникает лирический образ юного поэта, яркий поэтический талант которого привлек к себе всеобщее внимание.

В этот период в связи с переживаемым русской поэзией постепенным переходом от безличной и условной поэтической манеры классицизма к освоению в поэзии индивидуального опыта личности необычайно остро вставал вопрос о поэтической индивидуальности. Новое освещение и особую актуальность этому вопросу придавали получившие широкое распространение в 1810—1820-х годах новые эстетические теории, свидетельствующие о зарождении в России романтического направления. Одним из основных вопросов романтической эстетики был вопрос о характере и сущности искусства. По-новому в этой связи рассматривался романтиками и образ поэта. В русской лирике начала XIX века этот образ мог получить несколько толкований. С одной стороны, характерная для новаторских течений в поэзии установка на камерность, интимность, особый личный тон, принятый в небольшом кружке поэтов-единомышленников, спаянных узами крепкой дружбы, людей прогрессивного образа мысли, безусловно стоящих выше окружающей их дворянско-бюрократической среды, ушедших от глубоко неудовлетворяющей их реальной действительности в сферу искусства как свободной стихии, в эпикурейские наслаждения радостями жизни, — все это способствовало возникновению устойчивого для поэзии этих лет образа поэта как беспечного ленивца, эпикурейца, но вместе с тем и человека независимого и свободного, не дорожащего почестями и славой, уклоняющегося от участия в «громких» событиях. Таким представлялся поэт в жанре дружеского послания, особенно характерном для Батюшкова, Вяземского, Д. Давыдова, В. Л. Пушкина и др. Таков отчасти и лирический герой самого Пушкина, ранние стихи которого в немалой степени способствовали созданию надолго укоренившегося представления о нем как о праздном мечтателе, свободном жреце муз.

Тема поэта получила и иное освещение в романтической лирике начала XIX века. Поэт как глашатай высоких истин, как гонимый толпою пророк или носитель высоких романтических идеалов, гибнущий в неравном столкновении с жизнью, — в таком свете рисовался образ подлинного поэта Батюшкову («Умиравший Тасс», «Гезиод и Омир — соперники») и Жуковскому («Певец», «Эолова арфа»).

Разумеется, общие представления об облике поэта у всякого крупного и самостоятельного мастера приобретали индивидуальный отпечаток (достаточно напомнить о столь противоположных типах поэтов; какими были, например, Гнедич и Д. Давыдов), однако каждый в принципе тяготел к тому или иному, но романтическому в своей внутренней сущности пониманию образа поэта.

Это сочетание типичных для эпохи представлений со стремлением уловить индивидуальное своеобразие его личности, его поэтического искусства характеризует первые стихи о Пушкине. Каждый из поэтов этого времени как бы имел свой индивидуализированный портрет: нежный, задумчивый Жуковский, важный Гнедич, поэт-гусар и повеса Денис Давыдов, язвительный Вяземский, темпераментный и сладостный Батюшков. Подобные определения, которыми поэты наделяли нередко друг друга, хотя и неполностью раскрывали их творческий облик и характер даро-

вания, но все же отражали какие-то существенные грани их поэтической индивидуальности.

Пушкин с самого начала не укладывался ни в одно из подобных определений. Он мог быть и мечтателем в духе Жуковского, и лихим повесой на манер Д. Давыдова, и пламенным трибуном, глашатаем высоких истин, напоминающим Гнедича и Вяземского, и изящным эпикурейцем в стиле Батюшкова. Современники понимали, что это не было подражанием или только ученичеством у поэтов старшего поколения. Пытаясь определить очевидную с самого начала глубокую оригинальность Пушкина, они нарекли его избранником Аполлона, любимцем муз, обучивших его пленительной гармонии стихов.

Поэт по призванию, и только поэт, живое воплощение искусства — таким представляет Пушкина лицейст Дельвиг, щедро одаривая своего друга чувством красоты и гармонии, способностью постигать высшую истину и участью пророка. Дельвиг соединяет в лице юного поэта два облика — вдохновенного служителя муз и веселого эпикурейца, представляя процесс поэтического творчества как радостное постижение мира красоты и истины:

Кто, как лебедь цветущей Авзонии,  
Осененный и миртом и лаврами,  
Майской ночью при хоре порхающих,  
В сладких грезах отвился от матери, —

Тот в советах не мудрствует; на́ стены  
Побежденных знамена не вешает;

Но с младенчества он обучается  
Воспевать красоты поднебесные,  
И ланиты его от приветствия  
Удивленной толпы горят пламенем.

Пушкин! Он и в лесах не укроется;  
Ли́ра выдаст его громким пением,  
И от смертных восхитит бессмертного  
Аполлон на Олимп торжествующий.

(«Пушкину») <sup>3</sup>

В романтическом ореоле, в венке из лавров, в окружении изумленной его высоким искусством толпы впервые предстал Пушкин в русской поэзии.

Явная преувеличенность похвал, смутившая самого юного поэта (см. «К Дельвигу», 1815),<sup>4</sup> была не только оценкой действительно написанного Пушкиным за первые годы лицейского заточения, а скорее поэтическим авансом в счет будущих великих созданий. Поэту еще предстояло подтвердить справедливость этой высокой оценки.

Однако следует подчеркнуть замечательную поэтическую интуицию Дельвига, угадавшего в начинающем поэте будущего корифея русской поэзии. В стихотворении «На смерть Державина» (1816) Дельвиг прямо называет Пушкина преемником прославленного поэта, передавая юному певцу «громкую лиру» Державина.

Блестяще развернувшееся поэтическое творчество Пушкина (в последние лицейские годы и петербургский период) — создание цикла элегий и

<sup>3</sup> А. А. Дельвиг, Полн. собр. стихотворений, изд. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 109—110.

<sup>4</sup> Спасибо за посланье —  
Но что мне пользы в том?  
На грешника потом  
Ведь станут в посмеянье  
Указывать перстом.

(I, 142)

посланий, получивших широкую известность политических стихов и эпиграмм, наконец, появление поэмы «Руслана и Людмилы», окончательно упрочившей литературную известность Пушкина, — вносило известную конкретизацию в лирический его образ.

Огненный, чувствительный певец  
Любви и доброго Руслана,<sup>5</sup> —

так характеризовал Пушкина в послании 1818 года «К Пушкину и Дельвигу» (из Царского Села) Кюхельбекер.

Имя певца «Людмилы и Руслана» надолго закрепляется за поэтом. Позднее, по мере появления новых поэм, Пушкин в сознании современников становится певцом Кавказа, Марии и Заремы, Алеко и Земфиры и т. п. Пришло ощущение колоссального масштаба его дарования, ему стали предрекать славу «Арьоста и Парни, Петрарки и Баяна» (Кюхельбекер «К Пушкину и Дельвигу»), позднее его нарекли русским Байроном. Его несомненное первенство к концу 1810-х—началу 1820-х годов было признано не только поэтическими сверстниками (Дельвигом, Кюхельбекером и др.), но и поэтами старшего поколения (Державиным, Батюшковым, Жуковским). Однако в обстановке формирующегося декабризма, идеология которого глубоко и всесторонне отразилась в поэзии этих лет, в поэтическом облике Пушкина выдвинулись на первый план новые стороны, и его репутация вождя русских поэтов приобрела острополитический характер. В горячих спорах и дискуссиях о современной действительности, историческом прошлом и путях дальнейшего развития России зарождались не только первые тайные декабристские организации, но и складывался союз поэтов, основой которого стала не только и не столько личная дружба и общность духовных стремлений (именно так раскрывалась тема «тройственного союза» в послании Кюхельбекера «К Пушкину и Дельвигу», 1818), но общность мировоззрения, вражда к деспотическому режиму и прогнившему крепостническому порядку. Политическая основа этого союза, возглавляемого Пушкиным — лучшим поэтом своего времени, — прекрасно подчеркнута в программном стихотворении Кюхельбекера «Поэты» (1820). С именем Пушкина в это время связываются самые смелые ожидания и надежды. В стихотворении Кюхельбекера отразилось глубокое понимание современного значения Пушкина и стремление поддержать его в условиях готовящейся расправы правительства над вольнолюбивым поэтом.

В годы ссылки образ Пушкина наполнился новым содержанием. По вполне понятным причинам в стихах нельзя было прямо говорить о ссылке, обстоятельства которой были хорошо известны любому образованному человеку 20-х годов. И в этом отношении романтическая фразеология, носящая печать известной условности и отвлеченности в применении к ссыльному поэту, пострадавшему за свои политические убеждения, становилась средством зашифровки злободневных политических намеков. Понятия «судьба», «изгнанник» в применении к Пушкину обретали вполне конкретный смысл.

Живо заинтересованные судьбой опального Пушкина, передовые поэты декабристского круга стремились выразить ему свое сочувствие, поддержать поэта, напомнив о его высоком жреби и возлагаемых на него всеми лучшими людьми эпохи надеждах. Образцом произведения, адресованного сосланному Пушкину и проникнутому острополитическим содержанием,

---

<sup>5</sup> В. Кюхельбекер. Избранные произведения, т. I. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1967, стр. 95.

явилось стихотворение Ф. Глинки, пославшего свой ободряющий привет изгнаннику:

Судьбы и времени сего,  
Не бойся, молодой певец!  
Следы исчезнут поколений,  
Но жив талант, бессмертен гений! . .

(«К Пушкину»)<sup>6</sup>

Пушкин, как известно, ответил Ф. Глинке замечательным по своему общественному пафосу посланием, показывающим, насколько глубоко осознавал сам поэт свою высокую гражданскую миссию («Ф. Н. Глинке», 1822).

В период южной и михайловской ссылки обмен такими посланиями, в центре которых стоял поэтический образ вольнолюбивого поэта, гонимого самодержавием, становился фактом открытой политической борьбы, постоянно напоминая читателю о судьбе ссылки Пушкина и являясь важнейшим источником информации о нем. Поэтический образ поэта, опиравшийся на реальные факты его биографии, находил развитие и подтверждение в поэзии самого Пушкина. Таков, например, лирический образ несмирившегося поэта-изгнанника в послании Пушкина к Гнедичу «В стране, где Юлией венчанный» (1821).

В романтическом ореоле опального, но твердого в своих убеждениях поэта Пушкин предстал в стихах Ф. Туманского:

Не изменил он назначенью,  
Главы пред роком не склоняя,  
И, верный тайному влеченью,  
Он над судьбой торжествовал.

(«А. С. Пушкину»)<sup>7</sup>

В обращенном к сестре поэта «О. С. Пушкиной» послании Вяземский призывал ее:

Свети ему звездою безмятежной,  
И в бурной мгле отрадной, дружбой нежной  
Ты улаждай тоскующую грудь.<sup>8</sup>

Дата стихотворения — лето 1825 года — хорошо объясняет смысл, вкладываемый Вяземским в традиционную романтическую фразеологию: речь идет о смягчении участи поэта-изгнанника.

Глубоко лирически звучит тема Пушкина в послании Кюхельбекера «К Пушкину» (1822). Судьба Пушкина сопоставляется в этом стихотворении с собственной судьбой автора — романтического поэта, «игралица страстей». Известная доля романтического позерства, которым было отмечено это стихотворение, как известно, вызвала иронический отзыв Пушкина.<sup>9</sup> Однако здесь с большой эмоциональностью была подчеркнута готовность Кюхельбекера разделить общий с Пушкиным жребий пострадавшего за свои политические убеждения поэта.

Это признание приобретало глубокий политический смысл, если вспомнить о высылке Кюхельбекера из Парижа после прочитанных им лекций о русской литературе, которые были исполнены «политики» и «либеральных идей» (о чем писал в своем письме от 25 июня 1821 года Е. А. Эн-

<sup>6</sup> Ф. Н. Глинка, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 202.

<sup>7</sup> Стихотворения Ф. Туманского см. в кн.: Стихотворения Вас. Ив. Туманского. СПб., 1881, стр. XXXVII.

<sup>8</sup> П. А. Вяземский. Стихотворения. Изд. «Советский писатель», Л., 1958, стр. 174.

<sup>9</sup> См. в письме Н. И. Гнедичу от 13 мая 1823 года: «Кюхельбекер пишет мне четырехстопными стихами, что был в Германии, в Париже, на Кавказе и что он падал с лошади» (XIII, 63).

гельгардт). Поездка на Кавказ также была вынужденной и диктовалась необходимостью покинуть столицу, где было опасно оставаться политически неблагонадежному поэту. Дальнейшая судьба Кюхельбекера, «политического преступника», осужденного самодержавием, подтвердила, насколько прав был он в этом своем сопоставлении. Ряд стихотворений, написанных в заточении и ссылке (в конце 20—30-х годов), продолжает намеченную еще в посланиях начала 20-х годов лирическую параллель, напоминая с глубоким идейным родстве Пушкина с осужденными декабристами («19 октября 1828 года», «19 октября 1836 года» и др.).

Характерной чертой поэтического облика Пушкина в стихотворениях первой половины 20-х годов является то, что он постоянно выступает в окружении поэтов-единомышленников, таких же вольнолюбцев, как он сам. Отсюда целый ряд стихотворных откликов, представляющих Пушкина в близкой и родственной ему семье русских поэтов, в атмосфере дружеских споров и мирных бесед, веселых пиров. Наиболее яркую картину такого творческого общения нарисовал Баратынский в поэме «Пир» (1821):

В тени древес, во мраке сада,  
Тот домик помните ль, друзья,  
Где наша верная семья,  
Оставя скуку за порогом,  
Соединялась в шумный круг  
И без чинов с румяным богом  
Делила радостный досуг?  
Вино лилось, вино сверкало;  
Сверкали блески острых слов,  
И веки сердце проживало  
В немного пламенных часов.  
И между тем сынам веселья  
В стекло простое бог похмеляя

Лил через край, друзья мои,  
Свое любимое Аи.  
Его звездящаяся влага  
Недаром взоры веселит:  
В ней укрывается отвага,  
Она свободою кипит,  
Как пылкий ум, не терпит плена,  
Рвет пробку резвою волной,  
И брызжет радостная пена,  
Подобье жизни молодой.  
Мы в ней заботы потопляли,  
И средь восторженных затей  
«Певцы пируют! — восклицали, —  
Слепая чернь, благоговей!»<sup>10</sup>

Тема дружеского пира и безудержного веселья вовсе не была в этой поэме проповедью беззаботного и бездумного эпикурейства, ухода в эгоистические наслаждения жизнью, а имела глубокий общественный смысл, который прекрасно разгадала цензура, не пропустившая строчку:

Она свободою кипит,  
Как пылкий ум, не терпит плена, —

заменив ее стихами:

Она отрадою кипит,  
Как дикий конь, не терпит плена.

Поэма прозвучала вдохновенным гимном в защиту личности, освобожденной от официальных и казенных пут, которые сковывают свободное проявление ее духовной и умственной жизни во всем их богатстве и многообразии.

Судьба Баратынского, тоже поэта-изгнанника, проливали новый свет и на посвященные Пушкину строчки поэмы, которые приобретали весьма многозначительный смысл:

Мы, те же сердцем в век иной,  
Сберемтесь дружеской толпой  
Под мирный кров домашней сени:  
Ты, верный мне, ты, Дельвиг мой,  
Мой брат по музам и по лени,  
Ты, Пушкин наш, кому дано  
Петь и героев, и вино,  
И страсти молодости пылкой,

<sup>10</sup> Е. А. Баратынский, Полн. собр. стихотворений, изд. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 223—224.

Дано с проказливым умом  
Быть сердца верным знатоком  
И лучшим гостем за бутылкой.<sup>11</sup>

Эту трактовку дружеских пиров поддерживает и Пушкин в своем послании «К Языкову» (1824), написанном в Михайловском, подчеркнув вольнолюбивую основу «сладостного союза» поэтов и их верность идеалам своей юности:

Надзор обманем караульный,  
Восхвалим вольности дары  
И нашей юности разгульной  
Пробудим шумные пиры.

(II, 323)

Языков откликнулся на поэтическую дружбу, предложенную Пушкиным, стихами, полными глубокого восхищения гением великого поэта:

Меня твое благоволение  
Предает в другое поколение,  
И сталь плешивого косца,  
Всему ужасная, не скосит  
Тобой хранимого певца.

(«А. С. Пушкину», 1824—1825)<sup>12</sup>

Он ответил и на другой призыв поэта, обнаружив при этом тонкое понимание его подлинного смысла:

Что восхитительнее, краше  
Свободных дружеских бесед,  
Когда за пенистой чашей  
С поэтом говорит поэт?  
Жрецы высокого искусства,  
Пророки воли божества!  
Как независимы их чувства,  
Как полновесны их слова!

(«Тригорское», 1826)<sup>13</sup>

В стихах, посвященных воспоминаниям о Тригорском и Михайловском, где протекали годы последней ссылки Пушкина (1824—1826), Языков воссоздает образ пламенного, свободного поэта, «непобежденного судьбой», сохранившего веру в священные идеалы своей юности.

Стихи Языкова («Тригорское», «П. А. Осиповой», «К Няне А. С. Пушкина», «На смерть няни А. С. Пушкина» и др.) запечатлели и обстановку, окружавшую поэта в годы михайловской ссылки, и картины природы, вдохновившие его на создание замечательных шедевров пейзажной лирики, и образы близких и друзей, с которыми он делил свои досуги (А. Н. Вульф, Е. Н. Вульф-Вревская, П. А. Осипова). Особенно важны произведения, в которых Языков рисует образ няни Пушкина — «свет Родионовны», бывшей добрым гением, неизменным заботливым помощником Пушкина, забавлявшей поэта и его друзей « пленительным рассказом » « про стародавних бар ».

По своей искренности и художественной силе стихотворения Языкова об Арине Родионовне могут быть сопоставлены лишь с собственными стихами Пушкина, посвященными любимой няне.

<sup>11</sup> Там же, стр. 225.

<sup>12</sup> Н. М. Языков, Полн. собр. стихотворений, изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 150.

<sup>13</sup> Там же, стр. 223.

На фоне всех этих лиц, событий и мест, красочно выписанных рукой превосходного лирика, возникает образ поэта, претворяющего всю разнообразную гамму внешних впечатлений и сокровенных дум в высокие создания искусства. В изгнании, утверждает Языков, талант поэта не только не иссяк, но получил новую силу:

... Пушкин, не сражен суровою судьбою,  
Презрев людей, молву, их ласки, их измены,  
Священнодействовал при алтаре камены.<sup>14</sup>

Поэзия Языкова осветила перед русским читателем, внимательно следящим за жизнью и творчеством любимого поэта, важнейший этап в жизни Пушкина. По этим стихам, имеющим ценность документа и достоверность мемуаров, создавалось достаточно полное представление о личности и жизни ссыльного поэта.

Пример Языкова, Баратынского, Ф. Глинки и других показывает, что в лице своих наиболее крупных представителей русская романтическая лирика поднялась до глубокого понимания общественно-политического и творческого облика Пушкина и свойственными ей средствами художественного воспроизведения и обобщения воссоздала яркий и неповторимый образ великого поэта, вождя всей русской поэзии. В их стихах имя Пушкина оказалось неразрывно связанным с тем широким движением за освобождение родины от оков самодержавия и крепостного права, которым ознаменовалась преддекабристская эпоха. Они утвердили его понимание как глашатая высоких общественных и общечеловеческих идеалов, обращая к нему свои лучшие чаяния и надежды.

Возникающий из стихотворной переключки 10—20-х годов, в которой громко звучал и собственный голос поэта, образ Пушкина способствовал воспитанию молодого поколения в духе преданности революционным идеалам.

Со второй половины 20-х годов обстановка резко меняется. Наступает николаевская реакция. Разгром декабрьского восстания и расправа над декабристами заставила замолчать многие поэтические голоса. Лишь изредка сквозь «каторжные норы» прорывался «свободный глас» Пушкина, подтвердившего в стихотворении «Во глубине сибирских руд» (1827) свою верность прежним идеалам.

«Затворники» ответили любимому поэту, продолжающему в их глазах сохранять высокий авторитет вольнолюбивого русского поэта («Струн вещей пламенные звуки» А. Одоевского, 1828—1829). Изредка подавал голос Кюхельбекер. Но круг друзей-единомышленников редел. Менялось окружение, усложнялась политическая обстановка. Завершил свою эволюцию к реализму и сам Пушкин, в своем поэтическом развитии обогнавший всех своих современников. Поклонники и подражатели поэта (А. Готовцева, кн. П. Шаликов, И. Бороздна и др.) продолжали по традиции именовать его певцом «Пленника», «Людмилы», «Бахчисарая», риторически вопрошая уже давно возмужавшего, двадцатидевятилетнего поэта:

Скажи, о Пушкин молодой,  
Скажи, муз баловень любимый,  
В какой стране непостижимой  
Нашел ты хитрою рукой  
Огонь поэзии святой?<sup>15</sup>

Традиционные сопоставления Пушкина с гениями всемирной литературы, имевшие прогрессивный смысл на ранних этапах его развития,

<sup>14</sup> Там же, стр. 240.

<sup>15</sup> И. Бороздна. К А. С. Пушкину. «Славянин», 1828, № 52, стр. 487.

также не прибавляли существенно нового к облику Пушкина середины 1820-х годов, уже осознавшего себя поэтом национальным. Многие современники попросту не поняли великих реалистических созданий Пушкина — поэмы «Полтава», последних глав «Онегина»; холодно был встречен «Борис Годунов», неправильно истолкованы стихотворения «Стансы» и «Друзьям».<sup>16</sup>

В этих условиях свежо и убедительно прозвучали голоса молодых поэтов-любомудров Д. Веневитинова («К Пушкину», 1826) и С. Шевырева («Послание к А. С. Пушкину», 1830). Пушкин предстает в истолковании Веневитинова как «гений», «возвышенный певец», которого объемлет: «восторг святой, раздумье творческого духа». Представление о поэте как о жреце искусства, погруженном в таинства своей внутренней жизни, могло с большим основанием быть переадресованным, например, Жуковскому, если бы далее Веневитинов не расшифровывал следующим образом свою мысль: Пушкин, воспевший «пророка свободы смелой» — Байрона и «у муз похищенного Галла» — А. Шенье, в данном контексте представлял вдохновенным защитником правды и справедливости, автором вольнолюбивых стихов, посвященных их памяти («К морю», 1824; «Андрей Шенье», 1825).

Лирически сопоставляя, таким образом, судьбу мятежных поэтов с образом Пушкина, Веневитинов далее желал поэту участи великого Гете, тем самым суля поэту бессмертие.

Мысль о высоком жребии, выпавшем на долю Пушкина, пронизывает и поэтическое обращение Шевырева:

Из гроба древности тебе привет:  
Тебе сей глас, глас неокрепый, юный;  
Тебе звучат, наш камертон Поэт,  
На лад твоих настроенные струны.<sup>17</sup>

Однако новым в понимании творческого облика Пушкина явилась трактовка вопроса о взаимоотношениях поэта и народа. Стихотворение пронизано предчувствием «великого отчизны назначения», причем судьба Пушкина прочно связывалась с судьбой всей России.

В истолковании Шевырева Пушкин представлял выразителем дум и чаяний всей Руси, певцом, «любовию народа полномочным». Однако при несомненной значительности слов, сказанных Шевыревым о Пушкине и проникнутых высоким патриотическим пафосом, ни в понимании грудящей судьбы своей родины и своего народа, ни в представлении о характере пушкинской народности Шевырев не вкладывал передового, освободительного содержания, отступая, таким образом, в своем понимании Пушкина по сравнению с поэтами 1810-х—начала 1820-х годов.

Но вместе с тем послание содержало и полемику с Пушкиным, упреки в «суетности печали», в увлечении стихотворными мелочами. Шевырев как бы поучал Пушкина, ставя ему в пример патриотические стихи Жуковского и Державина. Все это свидетельствовало и об ошибочности позиции Шевырева, и о недостаточно глубоком понимании им истинного значения Пушкина. Другие возражения, сделанные Шевыревым Пушкину, касались поэтического языка. Гармония и музыкальность пушкинского стиха казалась поэту-любомудру обедняющей возможности русского стиха и глубину поэтической мысли. На этой основе, как известно, возникла

<sup>16</sup> На этой основе, как известно, возникла стихотворная полемика между Катениным («Старая быль», «А. С. Пушкину») и Пушкиным («Ответ Катенину»). О ней см.: Ю. Тынянов. Арханглы и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 160—177.

<sup>17</sup> С. П. Шевырев. Стихотворения. Изд. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 86



полемика между Пушкиным и Шевыревым, началом которой, по свидетельству самого Шевырева, послужило «Послание к А. С. Пушкину».<sup>18</sup> При всей спорности позиции, занятой в этой полемике Шевыревым, она свидетельствовала, насколько высок был в это время поэтический авторитет Пушкина. Молодые поэты, даже не соглашаясь с Пушкиным, считали необходимым открытое публичное обсуждение спорных проблем.

Образ поэта в период его полной зрелости создает в своей философской миниатюре Баратынский. В посвященном Пушкину стихотворении «Новинское» (первая редакция — 1826 год, окончательная — 1842 год) Баратынский рисует необычайно глубокий по своему внутреннему содержанию образ поэта, намного опередившего в своем развитии всех своих современников: вокруг поэта еще кипят суетные желания и мелкие страсти, но ясный взор Пушкина осенен глубокой творческой думой.

Лишь очень немногие из поэтов-современников были способны увидеть великое значение пушкинского новаторства 30-х годов в том, что многими было воспринято как признак упадка великого таланта или по аналогии с явлениями западной поэзии.

Н. И. Гнедич, мнение которого Пушкин ценил очень высоко, по прочтении «Сказки о царе Салтане» написал:

Пой, как поешь ты, родной соловей!  
Байрона гений, иль Гете, Шекспира,  
Гений их неба, их нравов, их стран —  
Ты же, постигнувший таинство русского духа и мира,  
Пой нам по-своему, русский Баян!  
Небом родным вдохновенный,  
Будь на Руси ты певец *несравненный!*<sup>19</sup>

В представлении Гнедича, до которого поднялись очень немногие из современников, Пушкин получил высшую оценку — поэта, «постигнувшего таинство русского духа и мира» и заслужившего тем самым славу национального поэта.

В дальнейшем, вплоть до самой трагической гибели Пушкина в январе 1837 года, имя Пушкина лишь изредка появляется в поэзии его современников.

Охлаждение публики, непонимание и равнодушие, а порой и открытая вражда ряда литераторов-современников не означали, как это пытались представить реакционные журналисты конца 20-х — начала 30-х годов (Булгарин и др.), заката пушкинской звезды, падения его славы. Поэтическое творчество Пушкина становилось в этот период культурным достоянием широких читательских кругов, слава его давно уже перешагнула тесные пределы литературных кружков, группировок московских и петербургских салонов. С ним знакомился и жадно воспринимал его творчество и демократический читатель. Разумеется, Пушкин не мог знать о масштабах своей популярности, но даже обращенные к нему письма незнакомых людей с различными просьбами, их теплые ободряющие слова все же давали в какой-то мере представление о том значении, которое он приобрел в России.

Высокое чувство ответственности перед своим народом, осознание себя национальным поэтом, принявшим на себя миссию быть выразителем народного духа, народных мнений и стремлений пронизывает пушкинское творчество 30-х годов. Эта идея, воодушевлявшая Пушкина на всем протяжении его творческого пути, нигде не сформулирована с такой глубиной

<sup>18</sup> Подробнее об этом см.: М. Аронсон. Поэзия С. П. Шевырева. В кн.: С. П. Шевырев. Стихотворения, стр. XXVII—XXXII.

<sup>19</sup> Н. И. Гнедич. Стихотворения. Изд. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 148.

и отчетливостью, как в знаменитом стихотворении «Я памятник себе воздвиг...» (1836).

Однако стихотворение адресовано не только народу, не только будущим поколениям.

Пушкин пишет:

И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.

(III, 424)

Обращение к «пииту» не было поэтической условностью. Поэтам-потомкам, тем, кто придет за ним и продолжит его историческое дело, Пушкин передавал утвержденное и поднятое на небывалую до него высоту звание поэта.

### 3

29 января 1837 года замолк живой поэтический голос Пушкина. Смертельно раненный Дантесом, поэт умер в полном расцвете творческого гения. Роковой выстрел Дантеса резко разделил общество на два лагеря: антипушкинский лагерь, состоящий из реакционеров всех мастей от титулованных врагов великого поэта, стоявших в непосредственной близости от двора, до представителей правительственной верхушки, и лагерь сторонников Пушкина, объединяющий все передовые и прогрессивные круги русского общества. Выстрел, сразивший Пушкина, одновременно всколыхнул и силы общественного протеста, придавленные жестоким николаевским режимом. Негодование и возмущение свершившейся расправой над поэтом, бывшим светлой надеждой всей России, захватывали все более и более широкие слои петербургского населения и получали горячий отклик во всех уголках грамотной России. Интенсивность и размах общественного протеста, пробужденного смертью Пушкина, испугали правительство Николая I и вынудили его принять экстренные меры для предотвращения ожидаемых в связи с похоронами Пушкина волнений, грозивших вылиться в серьезную политическую демонстрацию. Отсюда стремление правительства не допустить к участию в похоронах Пушкина широкие демократические круги Петербурга, в том числе и радикально настроенное студенчество. Однако, несмотря на все ограничения и запреты, тысячи людей побывали в траурные дни у гроба любимого поэта, приняв участие в этих подлинно «народных похоронах».<sup>20</sup> Правительство Николая I, считая «все эти почести» относящимися «более к Пушкину-либералу», «ненавистнику всякой власти», чем к Пушкину-поэту, находило, что «народное изъяснение скорби о смерти Пушкина представляет некоторым образом неприличную картину торжества либералов».<sup>21</sup>

В число «либералов» попали все те, кто был на стороне Пушкина, в том числе и ближайшие друзья поэта — П. А. Вяземский, В. А. Жуковский и др., подозреваемые шефом жандармов Бенкендорфом в тайном антиправительственном заговоре. Принятые меры коснулись и их.<sup>22</sup>

Полицейскому надзору подверглась и русская печать. 30 января появились первые печатные отклики на смерть Пушкина — некрологи Пуш-

<sup>20</sup> А. В. Никитенко. Дневник, т. I. ГИХЛ, 1955, стр. 196.

<sup>21</sup> Цит. по: А. С. Поляков. О смерти Пушкина (по новым данным). ГИЗ, Пб, 1922, стр. 46. Другие документы, касающиеся принятых правительством мер, см. на стр. 26—29, 36—48.

<sup>22</sup> Об этом см.: П. Е. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина. Исследование и материалы. Изд. 3. ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 234—300. — Новые данные о правительственных распоряжениях в связи со смертью Пушкина привел М. Яшин в статье «Хроника преддуэльных дней» («Звезда», 1963, № 9, стр. 185—187).

кина: В. Ф. Одоевского в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» (1837, № 5)<sup>23</sup> и Л. Якубовича в «Северной пчеле» (1837, № 24), а уже 31 января петербургский цензор А. В. Никитенко записывает в дневнике, что министр народного просвещения С. С. Уваров «очень занят укрошением громких воплей по случаю смерти Пушкина» и «недоволен пышною похвалою поэту, напечатанною в „Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду“». <sup>24</sup> В этот же день цензоры получили предписание ничего не пропускать в печать о Пушкине, предварительно не поставив в известность председателя цензурного комитета или самого министра народного просвещения. С. С. Уваров писал также (в письме от 1 февраля 1837 года на имя попечителя московского учебного округа С. Т. Строганова): «По случаю кончины А. С. Пушкина без всякого сомнения будут помещаемы в московских повременных изданиях статьи о нем. Желательно, чтоб при этом случае как с той, так и с другой стороны соблюдаема была надлежащая умеренность и тон приличия». <sup>25</sup>

Как видим, правительство не запрещало полностью печатные материалы о Пушкине, однако строжайшим образом контролировало и ограничивало их число.

Сложившаяся в конце января—начале февраля политическую ситуацию необходимо учитывать, рассматривая стихотворные отклики на смерть Пушкина, которые, с одной стороны, широко отразили настроения общественного протеста, а с другой—не могли не испытать воздействия тех условий, в которые была поставлена вся русская литература в 1837 году.

Подавляющее большинство стихов о дуэли и смерти Пушкина создавалось по горячим следам разыгравшейся катастрофы, по мере того как становился известным не только сам факт смерти Пушкина, но и ее конкретные обстоятельства (травля поэта великосветским обществом, анонимные письма, поведение Дантеса, дуэль, смертельное ранение, мучительная агония, смерть). Все эти сведения, идущие из самых различных источников (устной молвы, переписки современников и т. п.), питали и русскую поэзию, горячо и непосредственно откликнувшуюся на гибель своего поэтического вождя. Однако лишь немногие стихотворения смогли увидеть свет сразу же; большинство произведений было напечатано много позднее. Часть из них (в том числе и самый значительный поэтический отклик — «Смерть поэта» Лермонтова) стала достойным бесцензурной, по существу, подпольной литературы. Другие (по разным соображениям) не предназначались для печати самими поэтами («А. С. Пушкин» Жуковского, «29-е января 1837» Тютчева), третьи (самая многочисленная группа), не получив сколь-нибудь широкой огласки, остались в личных архивах их авторов (либо владельцев рукописей) и не стали, таким образом, фактами литературного движения 30-х годов. <sup>26</sup>

Несмотря на серьезные цензурные ограничения, стихотворения, написанные по поводу трагической смерти Пушкина, все же проникли в печать уже в 1837 году. Крупнейшие петербургские и московские журналы, не

<sup>23</sup> См.: Р. Б. Заборова. Незданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 320.

<sup>24</sup> А. В. Никитенко. Дневник, стр. 195—197.

<sup>25</sup> Пушкинский сборник, вып. I, М., 1902, стр. 298.

<sup>26</sup> Подобные произведения по ряду причин (на которых мы остановимся ниже, по мере привлечения стихотворений этой группы к рассмотрению нашей темы) смогли появиться в печати лишь в конце 50-х годов, после смерти Николая I. Другие были обнаружены В. Каллашем, опубликовавшим в книге «Puschkiniana» (вып. II, Киев, 1903) группу незданных стихотворных откликов на смерть Пушкина, из архива А. Краевского, присланных или переданных ему, по-видимому, как редактору ряда периодических изданий 30-х годов.

только дружественно настроенные к Пушкину, но и враждебные ему (например, «Библиотека для чтения»), поместили стихи, посвященные памяти Пушкина: «Воспоминание о поэтической жизни Пушкина» Ф. Глинки (изданные дважды: М., 1837; «Библиотека для чтения», 1837, т. XXI, стр. 85—91), «На смерть поэта» И. Бороздны («Сын отечества», 1837, т. СXXXVII, стр. 141), «На смерть А. С. Пушкина» Н. С. Теплового («Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1837, № 21, стр. 202), «Пушкин» С. Стромиллова («Московский наблюдатель», 1837, ч. XIII, стр. 343).

Следует особо выделить стихотворения, вышедшие из непосредственного пушкинского окружения, объединившегося в «Современнике», который уже в первом номере за 1837 год (посвященном полностью Пушкину) среди публикаций новых произведений скончавшегося поэта, сведений о его «последних минутах» (письмо В. А. Жуковского отцу поэта) поместил и стихи, посвященные его памяти («Осень» Баратынского, «На память» Вяземского). Стихи о Пушкине «Современник» продолжал печатать и в дальнейшем: П. Ершов «Кто он?» (1837, т. VI), А. Подольнский «Переезд через Яйлу» (1837, т. VII, стр. 87), К. Петерсон «Сонет» (1839, т. XIII, стр. 177), Е. П. Ростопчина «Черновая книга Пушкина» (1839, т. XV, стр. 137—138). Последнее стихотворение, написанное два года спустя после смерти Пушкина, не выходит за пределы широко распространенной в массовой поэзии 1837 года трактовки событий 27—29 января в абстрактно-романтическом духе: жизненный и творческий путь гения русской поэзии прерывает «суровый рок». Отразившее восхищение молодой поэтессы своим великим современником, это произведение воскрешает один из характернейших эпизодов литературной жизни конца 1830-х годов, в которой имя Пушкина продолжало занимать видное место.

Незадолго до смерти Пушкин приготовил для своих будущих произведений «Черновую книгу», которая после смерти поэта перешла к Жуковскому, который сделал в ней ряд записей, а затем, примерно через год (25 апреля 1838 года), подарил ее Е. П. Ростопчиной. Подарок Жуковского и послужил поводом для создания стихотворения Е. П. Ростопчиной «Черновая книга Пушкина».

История заполнения этой книги Жуковским (отметим, что первая запись в ней датирована 27 февраля 1837 года) возвращает нас к драматическим событиям конца января—февраля 1837 года, в атмосфере которых создавалось стихотворение В. А. Жуковского, посвященное памяти Пушкина.<sup>27</sup>

Альбом, принадлежащий Пушкину, начат под впечатлением недавней утраты. Черновики и отрывки произведений, набросанных в нем Жуковским, в известной мере отражают сложные по своему характеру настроения, вызванные не только самим фактом смерти Пушкина, но и всеми сопутствующими ей обстоятельствами. Оказавшись одним из основных участников в хлопотах по делам погибшего поэта, Жуковский попал в число лиц, которых коснулось недоверие правительства, выразившееся в целом ряде «действий» Бенкендорфа и III отделения.<sup>28</sup> В ходе острой борьбы, разгоревшейся вокруг смерти Пушкина, друзья поэта были вы-

<sup>27</sup> Это произведение, как известно, является переложением в стихи отрывка из упомянутого выше письма Жуковского С. А. Пушкину «Последние минуты Пушкина». Записанный в тетради, принадлежащей Пушкину, черновик стихотворения не озаглавлен; заглавие «Покойнику» принадлежит позднейшим (дореволюционным) редакторам (см. первую публикацию в газете «Русский», 1867, № 11—12). В советских изданиях Жуковского (см.: Собрание сочинений в четырех томах, т. I, ГИХЛ, М.—Л., 1959, стр. 393) принято другое заглавие «А. С. Пушкин», которое представляется более соответствующим содержанию произведения.

<sup>28</sup> См.: П. Е. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина, стр. 213—233.

нуждены прибегнуть к версии о «политической благонамеренности Пушкина», якобы примирившегося с самодержавием.

Обстоятельства вынуждали Жуковского не только «защищать» Пушкина и «защищаться самому» — ему предстояло осмыслить происходившее и для себя. Это стремление определить собственную позицию в связи с недавно разыгравшимися событиями вылилось у Жуковского в цикл (восемь) философских миниатюр в антологическом роде, по существу представляющих собой мистически окрашенные размышления поэта о судьбе человека, о эле и добре, о тайнах бытия и смысле жизни. К этому циклу примыкает, как бы заключая его, стихотворение «А. С. Пушкин», черновик которого является последней, итоговой записью Жуковского в тетради Пушкина.<sup>29</sup>

В соответствии со своей мистической настроенностью Жуковский отразил в стихотворении момент, наступивший сразу же после смерти Пушкина, когда разрушение еще не коснулось лица поэта, но смерть уже наложила на него свой отпечаток. Жуковский как бы попытался снять с лица Пушкина первую «посмертную маску» и по-своему прочесть ее. В его истолковании смерть представляла освобождением от конечной, земной оболочки и постижением высшего смысла существования. Показывая полную отрешенность внутреннего мира поэта от земных треволнений, Жуковский представил кончину Пушкина образцом «христианской», почти «житийной» смерти. Из стихотворения исчезло ощущение трагизма безвременной гибели гения, бессмысленного ухода из жизни человека, полного творческих и жизненных сил. Жуковский оставил за пределами своего произведения вопросы исторического значения Пушкина, запечатлев в нем одно из субъективно прочитанных выражений «посмертной маски».

Другое стихотворение по поводу событий 27—29 января 1837 года принадлежало Ф. И. Тютчеву, творческая судьба которого в 30-е годы оказалась тесно связанной с пушкинским «Современником», объединявшим наиболее передовые и жизнеспособные элементы русской поэзии. Созданное, по-видимому по приезду Тютчева в Петербург (в мае 1837 года), стихотворение написано «под живым впечатлением» толков о дуэли Пушкина. Не будучи предназначенным для печати, оно (в отличие от печатных материалов) касается обстоятельств гибели Пушкина, смертельно раненного на дуэли. В нем звучат «негодование против „людского суесловья“ и мысль о том, что Пушкин неподсуден „земной правде“».<sup>30</sup> В известных отношениях стихотворение «29-е января 1837» соприкасается с откликом Жуковского: в нем также сталкивается земное как случайное, преходящее с вечным, истинным. Однако Тютчев не просто отбрасывает земную, ничтожную правду, которой руководствовались те, кто убил поэта, но и клеймит «цареубийцу», расплескавшего «божественный фиал» поэзии, воплощенный в Пушкине. Характеризуя поэта как «орган-богов живой», Тютчев рисует Пушкина не только носителем вечных истин искусства, но и живым человеком, в «жилах» которого течет «знойная», человеческая кровь. Не менее значительна и другая мысль стихотворения. Оно проникнуто сознанием исторической роли Пушкина как поэта, которого «России сердце не забудет».

Патриотический пафос тютчевских стихов позволяет сблизить их и с другим стихотворным откликом, вышедшим из непосредственного пушкинского окружения со стихотворением Вяземского «На память». Сила этого произведения, ставшего достоянием печати, не только в непосред-

28.466

<sup>29</sup> Институт русской литературы, рукописное отделение, ф. СС III.6. 138, л. 6.

<sup>30</sup> К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 92.

ственности и искренности запечатленного в нем чувства скорби, но и в интерпретации смерти Пушкина как величайшей национальной трагедии.

Прозвучавшая в ряде стихотворных откликов на смерть Пушкина мысль о том, что Россия еще не несла подобной потери, закономерно толкала и на осмысление причин, приведших поэта к гибели. Но именно эта тема находилась под строжайшим цензурным запретом. И все же в ряде стихотворений, вышедших из печати в 1837—1838 годах, была сделана попытка дать освещение обстановки, в которой смогла разыгаться катастрофа.

Общая давящая атмосфера николаевской действительности, в которой задыхались лучшие люди России, передана в стихотворении Баратынского «Осень», на связь которого с вестью о гибели Пушкина указывал сам автор: «Известие о смерти Пушкина застало меня и на последних строфах этого стихотворения...»<sup>31</sup> Тема трагической судьбы поэта естественно вошла в пессимистическую философскую концепцию Баратынского 1830-х годов.

События 27—29 января 1837 года потрясли и Кольцова, другого поэта, тяготевшего к пушкинскому кругу. На смерть Пушкина он откликнулся народно-поэтической аллегорией «Лес», посвященной памяти великого поэта. Стихотворение проникнуто сознанием того, что Пушкин пал жертвой каких-то темных и злых сил, сразивших поэта-исполина.

Оба названных выше отклика при всем их внешнем различии обладали существенным внутренним сходством: они противостояли абстрактно-романтической трактовке событий 27—29 января,<sup>32</sup> подходя, по существу, к анализу причин гибели поэта.

Трагическая смерть Пушкина, затравленного светским обществом, нагакивала на социальные обобщения, конкретные политические выводы, которые, однако, не могли быть сделаны в произведениях подцензурной печати. Глубоко показательно то, что смерть Пушкина послужила толчком к расцвету бесцензурной русской поэзии.

Коротко коснемся откликов, вышедших из среды ссыльных декабристов. Кюхельбекер в стихотворении «19 октября 1837 года» воскресил облик поэта-борца, не сломленного смертью:

Блажен, кто пал, как юноша Ахилл,  
Прекрасный, мощный, смелый, величавый,  
В середине поприща побед и славы,  
Исполненный несокрушимых сил!<sup>33</sup>

Позднее (1845) Кюхельбекер написал стихотворение «Участь русских поэтов», в котором напомнил о трагической судьбе крупнейших русских поэтов, павших жертвами самодержавия (Рылеев, Грибоедов, Пушкин).

Однако самым значительным произведением, получившим широчайшую известность и во множестве списков разошедшимся по России, стало стихотворение Лермонтова «Смерть поэта». Именно оно полнее и глубже всего выразило общественные настроения, вызванные смертью Пушкина. Оно явилось принципиально новым словом о Пушкине, вскрывшим социальный смысл конфликта, приведшего к дуэли, и воссоздавшим обаятельный образ «дивного гения» русской поэзии.

<sup>31</sup> «Старина и новизна», 1902, кн. 5, стр. 54.

<sup>32</sup> См. стихотворения Н. Вучича, А. Керсновского, Д. Сушкова и др. в кн.: В. Калаш. Русские поэты о Пушкине, стр. 79—114. Часть подобных стихотворений (А. С. Норова, М. Демидова, А. Г. Родзянко) отразила имеющие известное распространение реакционные легенды о царе, «хранившем бурный век певца» и т. п.

<sup>33</sup> В. К. Кюхельбекер. Избранные произв., т. 1, стр. 295. См. также стихотворение «Тени Пушкина» (1837), написанное сразу же по получении известия о смерти Пушкина (24 мая).

Стихотворение имеет хорошо разработанную историю изучения. Оно прокомментировано широким кругом источников.<sup>34</sup> Осветим некоторые итоги этого изучения, учитывая задачи данной работы.

«Смерть поэта» — один из самых ранних, самых горячих и вместе с тем один из наиболее авторитетных откликов на смерть Пушкина. Стихотворение является не только необычайно «весомым» словом современника, хорошо осведомленного обо всех обстоятельствах гибели Пушкина, но исходит от представителя передовой молодежи, возвысившего голос протеста против убийства поэта, которого молодое поколение признало «своим». И, наконец, оно заключает в себе угрозу судом и расправой (в их революционном понимании) всем тем, кто погубил поэта и водил рукою Дантеса — «надменной» знати, жадной толпой окружившей трон. Недаром эти стихи, посланные по почте Николаю I, носили заголовок «Воззвание к революции». Это одно из наиболее точных определений подлинного смысла стихотворения, хотя и исходит это определение из лагеря врагов поэта.

Стихи, за которые Лермонтов поплатился ссылкой, принесли ему широкую известность и оказали воздействие на трактовку дуэльных событий многими русскими поэтами, откликнувшимися на смерть Пушкина. В большей или меньшей зависимости от «Смерти поэта» находятся такие стихотворения, как «На смерть Пушкина» И. Бакунина, «Ответ Лермонтову на его стихи „На смерть Пушкина“» П. А. Гвоздева, «Венок на гроб Пушкина» А. Полежаева, «На смерть поэта» Н. П. Огарева и др. Последнее стихотворение, принадлежащее поэту поколения революционной демократии, замечательно тем, что показывает, в каком направлении шло развитие революционных потенций лермонтовских обличений: Огарев называет среди убийц поэта и Николая I.

На Николая I весьма прозрачно намекал и Е. Ф. Розен в стихотворении «Эврипид» («Литературная газета», 1846, № 1, отд. III, стр. 1), рассказывая о смерти певца, которого загрызли царские псы.<sup>35</sup>

1837 год положил рубеж в изображении Пушкина в русской поэзии. Для поэта наступила история, и вскоре после его смерти в поэзии делается ряд попыток дать историческую оценку его деятельности, более или менее развернутую.

В поэтических некрологах, появившихся по горячим следам трагических событий, такая оценка была намечена суммарно. Ни одно из названных выше стихотворений, не исключая и «Смерти поэта», не касалось творческого пути поэта, отдельных его этапов, не определяло его воздействия на будущие судьбы русской поэзии. Стремление выразить скорбные чувства, передать охватившее передовые круги общества негодование определяло особенности воссоздания художественного образа поэта. Он приобретал предельно обобщенный характер, очерченный несколькими крупными штрихами.

Но вместе с тем уже в 1837 году, сразу же после разыгравшейся катастрофы, появилось несколько стихотворений, авторы которых ставили своей целью как-то проанализировать жизненный и творческий путь Пушкина. Так возникли первые «поэтические биографии» поэта, по суще-

<sup>34</sup> См.: И. Боричевский. Пушкин и Лермонтов в борьбе с придворной аристократией. «Литературное наследство», т. 45—46, 1948, стр. 341—362; И. Андроников. Лермонтов. Исследования и находки. Изд. «Художественная литература», М. 1964, стр. 5—76; А. Федоров. «Смерть поэта» среди других откликов на гибель Пушкина. «Русская литература», 1964, № 3, стр. 32—45, и др.

<sup>35</sup> См.: Н. О. Лернер. Пушкин и царские собаки. В кн.: Н. О. Лернер. Рассказы о Пушкине. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 199—203.

ству, появившиеся раньше первых популярных его биографий (Плетнева, Бантыша-Каменского и т. д.).

Обращение к пройденному Пушкиным творческому пути с попыткой определить его значение характерно для Ф. Глинки, участника литературных боев и одного из идейных соратников Пушкина в 20-е годы. Он облек свое стихотворение в форму «Воспоминаний о пиитической жизни Пушкина» (1837) и на всем протяжении этого довольно большого по объему произведения ни разу не вышел за пределы поставленной им самим задачи. Глинка напомнил своему читателю основные этапы творческой эволюции Пушкина, создав соответствующий каждому этапу образ поэта в традициях поэзии этого времени, но, по существу, лишь повторив данные в свое время Пушкину поэтические оценки:

Я помню — в детские он лета  
Уж с *Музой важно* играл  
И, отрок, с думою поэта,  
Науку песен заучал.

Еще мне памятней те лета,  
Та радость русской земли,  
Когда к нам *юношу-поэта*  
Камены за руки ввели...

В традиционных для 20-х годов выражениях он пишет и о ссылке поэта, сохраняя, однако, политический намек на известные события:

И вот из Северной Пальмиры  
Он бурей жизни унесен...

В стихотворении прозвучали и мистические мотивы, в духе религиозных сентенций Жуковского:

Не плачь, растерзанный отец!  
Он лишь сменил существованье.<sup>36</sup>

Интересное как факт отношения Ф. Глинки к поэзии Пушкина и представляющее собой одно из очень немногих в 1837 году стихотворений о Пушкине с попыткой исторической оценки, «Воспоминание» Глинки не обогатило существенным образом представлений о Пушкине, сложившихся еще в 20-е годы.

Гораздо значительнее и глубже по своей концепции был цикл стихов Полежаева, посвященный памяти Пушкина («Венок на гроб Пушкина», 1837). Поэт демократического склада, но еще в полной мере сохранивший связь с традицией романтической интерпретации пушкинского образа, Полежаев первым в поэзии представил эволюцию Пушкина в широкой исторической (а не только литературной) перспективе. При таком подходе в поле зрения поэта попали не только крупные имена литературных предшественников и современников Пушкина (Кантемир, Прокопович, Ломоносов, Державин, Карамзин и др.), имена гениев всемирной литературы, среди которых Пушкин занял свое собственное, ему по праву принадлежащее место (Тассо, Петрарка, Байрон и др.), но и великие исторические деятели, определявшие судьбы мира и страны (Петр I, Наполеон). Характерно, что в своей оценке их деятельности Полежаев очень близок пушкинскому пониманию этих исторических личностей.

В сущности, Полежаев подошел к мысли, что не только поэтический гений, не только литературные традиции формируют великого поэта, но и эпоха, ее историческое значение и ее великие свершения. По мысли Полежаева, время, выдвинувшее Пушкина, ознаменовалось революционными движениями и войнами. События большого общественно-политического

<sup>36</sup> Ф. Н. Г л и н к а, Избранные произведения, стр. 420—421.



масштаба выдвинули великого пророка свободы Байрона, они же сформировали и Пушкина, который:

Восстал как новая стихия,  
Могуч, и славен, и велик —  
И изумленная Россия  
Узнала гордый свой язык!<sup>37</sup>

Свободолюбивый поэт, воплотивший в своем творчестве искания всего своего поколения, — таким представлял Пушкина Полежаев на всех этапах его творческой эволюции. Но Полежаев пошел дальше в своей оценке национального значения Пушкина: он провозгласил его великим народным поэтом, придавая этому определению освободительный, протестующий характер.

Подходя к оценке трагических событий смерти поэта, Полежаев вносит также существенно новый оттенок в их трактовку: из жертвы Пушкин превращается в победителя, сильного народной любовью и признанием:

Пир унылый и последний  
Он окончил на земле;  
Но, бесчувственный и бледный  
Носит он венок победный  
На возвышенном челе.

О, взгляните, как свободно  
Это гордое чело!  
Как оно в толпе народной  
Величаво, благородно,  
Будто жизнью расцвело!<sup>38</sup>

«Венок на гроб Пушкина» явился попыткой дать объективную оценку Пушкину. Стихотворение при всей его высокой патетике совершенно исключает момент субъективности, лирического преломления событий через сопоставление с собственной судьбой. А между тем более чем кто-либо другой Полежаев имел право на подобное сопоставление. Его участь известна: арестованный вслед за декабристами за поэму «Сашка» в 1826 году, он был сдан в солдаты и сослан на Кавказ. Начались долгие годы скитаний. Никакие просьбы об изменении суровой участи Николая I не удовлетворил. Трудные условия жизни привели к чахотке, и в 1838 году (почти через год после смерти Пушкина) поэт умер, получив незадолго до смерти, уже находясь в больнице, долгожданный офицерский чин. Однако в стихотворении нет никаких переключек со своей личной участью. Более того, в нем имеются определенные намеки на то, что не он сам, а другой «юный» и «неведомый» поэт примет от Пушкина его поэтическую эстафету.

Так впервые намечается связь между поэзией Пушкина и Лермонтова. И глубоко симптоматично, что участь всех троих — Пушкина, Лермонтова и Полежаева — оказалась одинаковой: ранняя трагическая гибель в условиях того «жесточкого века», против которого каждый из них поднял голос негодования и протеста.

<sup>37</sup> А. И. Полежаев. Стихотворения и поэмы. Изд. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 175.

<sup>38</sup> Цикл включает катрен «Утешение», принадлежность которого Полежаеву долго оспаривалась (см. «Литературное наследство», т. 15, 1934, стр. 61):

Над лирою твоей разбитою, но славной  
Зажглася и горит прекрасная заря!  
Она облечена порфиною державной  
Великодушного царя.

Эти стихи сильно выпадают из общего замысла и идейной направленности стихотворения Полежаева, но едва ли справедливо считать их только уступкой цензуре. Скорее всего эти строчки отражали получившую распространение легенду о царе, благодетельствовавшем поэту, которую поддерживали друзья поэта, в особенности Жуковский (см.: Последние минуты Пушкина. «Современник», 1837, т. 5, стр. I—XVIII).

Следует остановиться еще на одном стихотворении, написанном, правда, несколько позднее, в 1840 году, но посвященном событиям января—февраля 1837 года и дающем во многих отношениях интересный образ Пушкина.

Послание А. П. Баласогло «А. Н. В.» <Анне Николаевне Вульф?> в отличие от стихотворения Лермонтова, получившего огромную известность, в списках и копиях разошедшегося по всей России, и появившихся в печати стихов Полежаева, хотя и подвергшихся сильному цензурному искажению, так и не появилось в печати. Не став, таким образом, фактом общественно-литературной борьбы, развернувшейся вокруг Пушкина после его смерти, оно являет собой пример восприятия Пушкина в демократических кругах молодежи 40-х годов (позднее Баласогло стал петрашевцем), оппозиционно настроенной к самодержавно-крепостническому строю.

В стихотворении чувствуется влияние лермонтовских знаменитых обличий «надменных потомков известной подлостью прославленных отцов». Близок Баласогло и лермонтовской трактовке Дантеса. Есть переклички с Лермонтовым в пафосе, в стихотворном размере, отдельные стилистические совпадения, однако перед нами произведение, дающее во многом новую и во всяком случае более развернутую концепцию пушкинского творчества. Своеобразие стихотворения состояло также в установке на лиризм и даже на автобиографизм. Это не просто объективная оценка, это оценка с позиции рядового демократического читателя, для которого необычайно высоко стоит авторитет семейства Осиповых — Вульф, а также всего круга московских знакомых и друзей Пушкина, литераторов 20—30-х годов.

Баласогло не дает связной картины творческого пути поэта, сосредоточив свое внимание на журнальной полемике Пушкина с кругом «Московского телеграфа» и «Северной пчелы».

Демократические симпатии Баласогло должны быть, казалось бы, на стороне «плебейской» прослойки в журналистике. Но автор великолепно сознает коммерчески-меркантильный, торгашеский и продажный дух официозных журналистов:

Литература стала рынок,  
Где все продажно — ум и яд.<sup>39</sup>

В этом видит Баласогло причину пушкинского неприятия этих кругов, а впоследствии и борьбы с ними:

Его рассудку было стыдно  
Тонуть в ничтожестве певцов,  
Ему убийственно-обидно  
Казалось братство гаеров.

Весьма примечательны и суждения поэта по поводу так называемого «аристократизма» Пушкина:

Вот он зачем, влетаясь в братство  
К паркетной черни, целый век  
Ценил в душе аристократство,  
Хоть был и русский человек.

Независимый поэт, превыше всего ставящий чувство личной и общественной свободы, не мог примкнуть к «скопу рабствующих злу» — пресмыкающихся перед властями продажных журналистов.

И выбрал он, брезгливый к стаду,  
Сноснейший омут для души,  
Где ум кружится до упаду,  
Мотая жизнь и барыши.

<sup>39</sup> Поэты-петрашевцы. Изд. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 68.

Баласогло, думается, не случайно подробно объясняет, что толкнуло поэта в светское общество, которое было внутренне ему глубоко чуждо. На поставленный Лермонтовым вопрос:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной  
Вступил он в этот свет завистливый и душный  
Для сердца вольного и пламенных страстей?

Баласогло отвечает:

И вот ему осталось средство —  
Исчезть в толпу друзей на вы,  
Чтоб сохранить и мысль и детство  
Уже лавровой головы.<sup>40</sup>

Острые обличительные характеристики светского общества, погубившего поэта, полностью совпадают с лермонтовскими, отличаясь от них разве что большей запальчивостью, резкостью тона, разговорностью интонаций: в них звучит обнаженная ненависть человека демократической ориентации к праздному, пустому и паразитическому сословию, глубоко чуждому и враждебному всему творческому, живому, человеческому. Глубокая пропасть, разделяющая поэта и ту среду, в которой он был вынужден жить, особенно подчеркнута в сцене похоронной церемонии, которая подводит к мысли, что Пушкина искренне оплакивала другая, широкая, демократическая Россия:

Зачем под черные попоны  
Впрягли так много лошадей?  
Пусть ездят цугом на поклоны  
Да давят этаких людей.  
К чему на этом катафалке  
Стоит такой богатый гроб?  
Его богатство было в палке,  
Которой гений бил особ.

Зачем в мундирах, в звездах,  
                                в лентах  
Идет пешком вся эта знать?  
Ей ни в стихах, ни в монументах  
Себя пред ним не оправдать.  
Все тротуары, окна, крыши,  
Вся мостовая — всё глаза;  
И мнится, в гнездах нет и мыши  
И у жандармов есть слеза.<sup>41</sup>

Драма поэта осмыслена в этом стихотворении как социальная, а трагедия Пушкина объясняется тем, что он вынужден был жить во враждебной ему среде, пытавшейся завладеть и его посмертной славой.

Стихотворение Баласогло при всех своих художественных недочетах (длинноты, налет риторики, шероховатости слога) для нас чрезвычайно важно, как показатель того, что в России появился демократический читатель, борющийся за своего, подлинного Пушкина, опираясь в этой борьбе как на подцензурные стихи и сведения о великом поэте, на лучшие традиции русской поэтической пушкинианы, так и на собственные восприятия его творчества.

И в дальнейшем пушкинская поэзия становится одним из самых прямых, самых достоверных источников, помогающих русским поэтам разобраться в его подлинном облике.

#### 4

К 50-м годам, на которые приходится новая волна общественно-литературного интереса к Пушкину, в русской поэзии уже сложились весьма устойчивые традиции в изображении великого поэта, восходящие как к поэзии его современников, так и к проникнутым острой политической борьбой стихотворным откликом на смерть поэта. В сознании передовой революционной России Пушкин оставался великим вольнолюбивым по-

<sup>40</sup> Там же, стр. 69.

<sup>41</sup> Там же, стр. 71—72.

этом, несмотря на всю скудность знаний о его жизни, представлений о той борьбе, в обстановке которой протекали последние годы его жизни, несмотря на то, что большое количество написанного им в 30-е годы оставалось неизвестным русским читателям или представало в искаженном цензурой и редакторской правкой виде («Медный всадник», «Памятник» и др.). Вопреки творимым официальными кругами легендам о примирении Пушкина с самодержавием, о его якобы добровольном камер-юнкерстве, вопреки попыткам Жуковского и других друзей Пушкина (руководимых, правда, весьма добрыми побуждениями — заботой о семье покойного, об издании посмертного собрания сочинений и т. д.) представить его вольнолюбивое творчество заблуждением юности, не отражающим сути его поэзии, русские поэты (декабристы, Языков, Лермонтов, Полежаев) передавали грядущим поколениям образ подлинного Пушкина, борца с самодержавно-крепостническим строем, народного поэта.

Чем было вызвано новое обращение к Пушкину в 50-е годы?

Смертью Гоголя и Жуковского в 1852 году как бы закончилась та литературно-общественная эпоха, основоположником и выразителем которой явился Пушкин. Как бы противоположны ни были эти писатели друг другу и вместе с тем, в каких бы соотношениях с Пушкиным ни находилось их творчество, они были людьми, близко стоящими к нему при его жизни. Их смерть напомнила о Пушкине, вызвав ряд сопоставлений, поэтических (с Жуковским, поскольку речь шла о поэте, друге и старшем современнике Пушкина) и критических (с Гоголем, так как именно в этот период особенно интенсивно разгораются споры о «гоголевском» или «пушкинском» направлении в русской литературе).

Ряд важнейших событий общественно-политической жизни России (Крымская война 1853—1855 годов, смерть Николая I), внутренние процессы самой литературы, ознаменовавшие выход на ее передовые рубежи революционной демократии, — все это предопределило особенности борьбы за Пушкина, разгоревшейся особенно ярко именно в эти годы. Отчасти интерес к Пушкину был стимулирован и выходом анненковского издания собрания сочинений Пушкина с содержащимися в I томе «Материалами для биографии Александра Сергеевича Пушкина» — опытом первого научного издания сочинений поэта и построения его научной биографии.

Ряд поэтов 50-х годов предприняли попытку по-новому истолковать поэтический образ Пушкина. Снова возродился жанр «поэтических воспоминаний». Памяти Жуковского и Пушкина посвятил свои «Воспоминания» (1852) В. Бенедиктов. Стихотворение построено как контрастное сопоставление двух поэтов. Их яркое индивидуальное своеобразие поэт уловил довольно тонко: стихотворение полно метких зарисовок разных поэтических темпераментов (кипучий, стремительный, деятельный Пушкин и весь проникнутый кротким сиянием, задумчивый и умиротворенный Жуковский). Однако реакционная тенденциозность этого стихотворения раскрывалась в полной мере в попытке найти общее в этих поэтах. При этом Пушкин весьма искусно подтягивался к Жуковскому, как бы гримируясь под него:

Но земное резкое несходство  
Двух поэтов — их не удаляло  
Друг от друга: общий признак  
Бога —

Вдохновенье — ставило их рядом  
Под одно божественное знамя,  
Братской дружбой руки их смыкая.<sup>42</sup>

Пушкин превращался в жреца «чистого искусства», чуждого земным волнениям и тревогам. Эта традиция шла, безусловно, от самого Жуков-

<sup>42</sup> В. Бенедиктов, Соч., т. I, М., 1902, стр. 276—277.

ского, от его стихотворения <«А. С. Пушкин»>, в котором Пушкин предстал не только порвавшим земные узы, но и приобщившимся к таинствам загробного бытия.

Прошедший к 50-м годам весьма знаменательную эволюцию, С. Шевырев обращался к Пушкину с призывами, которыми он пытался поднять патриотические настроения в обществе в связи с Крымской войной:

Пушкин! встань, проснись из гробу!  
Где твой голос и язык?  
Поражай вражду и злобу,  
Зачинай победный клик!<sup>43</sup>

И здесь мы сталкиваемся с сопоставлением Пушкина и Жуковского, предпринятом с той же целью — подтянуть Пушкина к монархически настроенному Жуковскому 30-х годов, представить его выразителем официального патриотизма. На этой основе Шевырев сближает и творчество обоих поэтов, напоминая о выпущенной ими вместе брошюре «На взятие Варшавы» (СПб., 1831) и повторив отдельные пушкинские цитаты, интерпретированные, однако, в охранительном духе.

Военные неудачи Крымской войны заставили и А. И. Подолинского в 1855 году вновь воспользоваться именами Жуковского и Пушкина как политически-реакционными лозунгами («Во время войны»).

Поэтические «Поминки» справил по своим умершим друзьям-литераторам и Вяземский, тоже внося известный вклад в фальсификацию пушкинского образа. Посвященные Пушкину поэтические строчки «Поминок» (1853) восстанавливают интимный образ поэта. Он предстает в кругу своих друзей, поэтов-эпикурейцев, веселых острословов, в момент пробуждения своей творческой индивидуальности, в обстановке царско-сельских парков, хранящих живые следы русской истории.

Вяземский нашел теплые приветливые слова о своем друге, но из его произведения почти полностью исчез великий национальный гений, которого заменил образ отрешенного от «распрей» и расколов жреца муз. В сущности, Вяземский отказался от своего прежнего понимания Пушкина, проникнутого сознанием исторического и национального масштаба его поэтической деятельности.

Эпоха 60-х годов властно ставила перед поэзией новые общественные и литературные задачи, в свете которых представление о поэзии как о вдохновенной игре воображения и о поэте как о вещем отроке «с огненной печатью» и «тайным заревом лучей» было глубоким анахронизмом. Образ Пушкина, построенный средствами романтической лирики, ничего нового в его понимание не вносил, хотя была дружба и близость Вяземского с Пушкиным, казалось бы, сама по себе служила ручательством ценности его «стихотворных воспоминаний» о великом поэте.

Эти воспоминания, часто и охотно приходившие на память Вяземскому и воскрешавшие те или иные эпизоды биографии Пушкина («Поминки», 1864: «Бахчисарай», 1867: «Проездом чрез Кишинев», 1867, и др.), нередко становились оружием, направленным против ненавистой Вяземскому «современности», со всем ее прозаическим, меркантильным и будничным жизненным укладом, с одной стороны, и с беспощадным и язвительным порицанием» незыблемых для консервативно настроенного царского сановника основ существующего порядка — с другой.<sup>44</sup> Он готов

<sup>43</sup> «Москвитянин», 1853, т. VI, № 23, стр. 163.

<sup>44</sup> В этом отношении особенно показателен проект отзыва на сборник 1856 года «Стихотворения Н. Некрасова», составленный, как это показала В. Нечаева, П. А. Вяземским (см.: П. А. Вяземский — цензор Некрасова. Публикация В. Нечаевой. «Литературное наследство», т. 53—54, стр. 213—218).

признать легкое, неглубокое вольнодумство (именно так трактуется им в эти годы тема пушкинского вольнолюбия), но революционные устремления молодого поколения 50—60-х годов и его выступления в защиту народа чужды и враждебны Вяземскому.

А между тем в разгорающейся великой борьбе народа за свои права мог сказать свое слово и Пушкин. Однако бывший соратник, к этому времени окончательно порвавший с вольнолюбивыми идеалами и стремлениями своей юности и оказавшийся, по существу, в стане врагов Пушкина, делал из него знамя, под прикрытием которого можно было бы вести наступление на «нигилистов» — революционно-демократическую молодежь 50—60-х годов («Байрон», 1864; «Поэты старого почета», 1864, и т. д.). Поэтому не случайно Вяземский оказался жестоким цензором Некрасова, пытавшимся помешать появлению «Стихотворений Н. Некрасова» (1856).

Стихотворения Вяземского, посвященные Пушкину, при всей своей «биографичности», затрагивали, как видим, и более общие вопросы, связанные с пониманием сущности поэзии, роли и назначения поэта, вокруг которых, как известно, в 50—60-е годы шла ожесточенная полемика. Обосновывая имманентную высоту искусства и свободу поэтического творчества в духе романтической эстетики 20-х годов, Вяземский довольно близко смыкался в ряде вопросов с защитниками «эстетического направления» в литературе 50—60-х годов, хотя, разумеется, ставить между ними знак равенства было бы не совсем верным.<sup>45</sup>

Однако выдвинутая и защищаемая Вяземским трактовка Пушкина как «подлинного» поэта, глашатая высоких общечеловеческих идеалов во многих отношениях приближается к концепции Пушкина — художника по преимуществу, защищаемой П. Анненковым, А. Дружининым, А. Майковым, А. Фетом и др.

В сложной и противоречивой борьбе 50—60-х годов, ведущейся вокруг имени и творческого наследия Пушкина, основной ареной которой была критика и публицистика, свое и во многом новое слово сказала русская поэзия.

Вопрос о пушкинских традициях в эти годы, по существу, определял пути и направление дальнейшей эволюции всей русской литературы.

50—60-е годы являлись собой яркий пример различной, порой прямо противоположной интерпретации образа Пушкина. С одной стороны, именно в эти годы, отчасти опираясь на только что вышедшие «Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина» П. В. Анненкова (1855), отчасти на узко трактованные поэтические декларации Пушкина конца 20-х—начала 30-х годов («Поэт и толпа», «Поэту» и т. п.), получает весьма широкое распространение изображение Пушкина в канонизированном облике «божественного», возвышенного певца. Утвержденный талантами и авторитетами таких крупных поэтов, как А. Майков и А. Фет, этот образ не был, однако, преднамеренной фальсификацией Пушкина, а в своеобразной форме отражал эстетические представления либеральных дворянских кругов.<sup>46</sup>

Настойчивое подчеркивание и выдвижение на первый план собственно эстетической стороны искусства и в связи с этим выделение в облике

<sup>45</sup> Подробнее о полемике 50—60-х годов о Пушкине см. главу третью коллективной монографии «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 50—77). См. также: Н. И. Прудков. Основные линии развития русской литературной критики в разночинно-демократический период освободительного движения в России. В кн.: История русской критики, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 7—41.

<sup>46</sup> Едва ли можно согласиться с получившей известное хождение точкой зрения о преднамеренности и даже «злонамеренности» подобного искажения творческого облика поэта.

Пушкина черт и свойств художника, как такового, якобы полностью отрешенного от «житейской грязи», приводило к нарушению реальных пропорций и тем самым сильно искажало и обедняло действительный образ Пушкина.

Именно поэтому радикально настроенные круги молодежи 50—60-х годов демонстративно отказались от Пушкина и даже «боролись» с ним (Писарев «Пушкин и Белинский»).

В этих условиях выступления Некрасова (и как критика, и как поэта) в защиту подлинного Пушкина сыграли выдающуюся общественно-литературную роль.

Вопрос о значении Пушкина для формирования Некрасова ставился неоднократно и, можно сказать, принадлежит к числу наиболее исследованных в литературоведении.<sup>47</sup>

В данной статье важен лишь один аспект этой проблемы — какие стороны творческого и биографического облика Пушкина Некрасов считал существенными, каким рисовался ему образ великого предшественника.

Некрасов предпринимает новую попытку (см. выше о стихотворении Баласогло) приблизить Пушкина к интересам и понятиям демократических читателей.

В цикле «О погоде» (1858—1859) образ Пушкина возникает в рассказе типографского рассыльного Миная, приносящего поэту корректуры «Современника» (в чем едва ли будет натяжкой видеть весьма многозначительный намек на преемственную связь с некрасовским «Современником», наследником лучших пушкинских традиций).

Пушкин предстает в естественной жизненной обстановке, в практических заботах о выходе журнала. Он прост и доступен; демократический герой Некрасова ему явно сочувствует.

Но в то же время в стихотворении содержится намек на те цензурные притеснения, которые Пушкин испытал. Советские историки литературы раскрыли необычайный драматизм положения Пушкина, вынужденного находиться под двойным цензурным запретом — Цензурного комитета и «высочайшего» цензора Николая. Не зная всей совокупности фактов притеснения Пушкина цензурой (не пропустившей в печать статьи «Александр Радищев», «Песен о Стеньке Разине» и др.), Некрасов (опираясь, по-видимому, на действительно имевший место рассказ типографского рассыльного) «угадал» одну из самых глубоких трагедий последекабристского периода жизни Пушкина. Так в изображении поэта-демократа великий Пушкин становился «собратом по борьбе за свободное слово и по кровной ненависти к царской цензуре».<sup>48</sup>

Разумеется, созданный Некрасовым образ шел вразрез с утверждаемым официальными кругами мнением о Пушкине как о смиреннейшем верноподданном, преданном слуге и певце самодержавия,<sup>49</sup> равно как и с получающим распространение в либерально-дворянских литературных кругах представлением о Пушкине как о «чистом», возвышенном поэте, якобы чуждом какой бы то ни было политической злободневности. Образ поэта, задыхающегося под гнетом цензуры, наглядно опровергал подобно рода версии и легенды.

Еще более значительным вкладом в раскрытие демократическому читателю подлинного Пушкина явилась поэма Некрасова «Русские жен-

<sup>47</sup> См. об этом: К. И. Чуковский. 1) Пушкин и Некрасов. Гослитиздат, М., 1949; 2) Мастерство Некрасова. Изд. 4. Гослитиздат, М., 1962. В. Евгеньев-Максимов. Некрасов и Пушкин. «Литературный современник», 1938, № 3, стр. 183—207.

<sup>48</sup> К. И. Чуковский. Пушкин и Некрасов, стр. 20.

<sup>49</sup> Эту версию, как известно, усиленно поддерживал сам Николай I, внимательно следивший за всеми проникающими в печать сведениями о Пушкине.

щины» (1871—1872). Глубоко знаменателен сам по себе факт появления этого образа в поэме, посвященной декабристам. Благодаря этому важнейшая эпоха в биографии и творчестве Пушкина, бывшая долгое время под строжайшим цензурным запретом, впервые предстала в русской поэзии. Некрасову было чрезвычайно важно подчеркнуть подлинность излагаемых им в поэме фактов пушкинской биографии. В примечании к IV главе поэмы он отметил, что в его рассказе не вымышлено «ни одного слова». И это было совершенной истиной. При создании образа Пушкина Некрасов опирался на многочисленные и весьма авторитетные документы и свидетельства. Следует подчеркнуть, что возможность воссоздания на этой основе образа поэта была связана не только с глубоким и весьма самостоятельным восприятием Некрасовым Пушкина, но и с теми большими достижениями научного пушкиноведения, которыми ознаменовались 50—60-е годы.

Выпущенное в свет П. В. Анненковым в 1855—1857 годах собрание сочинений Пушкина — первое научное издание сочинений поэта с биографией Пушкина, написанной П. В. Анненковым, биографическая и собирательская деятельность П. Бартенева, начавшего печатать в «Русском архиве» мемуарные, эпистолярные и документальные материалы о Пушкине — все эти материалы, великолепно знакомые Некрасову, позволили ему подойти к художественному воплощению образа Пушкина.<sup>50</sup> Эта задача не могла быть решена средствами лирической поэзии, а требовала обращения к большой жанровой форме — исторической поэме. И хотя образ Пушкина является в поэме эпизодическим, по существу на него падает важнейшая идейно-смысловая нагрузка.

Образ Пушкина раскрывается в двух эпизодах IV главы поэмы «Княгиня М. Н. Волконская» — в салоне Зинаиды Волконской и в воспоминаниях Марии Волконской о поездке Пушкина с семейством Раевских в Крым. В основу первого эпизода положены подлинные записки М. Волконской, с которыми Некрасова познакомил ее сын, позволивший поэту довольно точно записать рассказ М. Волконской о прощальном вечере у З. Волконской.

Воспоминания М. Волконской о Пушкине в Крыму, временами почти дословно совпадающие с подлинными записками Волконской, дополнены материалами, взятыми из других источников, на которые Некрасов весьма точно ссылается в авторском примечании к поэме: статья П. Бартенева «Пушкин в южной России» («Русский архив», 1866), взятая из этой статьи цитата из письма Пушкина к Дельвигу (от декабря 1824 года); письмо пятое из «Крымских писем» Е. Тур («Санктпетербургские ведомости», 1854).<sup>51</sup> Однако, используя все эти документы, Некрасов создает собственную концепцию Пушкина-поэта, существенно отличающуюся от умеренно либеральных истолкований привлеченных источников. Интерпретация Пушкина как поэта вольности, противника самодержавия принадлежала Некрасову, который блестяще справился с труднейшей задачей — запечатлеть живой, развивающийся, исполненный порывистого движения и глубокой мысли поэта и вместе с тем раскрыть его подлинное отношение к существующему порядку и его связь с осужденными декабристами.

---

<sup>50</sup> См. подробнее об этом в статье: В. Е. Евгеньев-Максимов. Пушкин в освещении Некрасова. «Вестник Академии Наук», 1949, № 5, стр. 82—95. См. также В. Евгеньев-Максимов. Образ Пушкина в поэзии Некрасова «Резец», 1937, № 4, стр. 17—19.

<sup>51</sup> Подробное сличение текста поэмы (и многочисленных его вариантов) с текстом источников проведено Л. А. Розановой в статье «К истории создания образа Пушкина в поэме Некрасова „Русские женщины“» («Ученые записки Ивановского педагогического института», 1954, т. VI, филол. науки, стр. 106—121).



Опираясь на лаконичные свидетельства М. Волконской о ее разговоре с Пушкиным на прощальном вечере, Некрасов, не выходя за пределы намеченных ею тем, блестяще импровизирует монолог Пушкина, подчеркивая в нем и восхищение поэта величием подвига декабристов, и его стремление выразить им свое сочувствие, и, чем возможно, облегчить их участь, и намерение непременно навестить декабристов в их «каторжных норах». Несмирившимся и непокорным врагом самовластья рисовал поэта Некрасов, предвосхищая ту концепцию о едином Пушкине, которая составляет, как известно, важнейшее достижение советского пушкиноведения. Нужно ли подчеркивать, каким вдохновенным гимном революционному подвигу и каким тяжким осуждением деспотизма и самодержавия явился созданный Некрасовым образ Пушкина, ставший одним из средств революционной пропаганды 70-х годов.

Совершенно по-новому прозвучали в поэме «Русские женщины» и слова о Пушкине как историке Пугачева. Поэт-демократ выделил в любимом поэте то, что было ему наиболее близко, — тему крестьянского вождя и крестьянской революции. Все это, вместе взятое, дает основания заключить, что образ Пушкина, созданный Некрасовым, по глубине толкования и силе художественного воздействия явился одним из самых крупных достижений русской поэзии XIX века. Некрасовский «Пушкин» явился продолжением и развитием лучших традиций «поэтической пушкинианы» первой половины XIX века.

---

Наиболее значительное, принципиально важное и существенно новое было сказано о Пушкине в русской поэзии 1810—1870-х годов. И, думается, это не случайно. Острота разгоревшейся вокруг него борьбы была отражением ожесточенных боев в литературе, в которых приняло свое участие и пушкинское творчество.

К концу этого большого периода Пушкин получает официальное признание, канонизируется в фальсифицированном реакционными кругами облике казенного поэта. Возникает мысль о сооружении памятника Пушкину (1862), активная работа над проектами которого приходится на 70-е годы. Свое участие в обсуждении вопроса, каким следует представлять Пушкина, принимают и некоторые русские поэты.

Так, А. Фет в своем четверостишии «К памятнику» (1872), перефразируя строки из «Деревни» Пушкина, пытался объединить царя и непокорного самовластья поэта, якобы боровшихся за одну и ту же свободу для «народа», которая «по мнению царя» уже взошла над Россией. По мнению А. Майкова, более последовательно отстаивающего незыблемые для него принципы искусства, как такового, памятник Пушкину «должен выражать» стихию чистой поэтической мысли (1876).

Как видим, борьба за «своего» Пушкина продолжалась...

На открытие памятника Пушкину в Москве (1880) было написано множество стихотворений, среди которых, однако, не было ни одного, равного по своему общественному значению произведениям Языкова, Лермонтова, Некрасова. Следует все же отметить выступления поэтов-демократов (Плещеева, Курочкина, Минаева), не отдающих великого Пушкина торжествующей реакции и либеральной пошлости.

Далее стихотворные отклики о Пушкине группируются вокруг юбилеев 1887 и 1899 года, но стихотворная продукция этих лет носит своеобразный юбилейный отпечаток и, думается, должна составить предмет особого разговора.





Я. Л. ЛЕВКОВИЧ

## ПУШКИН В СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ И ДРАМАТУРГИИ

Имя Пушкина стоит в ряду исторических деятелей прошлого, к которым чаще всего обращалась советская историческая беллетристика. Художественная литература о Пушкине, появившаяся в советские годы, чрезвычайно обширна: 7 романов, 20 пьес, 5 повестей и огромное количество рассказов, которые, как правило, печатались во всех журналах к юбилейным и памятным датам. Это обилие объясняется не только широкой популярностью поэта и читательским интересом к его жизни и личности. Через образ поэта, историю его мятежной, трудной и наполненной конфликтами жизни писатели чувствовали связь настоящего с прошлым, зависимость настоящего от событий прошедших. Образ поэта отвечал также главному требованию нашего общества и советской литературы — созданию положительного героя.

Многочисленное обращение к пушкинской теме вело к тому, что принципы художественного воссоздания эпохи и исторической личности, способы раскрытия внутреннего мира писателя, система изобразительных средств вырабатывались и оттачивались на примере личности Пушкина. Образ Пушкина был своеобразным экзаменом для советской историко-биографической романистики и драматургии.

Советская художественная литература о Пушкине дает большой материал для решения таких важных проблем, как соотношение вымысла и домысла в историческом повествовании, использование документа, показ творческой личности. Последняя из названных проблем является наиболее значительной для биографической книги о писателе. Автор такой книги должен ввести читателей в тайное тайных художественного творчества, раскрыть художественный опыт и развитие писателя, восстановить первоначальные импульсы душевных волнений, вызвавших впоследствии конкретные замыслы или образы.

Основное требование, предъявляемое к историко-биографическому жанру — верность общей концепции жизни и деятельности исторического лица. Это ставит художественную интерпретацию образа Пушкина в зависимость от состояния пушкиноведения: высказанные в научной литературе точки зрения переходят в художественную книгу; реже встречаются случаи обратной связи, когда художественная интерпретация опережает научную разработку той или иной проблемы жизни и деятельности поэта.

Советские писатели получили от пушкиноведения не только самый материал, но и его осмысление, соответствующие исторической правде. Процесс рождения и становления советского пушкиноведения не всегда шел по восходящей прямой. Выработка новой методологии и современных концепций жизни и творчества поэта требовала постоянной борьбы с различными вульгаризаторскими крайностями и извращениями. В первые годы советской власти популярностью пользовались скандальные

декларации пролеткультовцев о бесполезности для пролетариата наследия классиков, в том числе Пушкина, декларации пролеткульта совпадали с известным призывом Маяковского, провозглашенным в 1913 году, «бросить Пушкина с парохода современности».<sup>1</sup> Этот крикливый лозунг был реакцией на приглашенный и прилизанный облик Пушкина, бытовавший в дореволюционных официозных и реакционных трудах. Однако вскоре позиция Маяковского изменилась. В 1924 году в стихотворении «Юбилейное» он выступил против «хрестоматийного глянца». Полный отказ от Пушкина сменился протестом против официозности школьных программ и нравоучительных повестей, против хрестоматийного классика, заслужившего вечную благодарность потомков, против «стремления подменить научное изучение Пушкина преданностью, благодарностью и юбилейным елеем».<sup>2</sup> В стихотворении «Юбилейное» была впервые выдвинута, вскоре ставшая популярной, формула «живого Пушкина» («Я люблю вас, но живого, а не мумию»). Популярной эта формула стала благодаря работам В. В. Вересаева, который почти одновременно с Маяковским выступил против «почитателей кумиропоклонников».<sup>3</sup> Иронизируя над биографами, которые исследуют личность великого человека, «стоя на коленях», Вересаев выступил против «канонического образа личности Пушкина», «фальшивого и совершенно несоответствующего действительности».<sup>4</sup> Эта правильная мысль, обращенная против официозного облика поэта, оборачивается пасквилем, когда Вересаев пытается изобразить «живого Пушкина». В своей программной статье «В двух планах» и в предисловии к книге «Пушкин в жизни» он утверждает «поразительное несоответствие между живою личностью поэта и ее отражением в его творчестве».<sup>5</sup>

Пушкин в жизни, по Вересаеву, это отравленный эротизмом циник, обладатель крепостного гарема. Столь же непривлекателен и гражданский его облик: «В вопросах политических, общественных, религиозных Пушкин был неустойчив, колебался, в разные периоды был себе противоположен. Эти все вопросы слишком глубоко не задевали его». Этот «густой мусор» и «темная обыденность» Пушкина-человека исчезают якобы «в верхнем плане» — в мире творчества, в процессе которого поэт поднимается «все выше и выше на эти вершины благородства, целомудрия и ясности духа».<sup>6</sup> Таким образом, совпадение между формулами «живой Пушкин» у Маяковского и у Вересаева только внешнее, так как у Вересаева эта формула исключала творческую жизнь Пушкина, а у Маяковского «живой» Пушкин — это прежде всего поэт Пушкин. «Я — поэт. Этим и интересен, — писал Маяковский о себе. — Об этом и пишу. Люблю ли я, или я азартный, о красотах кавказской природы также — только если это отстоялось словом».<sup>7</sup>

Исследовательский критерий «двух планов» Вересаев положил в основу своих новелл о Пушкине. Любопытно, что научная и художественная работы велись писателем почти синхронно. Попытка научно обосновать тезис о «двух Пушкиных» была сделана в статье 1925 года «Об автобиографичности Пушкина»,<sup>8</sup> а его художественная интерпретация —

<sup>1</sup> В. В. Маяковский, Полн. собр. соч. в 13 томах, т. XIII, Гослитиздат, М., 1961, стр. 245.

<sup>2</sup> А. Белинков. Юрий Тынянов. Изд. «Советский писатель», М., 1960, стр. 333.

<sup>3</sup> В. Вересаев. Пушкин в жизни, вып. 1. Изд. 3. Изд. «Недра», М., 1928, стр. 13.

<sup>4</sup> В. Вересаев. Заметки о Пушкине. «Новый мир», 1927, № 1, стр. 185.

<sup>5</sup> В. В. Вересаев. В двух планах. Изд. «Недра», М., 1929, стр. 140.

<sup>6</sup> Там же, стр. 110, 142, 159.

<sup>7</sup> В. В. Маяковский, Полн. собр. соч. в 13 томах, т. I, 1955, стр. 9.

<sup>8</sup> В. В. Вересаев. Об автобиографичности Пушкина. «Печать и революция», 1925, № 5—6, стр. 29—57.

новеллы о Пушкине — появились за год до того в журнале «Красная новь».<sup>9</sup> В последствии к новеллам Вересаев давал и первую, черновую, формулировку тезиса, указывая на «несовпадение поэта с человеком в плане реальной жизни»: «... то, что в жизни, в непосредственном переживании человека было затемнено страстью или пристрастием, что было мелко, серо, нередко дряно, пошло и даже грязно — все это у поэта претворялось в божественную незатемненность духа, глубочайшее благородство и целомудренную чистоту».

Новеллы являются попыткой проверить научное положение методом его художественной интерпретации, поэтические высказывания Пушкина (Dichtung) сопоставить с конкретными жизненными обстоятельствами (Wahrheit). Они построены на контрастах поэтической мысли, поэтического настроения и конкретного жизненного факта, к которому восходит то или иное стихотворение. Новеллы имеют подзаголовки «комментарии» и оформлены как комментарии, т. е. приводится конкретное стихотворение или отрывок из письма и тут же новелла, которая как бы воспроизводит непосредственные переживания поэта, вызвавшие это стихотворение, или это письмо.

В «комментарии» к стихотворению «Нереида» изображается юный поэт, который, спрятавшись в прибрежной маслиновой роще, подсматривает за купающейся девушкой. В стихах мысли и чувства поэта выражают гармоническое слияние с красотой и «облекаются в формы, своей пластичностью и лаконичностью напоминающие создания поэтов древней Греции»,<sup>10</sup> а в жизни это было безобразное соединение похоти и преступности: «Полная губа оттопырилась. Выпуклые глаза налились кровью и с свирепой похотью дикаря впились в нагое, худощавое тело с недоразвитую грудью. Если бы она увидела, если бы увидел его один из ее братьев, — какой был бы позор! Какой позор был бы! Он жил в их семье, с ними, и милый цветник этих прелестных девушек — сестер ароматом небывалой поэзии наполнял его жизнь в Гурзуфе. Если бы увидели!.. Но мысли об этом не было, ни о чем не было мысли...». И конец: «Он задергался, как припадочный, и слабо застонал в бешенстве бесстыдного желания».

В другой новелле Пушкин прощается с забеременевшей от него крепостной Ольгой Калашниковой, при этом он разговаривает «деловым, фальшивым» тоном и «сконфуженно достает из кармана триста рублей ассигнациями», а авторский текст сообщает, что «это было у него уже не с первой беланкой, для которой ее молодой поцелуй (тут же следует цитата из «Евгения Онегина»: «Порой беланки черноокой Младой и свежий поцелуй») кончался так неудачно».

Эта новелла «комментирует» письмо Пушкина к Вяземскому от апреля—мая 1826 года, в котором поэт просит друга позаботиться о беременной девушке. Известно, что и потом Пушкин принимал участие в ее судьбе: Калашникова, будучи уже замужем, неоднократно обращалась к нему за помощью.

А вот как в изображении Вересаева выглядел в жизни эпизод с дворником из письма поэта к жене от 28 июня 1834 года: «Выкатив глаза, Пушкин заорал бешено: „Плюю я на твоего хозяина! Сказал, чтоб не запирать, — и не будешь у меня запирать!.. Мало от меня получил? Получай еще!“. Отмахнулся плащ, и маленький, крепкий кулак с размаху ударил дворника в зубы. Дворник втягивал голову в плечи и пытался и слабо заслонялся локтем, Пушкин прыгал перед ним, бил в лицо то с правой, то неожиданно с левой руки, голова дворника моталась, а ба-

<sup>9</sup> «Красная новь», 1924, № 2, стр. 246—271.

<sup>10</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 487.

рин сыпал матерными ругательствами и приговаривал: „Еще? Еще хочешь? Я тебя переупрямлю с хозяином твоим!.. Получай!“».

В письме поэт рассказывает о своей ссоре с домовладельцем Оливье, который «велел дверь запирать в 10 часов» и «на своем дворе декламировал против» него. В этом письме упоминается «отеческое наказание» дворнику, это факт невымышленный, но при этом поэт добавляет «мне его жаль, но делать нечего; я упрям и хочу переспорить весь дом» (XV. 168). «Отеческое наказание» — это нравы эпохи, а не следствие желчности темперамента поэта, как пытается представить это Вересаев.

Попытка Вересаева «очеловечить» облик поэта свелась к измелчанию и опошлению. Теория «двух планов» пришлось по вкусу сочинителям, спекулировавшим на сенсационном материале новых документальных данных. Мотивы дореволюционной обывательской повести и мещанской драмы были повторены в советской литературе, обогащенные новыми документальными данными и сдобренные изрядной порцией вульгарного социологизма. Тезис Вересаева о «иногда прямо пошлом» человеческом облике поэта смаковался на все лады. В. Каменский в романе «Пушкин и Дантес»<sup>11</sup> изображает поэта негодяем, который готов за двадцать тысяч продать свою честь. На замечание Соболевского об ухаживании Николая за Натальей Николаевной Пушкин отвечает: «Не буду же я в самом деле ревновать ее к царю, который ограничивается пока одними армейскими комплиментами и высочайшими вздохами. Черт с ним, пускай повесничает. Зато это мне выгоднее. Иначе я не получил бы разрешения печатать „Пугачева“ и не получил бы двадцати тысяч в долг из казны».<sup>12</sup>

Роман Каменского полон пошлости, дешевых сентенций и нелепостей и, по справедливому замечанию Н. О. Лернера, «стоит вне литературы»,<sup>13</sup> однако к нему придется еще не раз возвращаться, так как отсутствие у автора пушкиноведческой эрудиции сделали его особенно восприимчивым к различным вульгаризаторским толкованиям.

Образ поэта, составленный по рецепту Вересаева без органической связи человека и творца, погруженный в сферу бытовых мелочей, долго держался в литературе, так как это был наиболее легкий и соблазнительный способ изображения творческой личности, не требовавший глубокого изучения историко-литературного материала. В романе С. Н. Сергеева-Ценского «Невеста Пушкина»<sup>14</sup> поэт превратился в маленькую невзрачную фигурку, он мелок и груб, кроме того, здесь нет Пушкина-поэта, вместо него — Пушкин-кутила, который ссорится с тещей из-за приданого и совращает свою крепостную. В драматической сцене С. Н. Сергеева-Ценского «Пушкин в августе 1830 года» поэт с настойчивостью пошляка намекает Дельвигу, что настоящий отец его дочери С. А. Баратынский.<sup>15</sup>

Обыкновенным светским болтуном выступает Пушкин в книжке Льва Зилова «Возвращенный Пушкин».<sup>16</sup> Это 22 рассказа из жизни поэта после возвращения из ссылки. Внешне все обстоит как будто благополучно. На свидании с царем Пушкин произносит зафиксированные мемуаристами слова, читает «Бориса Годунова» у Веневитиновых, «Песни о Стеньке Разине» — у Э. А. Волконской, влюбляется в Софью Пушкину, потом в Екатерину Ушакову и т. д. Все эти эпизоды извлечены из

<sup>11</sup> В. Каменский. Пушкин и Дантес. Изд. «Заккнига», Тифлис, 1928.

<sup>12</sup> Там же, стр. 248.

<sup>13</sup> Н. О. Лернер. Пушкин и Смердяков. «Красная газета», 1928, 13 сентября.

<sup>14</sup> С. Н. Сергеев-Ценский. Невеста Пушкина. Изд. «Советская литература», М., 1934.

<sup>15</sup> С. Н. Сергеев-Ценский. Пушкин в августе 1830 года (картина из пьесы). «30 дней», 1936, № 3, стр. 17—23.

<sup>16</sup> Лев Зилов. Возвращенный Пушкин. Изд. «Советский писатель», М., 1938.

воспоминаний мемуаристов. Но вот какова авторская разработка образа: за Ушакову сватается некий князь Д., и поэт решает «отшить» претендента. Делает он это, пользуясь приемами завязтой сплетницы: «Садитесь и слушайте, — говорит он отцу девушки. — Вчера и нынче скакал по Москве вдоль и поперек и все разузнал про жениха... Все, до ниточки»,<sup>17</sup> — и далее торопливо сообщает все грехи князя Д., в том числе и страсть к театру (?). По-видимому, для того, чтобы у читателя не оставалось сомнений в ничтожном бытовом облике поэта, автор заставляет Пушкина сказать о себе: «Да, я очень хорошо понимаю, почему эти господа (декабристы, — Я. Л.) не хотели принять меня в свое общество. Я не стоил этой чести! Кто я? Вертопрах, бумагомаралка, ни на что не способен... Смог ли бы я как они?». <sup>18</sup> Так цинично перефразируются слова поэта: «И я бы мог как шут», которые он написал рядом с рисунком виселицы и казненных декабристов и которые представляют собой «волнующее свидетельство пушкинских раздумий над судьбой повешенных декабристов и своей собственной судьбой». <sup>19</sup>

Завершение эта галерея «ничтожных и пошлых Пушкиных» получила в выпущенной сравнительно недавно книге Б. Иванова «Даль свободного романа». <sup>20</sup> В художественной литературе о Пушкине этот роман стоит особняком. Замысел книги необычен. Это роман не столько о Пушкине, сколько о героях его «Евгения Онегина», которые изображаются реальными, действительно жившими людьми. Сюжетом романа является жизнь этих вымышленных прототипов пушкинских героев и обработка жизненного материала поэтом, т. е. история написания романа.

На романе Б. Иванова следует подробнее остановиться, потому что он крайне противоречив, так же как противоположны и мнения о нем. В прессе он был встречен резкой и в основном справедливой рецензией Г. Макогоненко, <sup>21</sup> в то же время он пользуется большим читательским успехом. Успех романа не случаен и его нельзя объяснить, как это делает Макогоненко, только «расчетом на сенсацию».

Структура романа сложна. Он состоит из пролога и трех частей. В прологе современники поэта (Вяземские, И. И. Дмитриев, Баратынский) обсуждают только что вышедший роман Пушкина. В первой части («Онегин») изображена жизнь героя (ее канва совпадает с сюжетом «Евгения Онегина»). Если Пушкин в своем романе синтезировал черты быта, то Иванов производит противоположное действие — разлагает «Евгения Онегина» на элементы, детали превращает в эпизоды (так, например, стих «Бойтесь вы графини — овой» развернут в рассказ о первом любовном опыте Онегина). Во второй части изображена жизнь Татьяны (после замужества и до смерти), якобы рассказанная ее сыном П. И. Чайковскому в пору создания оперы «Евгений Онегин». Пушкин в первых двух частях — друг Онегина и наблюдатель, избравший жизнь приятеля своим сюжетом. Последняя часть посвящена Пушкину, беллетризованным фрагментам его биографии, цель которых объяснить развитие и изменение замысла «Онегина». Здесь уже нет реально существовавших прототипов, и Пушкин выступает как автор вымышленного повествования. Таким образом, единство сюжета нарушено и третья часть может рассматриваться самостоятельно как беллетризованное исследование.

<sup>17</sup> Там же, стр. 116—117.

<sup>18</sup> Там же, стр. 95.

<sup>19</sup> Подробно об этой записи см.: Б. П. Городецкий. Пушкин после восстания декабристов. (Загадочная запись Пушкина 1826 г.). В сб.: Проблемы современной филологии, изд. «Наука», М., 1965, стр. 366—371.

<sup>20</sup> Б. Иванов. Даль свободного романа. Изд. «Советский писатель», М., 1959.

<sup>21</sup> Г. Макогоненко. Надругательство. «Литературная газета», 1959, 29 сентября.

Пушкин в этой части сперва легкомысленный враг Гимена и певец обманутых мужей (первая глава так и называется «Рогоносцы»), потом — после возвращения из ссылки, — идущий навстречу Гимену («Поспешающий ревнивец») Пушкин-жених и, наконец, Пушкин-муж. С женитьбой Пушкина связано, по мысли Б. Иванова, изменение замысла «Онегина». По первоначальному плану романа (в 12 главах) последние главы должны были быть посвящены роману замужней Татьяны и Онегина, но будущий Пушкин-муж не мог с прежней легкостью писать о рогоносцах и поэтому от продолжения романа отказался: «Пушкин чуть не с детских лет воспевал рогоносцев, но когда сам почувствовал себя будущим мужем — о, тогда он, заранее ревнуя, сразу и навсегда отказался от обидной темы адюльтера»,<sup>22</sup> — пишет автор. А вот признание самого поэта. Нащокин, которому он читает еще незаконченную восьмую песнь, спрашивает:

«— И начинается роман Татьяны с Онегиным?»

— Так думаешь?

— Все так думают.

— Теперь изменилось все.

— А где двенадцать песен? Ты обещал.

— Не знаю... романа у Тани не будет».<sup>23</sup>

Больше того, сам образ замужней Татьяны создан Пушкиным как пример для подражания будущей жене. Список качеств светской Татьяны должен служить нравоучением провинциальной Наталье Николаевне. Последнюю сцену романа — объяснение героев в доме Татьяны Пушкин окончательно правит после того, как Наталья Николаевна получила приглашение (без мужа) на малый вечер к императрице. Ответом на беспокойство поэта за свое семейное счастье явились последние слова Татьяны:

Но я другому отдана,  
Я буду век ему верна.

Итак, по Иванову, Пушкин собирался писать адюльтерную историю, а написал нравоучение. Так искажается и снижается замысел романа. Вместо судьбы поколения — рабски пересказанная светская сплетня и назидание молодой жене поэта.

Каким же представлен в романе Иванова Пушкин? В предисловии к первой главе «Онегина» (VI, 638) Пушкин писал, что она заключает в себе сатирическое описание жизни петербургского молодого человека, его отношение к герою уже в первой главе несколько иронично. Правда, автор-персонаж «Онегина» в какой-то степени сближается с героем (например, ему нравится «неподражательная странность» Онегина, он так же, как Онегин, разочарован: «я был озлоблен, он — угрюм»), но в «Онегине» автор-персонаж не всегда тождествен самому поэту.<sup>24</sup> Иванов снимает ироническое отношение поэта к герою, больше того, он делает Онегина образцом поведения для Пушкина, поэт завидует светскости Онегина и робеет перед ним, стремится ему подражать и не всегда успевает в этом. Вместе с Онегиным он кокетничает пресыщенностью и через Онегина впитывает мудрость *monsieur l'Abbé* — «умение произносить ровно столько апробированных в обществе фраз, сколько требует этикет». Затем, «всю жизнь» он «старался быть в светском обществе по возможности таким.

<sup>22</sup> Б. Иванов. Даль свободного романа, стр. 545.

<sup>23</sup> Там же, стр. 646.

<sup>24</sup> См.: И. М. Семенко. О роли образа «автора» в «Евгении Онегине». «Труды Ленинградского государственного библиотечного института им. Н. К. Крупской», т. II, 1957, стр. 127—146.

Изящно играя беглыми фразами, он переходил на банальные разговоры».<sup>25</sup>

Пушкин не только щеголяет в обществе заученными банальностями (Б. Иванову нет дела до того, что Пушкин был блестящим собеседником), но и выдает за свои чужие мысли. Так мы узнаем, что известный отзыв Пушкина о Чацком был всего лишь повторением слов Онегина («Евгений сказал, что умен Грибоедов, коль он сумел занять своей пьесой общество, но глуп его Чацкий, когда в горячности забывает, с кем спорит»)<sup>26</sup>. Общественная жизнь проходит мимо поэта. Гостя в Каменке у Давыдовых, он «ничего не видел, кроме огромной, потемкинского размаха, усадьбы с пышной жизнью светских женщин и блестящих, как будто беспечных, военных. И даже когда слышал о мерах, необходимых для благоденствия России, ему казалось, что, как и в Петербурге,

... эти разговоры  
Между Лафитом и Кликко  
Лишь были дружеские споры.

Только много позднее он узнал, какие дела вершились тогда в Каменке и зачем при нем заезжал якобы в гости „меланхолический Якушкин“».<sup>27</sup>

Внешний облик Пушкина подчеркнуто неприятен, он неряшлив в одежде. Кроме того, он мелок и злопамятен. Как автор, Пушкин лишен творческого воображения. Он рабски переносит в роман все, что рассказывает ему Онегин, фиксируя «подлинные фразы» и точно воспроизводя отдельные сцены (по словам сына Татьяны, встреча Онегина с его отцом «была воспроизведена с точностью, о которой мать даже не подозревала»). Рабским копированием определяется и непринужденно разговорная интонация романа и даже пушкинская ирония («Евгений продолжал опять с легкой насмешечкой, но теперь уже над собою»... «стесняясь, поэтому иронизируя, покаялся в своем чувстве к одной барышне»)<sup>28</sup>.

Творческая беспомощность Пушкина оборачивается гнусностью. Б. Иванов внушает читателям мысль, что публикация «Евгения Онегина» была подлым поступком Пушкина. Предав гласности рассказы друга, вынеся напоказ интимные отношения, не изменив при этом ни имен героев, ни названия их имений, Пушкин навлек беду на Татьяну. «Мать прочла и застыла в испуге. Пропечатана! С детства она была молчаливой, пряталась от вопросов, искала тени — и вдруг теперь опубликована, раздета; вся она, затаенная, со своими заветными думами, предстала на обозрение. Всегда замкнутая, она раз в жизни открылась в порыве любимому человеку и теперь наказана. Это он рассказал Пушкину... О чем еще поведал Пушкин, и что напишет? (она не знала, что поэт в это время уже описывал ее именины). Мать ясно представила себе скандал в обществе, уже видела, как ей навязывают роль жертвы и какие будут многочисленные поклоны и реверансы... И вдруг страх спазмой схватил ее: она подумала об отце».<sup>29</sup> Страх был не напрасен, муж воспринял публикацию романа как позор, терзал жизнь несчастной женщины, усла сына за пределы России, чтобы тот не узнал о позоре матери, стал маляком и в конце концов застрелился.

От нескромности поэта пострадала не только семья Татьяны. Другой «жертвой общественного мнения» стал гробовщик Адриан Прокофьев (у Пушкина — Прохоров), который имел несчастье жить в Москве напротив дома Гончаровых. Пушкин ввел якобы в рассказ «Гробовщик» его

<sup>25</sup> Б. Иванов. Даль свободного романа, стр. 173.

<sup>26</sup> Там же, стр. 332.

<sup>27</sup> Там же, стр. 196.

<sup>28</sup> Там же, стр. 550, 344.

<sup>29</sup> Там же, стр. 515—516.



выбеску и приметы жительство. Попав в рассказ, Адриан потерял клиентуру и чуть не сошел с ума.

Главой об Адриане в роман вводится тема общественного воздействия творчества Пушкина. Глава является вводной ко второй части («Татьяна») и называется «Молва». Также отступление от основного сюжета, по-видимому, должно подчеркнуть повторность, многократность действия, т. е. привести к выводу, что постоянным творческим методом Пушкина было простое фиксирование известных фактов и что творения его вызывали у современников только обывательский интерес, молву и пересуды. Не случайно в этой же главе дается анекдотический образ самого Пушкина. Купец Трюхин, также «пропечатанный» в «Гробовщике», напоминает Пушкину эпизод в псковском трактире, когда поэт, увидев в щаж таракана, написал на столе стихи «Господин фон Адеркас». В рассказе Трюхина этот анекдот с апокрифичными стихами имеет продолжение — Трюхин декламирует поэту и стихотворную «резолюцию» Адеркаса:

Чтоб глумиться над обедом,  
Быть не надобно поэтом.  
Высечь следовало б Вас.  
Губернатор Адеркас.

Пушкин, как известно, собирался вызвать на дуэль Федора Толстого за распространение клеветы о том, что поэт был якобы высечен в тайной канцелярии. В романе Иванова поэт молча терпит оскорбление.

Таким образом, Пушкин показан в романе как ничем не примечательный человек, подражатель своего ничтожного героя, сперва вертопрах и соблазнитель чужих жен, потом «поспешающий рогоносец».

Замысел романа о романе неизбежно включает истолкование пушкинского произведения. Б. Иванов последователен. Если общественная реакция на роман — сплетни и пересуды, то естественно, что сущностью романа является адюльтер. Общественное содержание «энциклопедии русской жизни» игнорируется. Лучше всего это видно на примере путешествия Онегина. Вводя в роман путешествие героя, Пушкин имел в виду его гражданственное воспитание. Путешествие способствовало становлению патриотизма Онегина, пробуждению в нем общественного сознания. Даже если предположить, что Пушкин не собирался сделать Онегина членом тайного общества, то все же «он должен был, подобно самому Пушкину, встретиться с декабристами Южного общества — иначе трудно представить себе композиционное назначение последних декабристских строф».<sup>30</sup> Иначе говоря, Онегин не должен был пройти мимо общественного движения своего времени. Без этого обновленный Онегин последних глав непонятен. Вместо этого Б. Иванов подробно описывает любовные похождения Онегина на Кавказе с Зинаидой Вольской (так намечается еще одна жертва Пушкина) и с юной татаркой, которая «позволяла себя горячо целовать».<sup>31</sup> И вот каким его снова увидела Татьяна: «Он изменился: отпустил бачки, и лицо раздобрело, стало банальным». Татьяна «из разговоров заметила, что она переросла его».<sup>32</sup> В конце судьба приготовила Онегину участь, которую Пушкин предрекал Ленскому, он «женился степенно — на местной девице Гвоздиной, вальжной, чуть переспелой красавице».<sup>33</sup>

Таким образом, роман Иванова — это не просто пересказ поэтического создания Пушкина «презренной прозой», это последовательное снижение

<sup>30</sup> И. Дьяконов. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина». «Русская литература», 1963, № 3, стр. 50—51.

<sup>31</sup> Б. Иванов. Даль свободного романа, стр. 320—326, 331.

<sup>32</sup> Там же, стр. 510, 511.

<sup>33</sup> Там же, стр. 574.

романа и его автора в разных планах: герои «Евгения Онегина» прикрепляются к конкретным прототипам и теряют свои типические признаки, автор оказывается способным поэтизировать не явления, а только факты, вместо эстетического и общественного воздействия роман возбуждает сплетни и пересуды.

Чем же все-таки привлекает роман Иванова? В обширной художественной литературе о Пушкине ремесленных поделок неизмеримо больше, чем талантливых произведений. В многочисленных поделках образ Пушкина чаще всего «правильный» — поэт одет в соответствующий эпохе и воспоминаниям современников костюм, произносит «документальные», т. е. им самим написанные фразы и сам сообщает читателям о своих гражданских доблестях — все как нужно и все невероятно уныло и банально. Роман же Иванова, опошляющий поэта и его творение, написан с подкупающим мастерством. Автор — тонкий знаток эпохи, он умеет строить диалог, и его герои, если и произносят «исторические», известные по документам мысли, то облачают их в живую, разговорную форму. В романе мастерски описаны типы и нравы эпохи, жизнь Петербурга и провинции, кронштадтский порт и биржа, ярмарки и военные поселения — документальность бытовых картинок подкреплена тонкой стилизацией языка. Если бы не заведомо ложная цель — переписать заново «Евгения Онегина», дополнить и поправить Пушкина, — мы бы могли иметь прекрасный историко-бытовой роман.

В дальнейшем изложении нам придется говорить об элементах исследования в художественной литературе, когда новые гипотезы и концепции сперва подавались в художественной форме, а после этого становились достоянием пушкиноведения. Главным образом это относится к романам Ю. Н. Тынянова и И. А. Новикова. Там исследование вынесено за текст романа и читатель знакомится только с его результатами. Элементы исследования имеются и в романе Иванова, но здесь оно непосредственно, в виде вставной новеллы («Герой шестой главы. О злодеянии, совершенном 14 января 1821 года»), входит в текст романа. Предмет исследования — шестая глава романа, описание дуэли Ленского и Онегина. Иванов рассматривает шестую главу как «исторический манускрипт» и делает попытку, «уточнив даты событий» (тут приводятся любопытные дополнения и уточнения календаря «Евгения Онегина» по сравнению со статьей С. М. Бонди «Календарь Евгения Онегина»<sup>34</sup>), «с критическим бесстрашием пересмотреть изложенные в ней факты».<sup>35</sup> Основываясь на тексте главы и сопоставляя его с дуэльным кодексом, Б. Иванов показывает, что в ходе дуэли был допущен ряд нарушений (секундант Зарецкий не имел права вести переговоры с самим противником, более чем двухчасовое опоздание Онегина было достаточным поводом для отмены или переноса дуэли, в качестве секунданта не мог быть допущен лакей, так как «бой чести» — прерогатива привилегированного сословия и участниками боя должны быть люди одного класса»,<sup>36</sup> Онегин не должен был разговаривать со своим противником на месте дуэли, кроме того, Зарецкий, как секундант, должен был попытаться найти мирное разрешение конфликта, чего он не сделал). Незнание и небрежность со стороны Зарецкого были исключены Пушкиным («в дуэлях классик и педант»), следовательно, Ленского привело к могиле «умышленное поведение» его секунданта, который «в поединке душегубом был».<sup>37</sup> Такой подтекст в описании дуэли должен показать безвольность Онегина и «подготовить читателя к разочаро-

<sup>34</sup> В кн.: А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Детгиз, М., 1957, стр. 268—270.

<sup>35</sup> Б. Иванов. Даль свободного романа, стр. 377.

<sup>36</sup> Там же, стр. 396.

<sup>37</sup> Там же, стр. 375.

ванию в герое». <sup>38</sup> Сделав поведение Зарецкого как секунданта «реактивом в анализе Онегина», Пушкин не раскрыл движущие им мотивы — это делает Иванов, вводя в свой роман увлекательное жизнеописание Заикина—Зарецкого, мстящего Ленскому за оскорбление, нанесенное его отцом. История Заикина и реставрация его образа, по лаконичным замечаниям Пушкина, относится к лучшим страницам этого противоречивого романа.

Борьба против «хрестоматийного глянца» не ограничилась «снятием покровов» с живого Пушкина. Биографического жанра во всех его разновидностях (в том числе и биографической беллетристики) коснулись все вульгаризаторские крайности нового периода. Б. В. Томашевский писал, что в молодом советском пушкиноведении было создано два образа Пушкина, возникшие в противовес дореволюционным официозным интерпретациям: «Первая идея была доказать единомыслие Пушкина с нами. Пушкин решительно модернизировался. Из него делали идеолога крестьянской революции, откликнувшегося на последние лозунги наших дней... Другой образ создали в противоположном духе... изображали Пушкина как совершенное ничтожество, как убежденного сторонника самодержавия и крепостничества, капитулировавшего перед самодержавием». <sup>39</sup>

Василий Каменский две части своего романа «Пушкин и Дантес» назвал «Пушкин один» (жизнь Пушкина после ссылки в Михайловском до женитьбы) и «Пушкин другой» (последние шесть лет жизни). Первый Пушкин — это вольнодумец, посвященный во все дела тайного общества и обсуждающий их с няней («Сам ведь ты мне сказывал, что в Одессе, в Кишиневе лучшие люди ухлопать царя собираются»), <sup>40</sup> Пушкин «другой» — это Пушкин, изменивший «былому вольнодумству» и заплативший смертью за свое «роковое заблуждение» («Сначала я шел вместе со всеми в одной гряде, одной стеной, и вместе со всеми жаждал борьбы и крови, потом сбился в пути и один своей дорогой пошел» — так говорит в бреду, перед смертью, «осознавший» свою измену Пушкин. <sup>41</sup> С. Сергеев-Ценский в романе «Невеста Пушкина» (1934), превратно толкуя иронический рассказ Пушкина о проповедях, которые ему пришлось читать болдинским мужиком во время холеры, <sup>42</sup> изображает поэта крайним реакционером, стоящим на позициях помещиков-крепостников.

Вульгарно-социологическая тенденция коснулась и такого тонкого мастера и исследователя, как Ю. Н. Тынянов. Распространенная в критике оценка «Полтавы» как «капитуляции перед самодержавием» <sup>43</sup> вошла в его роман «Смерть Вазир-Мухтара» (1929). В разговоре с Грибоедовым Пушкин называет «Полтаву» «барабанной поэмой» и как бы оправдываясь говорит: «... надобно же им кость кинуть» (имеются в виду правительственные круги во главе с Николаем). <sup>44</sup>

Вульгарный социологизм правого толка был недолговечным, значительно большей устойчивостью обладала другая его разновидность, «хрестоматийный глянец» нового качества — модернизация общественно-

<sup>38</sup> Там же, стр. 408.

<sup>39</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 470.

<sup>40</sup> В. Каменский. Пушкин и Дантес, стр. 25.

<sup>41</sup> Там же, стр. 308.

<sup>42</sup> См. письмо Пушкина П. А. Плетневу от 29 сентября 1830 года (XIV, 113). Ср. П. Д. Боборыкин. За полвека. «Русская мысль», 1906, № 2, стр. 24.

<sup>43</sup> См.: Д. Мирский. Проблема Пушкина. «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 101.

<sup>44</sup> Ю. Тынянов, Сочинения в трех томах, т. II, Гослитиздат, М., 1959, стр. 140.

политического облика поэта, подчинение исторических фактов превратно понятой злободневности. В 1830 году Пушкин иронизировал над неудачливыми подражателями Вальтера Скотта: «В век, в который хотят они перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений» (XI, 92). Форма этого переселения в минувший век изменилась, но сущность осталась прежняя: героям прошлого века приписывают мысли, которые не могли прийти им в голову, и фразы из сегодняшних газет.

Стремление «улучшить», приукрасить своего героя, осовременить его, а часто и эпоху, в которую протекала его деятельность, с особой силой развернулось в период после юбилея 1949 года, когда в литературоведении распространились взгляды, видевшие в творчестве Пушкина прямое механическое отражение передовых народных стремлений.

Антиисторические тенденции, связанные с теорией «единого потока» оказались особенно устойчивыми в художественной литературе. Из жизни Пушкина брался не сюжет для художественного произведения, а, наоборот, факты жизни поэта подгонялись под определенную схему. Обязательными компонентами этой схемы были: открытая модернизация событий прошлого, сглаживание или уничтожение противоречий в мировоззрении поэта и обязательная демонстрация постоянной связи поэта с народом. Связь с народом изображалась сусально, вне исторического правдоподобия. Первый образец подобной вульгаризаторской трактовки «народного признания» был дан в уже цитированном романе В. Каменского «Пушкин и Дантес». Известно, что возвращение поэта из ссылки было его триумфом. «Москва приняла его с восторгом», — писал С. П. Шевырев.<sup>45</sup> Москва — это и избранное общество, приветствующее Пушкина в театре и на балах,<sup>46</sup> и более пестрая Москва — демократическая, читающая публика из разночинцев, купцов, городского мещанства. По словам очевидца, на народном гуляньи под Новинским «толпы народа ходили за славным певцом Эльборуса и Бахчисарая, при восхищениях с разных сторон: „укажите, укажите нам его“». <sup>47</sup> Вот как истолковано это свидетельство Каменским: «Мастеровые, трудовое население, хотя... и плохо разбирались в достоинствах его поэзии, но каждый, будь то рабочий или сапожник, портниха или прислуга, считали своим долгом горячо поговорить о Пушкине, как о светлой, обещающей надежде на лучшее их — бедняков — будущее, как о друге — человеке, кто шесть лет был в изгнании за вольную думу о русском страждущем народе». <sup>48</sup> О революционной деятельности поэта и о прямой связи ее с декабрьским движением говорят на всех московских перекрестках: «Этот Пушкин тоже в заговоре бунтовщиков был и его тоже правительство схватить хотело, и уже в деревню к нему наехали. А народ, как весь поднялся, как потребовал от царя: освобождай Пушкина — сочинителя и кончено. Вот те и дали ему волю. Заступник он». Народ знает и о встрече Пушкина с царем и шепотом передает легенду о том, как поэт отказался подать царю руку: «Говорят государю прямо сказал: не могу я вам, ваше величество, по совести своей руку подать, не могу-с». <sup>49</sup>

В романе Каменского вульгаризация обнажена благодаря низкому художественному уровню книги, но его идеи и приемы, которыми он поль-

<sup>45</sup> С. П. Шевырев. Рассказы о Пушкине. В кн.: Пушкин в воспоминаниях и рассказах современников. Гослитиздат, Л., 1936, стр. 462.

<sup>46</sup> См. воспоминания Ел. Н. Киселевой (Ушаковой) со слов ее сына Н. С. Киселева (в кн.: Л. Майков. Пушкин. СПб., 1899, стр. 361) и С. П. Шевырева («Москвитянин», 1841, т. I, стр. 522).

<sup>47</sup> Н. О. Лернер. Одесса в 1830 году. «Одесские новости», 1913, 26 февраля

<sup>48</sup> В. Каменский. Пушкин и Дантес, стр. 93.

<sup>49</sup> Там же, стр. 94.

зуется, повторяются в позднейшие годы во многих художественных произведениях.

Антиисторической трактовки темы «Пушкин и народ» не избежал даже такой вдумчивый писатель, как К. Паустовский. В самом названии его пьесы «Наш современник»<sup>50</sup> выражено стремление «подтянуть» Пушкина к нашему мировоззрению. В пьесе два социальных и равнозначных с ними психологических полюса — на одном поэт и народ (в разных его социальных группах: матросы, крестьяне, даже капельдинеры в театре), на другом — остальные герои пьесы. Представители народа всегда рядом с поэтом, всегда на страже его интересов. Вот Пушкин в фойе театра только что услышал от любимой женщины (Е. К. Воронцовой) осуждение за эпиграмму на М. С. Воронцова и убедился в коварстве своего друга Александра Раевского. После реплики отчаявшегося поэта: «Опять один! Один! Когда же это кончится!» — к нему сразу же подходит с утешением старый капельдинер, слышавший весь разговор.<sup>51</sup> О поражении декабрьского восстания Пушкин узнает в трактире. Это отступление от истины (Пушкин узнал о восстании в Тригорском, у Осиповых) сделано для того, чтобы в трудную минуту поэт оказался в гуще сочувствующего ему народа. Народ знает и ценит творчество поэта. В сцене на батарее седой офицер (декабрист) представляет поэта солдатам: «Ребята, это Пушкин! Небось слышали? — Ну как не слышать, ваше высокородие, ихние песни известные»,<sup>52</sup> — отвечают солдаты. На самом деле такой популярности не знал Пушкин и значительно позднее. При жизни же поэта его творчество, за отдельными исключениями, до народа не доходило.<sup>53</sup>

Вульгаризаторская, упрощенная подача «народности» поэта приводит к тому, что в пьесе он болтлив и неумен. Он делится со случайными в его биографии человеком В. И. Туманским своими подозрениями о тайном обществе, узнав о поражении декабрьского восстания, он тут же, в трактире, объясняет народу, что декабристы «дрались за нас всех, за народ»,<sup>54</sup> а в следующей сцене кричит приставленному к нему для надзора отцу Ионе, что «жаждущих правды» «на днях перебили... картечью, в Петербурге», и предлагает ему «отслужить панихиду по убитым»<sup>55</sup> (мы знаем, что в период михайловской ссылки Пушкин был очень осторожен в политических высказываниях; недаром тайный агент Бошняк, приехавший специально для сбора компрометирующих поэта сведений, не мог найти в его поведении ничего предосудительного). И уж совершенно неправдоподобно, опять же в угоду превратно понятой «революционности», желание поэта сразу после ухода Ионы ехать в Петербург: «Я должен знать, что с ними (т. е. с декабристами, — Я. Л.). Как ты не понимаешь? — говорит он Арине Родионовне. — Может быть, они ждали меня. И сейчас ждут». И в ответ на ее уговоры: «Я хочу добиться свидания с ними. Может быть закрыть глаза умирающим».<sup>56</sup> Реальный Пушкин в это время, сознавая свою идейную и дружескую связь с декабристами, ждал ареста и даже сжег свои записки, боясь «замешать многих и может быть умножить число жертв» (XII, 432). В пьесе Паустовского сам Пушкин не понимает грозящей ему опасности, но зато это понимает няня («В Петербург надумал ехать. На плаху. Не пушу ничем») и отставной солдат Кузьма, который тут же говорит о значении поэзии Пушкина

<sup>50</sup> К. Паустовский. Наш современник. «Новый мир», 1949, № 6, стр. 95—146.

<sup>51</sup> Там же, стр. 108.

<sup>52</sup> Там же, стр. 111.

<sup>53</sup> О знакомстве народа с творчеством Пушкина см. статью Б. С. Мейлаха «Пушкин в восприятии и сознании народа» в настоящей книге.

<sup>54</sup> К. Паустовский. Наш современник, стр. 99, 138.

<sup>55</sup> Там же, стр. 142.

<sup>56</sup> Там же, стр. 143.

(«Что толку так пропасть! Вам даден дар великий, и вы его не пресекайте. За это бог вас накажет. Да и народ не поблагодарит»), да и Арина Родионовна больше беспокоится о народном поэте, чем о воспитаннике («Такую-то голову — да в петлю!»).<sup>57</sup>

Приведенные примеры типичны, с небольшими вариантами они встречаются у разных авторов. В пьесе Дзэля «Буря мглою небо кроет» (в первом варианте «Александр Пушкин» (1945))<sup>58</sup> образом политической сознательности опять оказывается Арина Родионовна. Ее суждения по поводу разгрома декабрьского восстания почти совпадают с ленинской формулой «страшно далеки они от народа». Если у Паустовского народ знает опыты Пушкина «в народном вкусе» (например, «Вянет, вянет, лето красно»), т. е. стихи, которые были «в песенном обращении»,<sup>59</sup> то у Дзэля «народ» декламирует вольнолюбивую лирику Пушкина: Ольга Калашникова знает наизусть «Ноэль» («Ура в Россию скачет...»), а отставной солдат читает поэту заключительные строки «Деревни», и поэт рассказывает этому незнакомому человеку, как он чуть было не попал в Петербург в ночь перед декабрьским восстанием и что тогда «быть его голове шестой на виселице». Диапазон гражданского самосознания поэта, если судить по художественным произведениям о нем, фантастичен — от «вертопраха» и «бумагомаралки» до осознания своей роли как равной деятельности руководителей движения.<sup>60</sup> Характерно, что эпизод с «Деревней» повторяется в ряде произведений. В романе А. Еремина «После восстания» дворовый Архип, рассуждая о крепостном праве, также демонстрирует популярность этого стихотворения среди простого народа: «Из головы нейдут ваши стихи, Александр Сергеевич „Здесь барство дикое, без чувства, без закона“»<sup>61</sup> (тут же Пушкин, помогая другому дворовому расчищать дорожку, удостаивается похвалы: «Вроде и не барин. Ишь выходит как аккуратно»).<sup>62</sup> В пьесе А. Комаровского и А. Сумарокова «Изгнанник» сам Пушкин без всякой мотивировки читает «Деревню» молдавскому крестьянину, который хвалит поэта, «кланяется ему земным поклоном» и тут же «пророчески» (как гласит авторская ремарка) заверяет поэта, что его творчество переживет не одно поколение.<sup>63</sup>

Подобный же вульгаризацией отмечена пьеса Дзэля «В дороге» (1959), написанная через 15 лет после первой. Казаки станицы Берды, куда Пушкин приехал собирать материалы о Пугачеве, знакомы с его политической биографией: «Книг ваших мы, конечно, не читывали, господин Пушкин, — говорит казачий атаман Дубровин, — нам не дозволено (трудно понять, что имеет в виду автор, — Я. Л.) и не шибко грамотны. А что вы в ссылке бывали, знаем! И что вы за вольность страдали, знаем! Но молчим о сем!»<sup>64</sup> Какими путями дошли до казачей станицы эти сведения — не объясняется и не может быть объяснено. Говорить о ссылке поэта в русской печати было нельзя, и редкие упоминания о ней попа-

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> Д. Дзэль. Александр Пушкин. Трилогия. Изд. «Искусство», М., 1959. (Здесь напечатаны три пьесы: «В садах лицей», «Буря мглою небо кроет», «В дороге»).

<sup>59</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. 1, стр. 99—100.

<sup>60</sup> Антинсторические тенденции пьесы Дзэля вызвали одобрение в критике: «Гений Пушкина раскрыт и показан с позиций нашей революционной эпохи... мы видим... борьбу за Пушкина, которую ведет народ, еще при жизни поэта разгадавший и оценивший революционное значение его поэзии. В пьесе выступает тот Пушкин, каким узнала и оценила его наша отечественная история, каким он был в действительности» (А. Дымшиц. Живой образ Пушкина. «Вечерний Ленинград», 1949, 2 июня).

<sup>61</sup> Александр Еремин. После восстания. Горький, 1958, стр. 168.

<sup>62</sup> Там же, стр. 177.

<sup>63</sup> А. Комаровский и А. Сумароков. Изгнанник. (Пушкин в Молдавии). Молдавгиз, Кишинев, 1954).

<sup>64</sup> Д. Дзэль. Александр Пушкин. Трилогия, стр. 191—192.

дали в столичные журналы только в зашифрованном виде, да и не могли «не шибко грамотные» казаки читать эти журналы. Сам Пушкин демонстрирует свою близость к народу, соглашаясь идти с любовницей атамана (который только что приветствовал в лице поэта страдальца за свободу) Машей «в церкву», чтобы предаваться там любви. Церковь — привычное место любовных утех красавицы-казачки, которая тянется к эмансипации и таким образом выражает свой протест против порядков божеских и человеческих. Между Машей и Пушкиным происходит следующий диалог:

М а ш а. Ох и тощица! Где-то живут же люди. Города есть большие. Столица. И баба там вровень с мужиком. Что смотришь на меня? Есть где-то воля нашей сестре. Вот и ты оттуда. Гладишь руку, а я чувствую, какой ты есть добрый, ласковый. Ну, идем тогда в церкву со мной ... Не жалею меня. Никогда так сердце не стучалось. Идем!

П у ш к и н. Темно там.

М а ш а. А мы свечу богородице поставим.

П у ш к и н. Тогда уже две.

М а ш а. Сколько захотим, столько и поставим!<sup>65</sup>

Приходом Даля Дэль спасает Пушкина от демонстрации своего атеизма столь необычным способом.

В другой сцене Пушкин открывает душу случайному человеку из народа (испытанный прием) — извозчику Андрею, которого видит второй раз в жизни: «А вот царь молоденьким считает (это в ответ на замечание Андрея, что поэт «постарел», — Я. Л.). Мальчишеский мундир подарил, носи, говорит, Пушкин, в утешенье, что жену твою во дворце принимаю. Ничего не вышло с ним, с царем. Очень много прапорщика и очень мало Петра»<sup>66</sup> (последняя фраза повторяет дневниковую запись Пушкина).

Этот модернизированный «наш современник» Пушкин ведет себя в пьесе Дэля в полном согласии с требованиями, предъявляемыми положительному герою критикой 1950-х годов. В последний трагический период жизни он неудержимо весел, это постоянно подчеркивается авторскими ремарками: «весело смеясь» и т. п. Свое совсем невеселое стихотворение «Дорожные жалобы» Пушкин читает «в коляске стоя, озорно», а при разговоре с губернатором во время следствия по делу об Андрее Шенье, которое «гнетуще действовало на душевное состояние поэта»,<sup>67</sup> произносит речь о рабстве и свободе и клянется быть «укором крепостникам» (реальный Пушкин после возвращения из ссылки вел себя крайне осторожно), «пока держит перо в руке». Впереди этого длинного монолога ремарка «весь ликующий».<sup>68</sup> И эта тональность пьесы Дэля тоже типична. В литературу конца 40-х—начала 50-х годов Пушкин вошел как прямолинейный, не знающий сомнений и колебаний проповедник, стоящий на пьедестале непогрешимости и величия.

Неписанные законы теории бесконфликтности обязывали всех передовых и революционно настроенных людей пушкинской поры быть единомышленниками и, по возможности, друзьями, при этом им не возбранялось судить друг о друге с точки зрения советской исторической науки. Поэтому в романе А. Еремина «После восстания» Пушкин называется «другом Пестеля»,<sup>69</sup> а в пьесе В. Соловьева «Гибель поэта»<sup>70</sup> Пушкин

<sup>65</sup> Там же, стр. 193.

<sup>66</sup> Там же, стр. 210.

<sup>67</sup> Н. Л. Бродский. А. С. Пушкин. Биография. Гослитиздат, М., 1937, стр. 489.

<sup>68</sup> Д. Дэль. Александр Пушкин. Трилогия, стр. 173—174.

<sup>69</sup> Александр Еремин. После восстания, стр. 7.

<sup>70</sup> Владимир Соловьев. Гибель поэта. «Молодая гвардия», 1961, № 2, стр. 45—131.

высказывается о Белинском как об общепризнанном верховном судье в критике: «Белинского и то стихами восхищал», — говорит он об одном из героев пьесы.

Модернизировался не только образ Пушкина и его «народность», но и внешние приметы эпохи. Так, в рассказе В. Рождественского «Почетный гость»<sup>71</sup> сцена в книжной лавке Смирдина напоминает продажу дефицитных изданий в наши дни. «Лохматая студенческая молодежь» толпится в книжной лавке Смирдина — ждет, когда привезут из типографии очередной том «Современника». Смирдин сообщает: только что пришел «целый воз» экземпляров журнала и успокаивает ожидавших: «Не толкайтесь, господа! Тише! Тише! Всем хватит». А посетители «жадно хватают из рук приказчика еще пахнувшие типографской краской пухлые книжки в светлой обложке» и с благоговением говорят: «Подумайте, сам Пушкин». Автору нет дела до того, что журнал Пушкина не нашел своего читателя и не имел большого успеха у публики (у Пушкина было только 700 подписчиков, а в розничной продаже было реализовано меньше ста экземпляров последнего тома журнала, нераспроданные экземпляры первых томов после смерти поэта рассматривались как макулатура). Рождественский строит сюжет априори: Пушкин — передовой писатель своего времени. В Пушкинскую эпоху рождалась передовая разночинная молодежь, которая вскоре приняла эстафету от дворянских революционеров. Передовая разночинная молодежь должна была чтить Пушкина и читать его журнал.

Антиисторизм доведен до предела в пьесе В. Соловьева «Гибель поэта». Пьеса написана бойко, умелым драматургом, вошла в театральный репертуар и при своем появлении получила высокую оценку критики,<sup>72</sup> поэтому она заслуживает более детального разбора.

Произвольно обращение автора с фактами. Исторический драматург может для концентрации действия смещать события во времени. Поэтому вполне допустимо, что эпизод с отставкой Пушкина отнесен в пьесе не к 1834, а к 1836 году, а также, что Пушкин читает друзьям только что написанный «Памятник» в день получения анонимного пасквиля. Недопустимо другое — вводить в пьесу об историческом деятеле события, имевшие место после его смерти. Нельзя писать, что царь «заплатил долги поэта», так как это было сделано после смерти Пушкина, а в последние месяцы жизни его больше всего тяготил долг казне. Выдумка Соловьева искажает истинные взаимоотношения поэта и царя. Жуковский не может предлагать Пушкину внести в текст «Памятника» исправления, которые были сделаны им при посмертной публикации стихотворения.

Драматург может также вводить выдуманные эпизоды и лица, но все это в рамках исторического правдоподобия, а оно-то в пьесе Соловьева отсутствует полностью. И опять здесь модернизация Пушкина. Пушкин был человеком революционного мышления, но сословные предрассудки делали его сыном своего века. Свидетельство этого — смерть в результате дуэли. С помощью Соловьева поэт от предрассудков исправляется. Его не очень тревожит задета честь — это только предлог для поединка (на вопрос Зизи: «Но честь для вас есть честь, а не всего предлог?» — он неуверенно отвечает: «Наверно, так...»), истинная причина дуэли — возможность уехать после нее в деревню («побег с оружием в руках»).

Автор знает, что дуэль Пушкина была проявлением общественной борьбы, но историческое значение трагического периода в жизни Пушкина

<sup>71</sup> «Ленинские искры», 1949, 27 апреля.

<sup>72</sup> Д. Благой. Новая пьеса о Пушкине. «Известия», 1961, 19 июля. — После этой рецензии с критикой пьесы выступил Б. С. Мейлах, отметивший мелодраматизм пьесы и подчеркнутое внимание к семейной линии драмы поэта (Б. Мейлах. Логика сюжета и логика истории. «Литературная газета», 1961, 29 августа). Однако и в этой рецензии указаны далеко не все недостатки пьесы.



показывается антиисторическими приемами. Абсолютно неправдоподобна сцена чтения «Памятника», где как в президиуме собрания присутствуют представители «от аристократов» — князь Вяземский, граф Соллогуб и придворный поэт Жуковский, от разночинцев — некий студент Темин, от сочувствующих родственников — Азинька и от народа — дядька Никита. И, конечно же, Вяземский и Жуковский предлагают Пушкину переделать «Памятник» в угоду царю, а пьяный студент и дядька Никита защищают поэта. По-видимому, той же цели — подчеркнуть, что борьба вокруг Пушкина имела сословный характер, — служит фантастическая по своему неправдоподобию и бесвкусице сцена смерти Пушкина. Что происходило на квартире поэта в последние часы его жизни, мы хорошо знаем: кто заходил в комнату, как заходили (только по просьбе Пушкина), кто стоял вокруг дивана, где была жена, кто принял последний вздох. И вот в пьесе, кроме Тургенева, Вяземского и Жуковского, в комнате Пушкина опять оказываются представители разных сословных групп — «первый и второй сановники» и «камер-юнкер», за два действия до этого сплетничавшие с поэте на балу, и некий «провинциальный генерал», который на том же балу в противовес столичным аристократам говорил о поэте уважительно. И опять-таки, чтобы подчеркнуть, как «то время» и «те друзья» не дорожили поэтом и не сберегли его, автор подчеркивает, что у постели поэта не было врача. После известных предсмертных слов Пушкина: «Жизнь кончена», Жуковский кричит: «Скорее доктора», и Дантес, щупая пульс поэта, сообщает, что Пушкина уже нет. В действительности у постели умирающего поэта стояли два доктора — Спасский и друг Пушкина Даль.

Все эти нелепости могли быть объяснимы, если бы автор имел четко обозначенную цель и, приняв за правило, что все средства хороши, действительно хотел акцентировать общественно-политические причины гибели поэта и показать его историческое значение. Тогда развитие сюжета имело бы свою логику. Но логику развития сюжета автор нарушает в угоду мелодраме. Поэтому в пьесе прежде всего подчеркнуты мотивы семейной драмы, на первом плане два треугольника — поэт, Наталья Николаевна, царь и царь, Наталья Николаевна, Дантес. Все взаимоотношения поэта и царя строятся на влюбленности Николая в жену Пушкина. Отказываясь послать жандармов на место поединка, Николай поступает не как самодержец, враг прогрессивной мысли, а как «влюбленный офицер-ришка». Этот мотив подчеркивается специальным драматургическим приемом, цель которого сценически раскрыть раздвоенность царя, его внутреннюю борьбу. Николай разговаривает со своим отражением в зеркале, это отражение и является воплощением его человеческой сущности. Парадоксальность этого монолога в том, что самодержец высказывается за сохранение жизни поэта, а человек — против:

Николай

И-да... Черт возьми! Вот разберись поди-ка,  
Как лучше? Посылать жандармов или нет?

Его отражение

А мы обсудим с двух сторон предмет:  
За поединок — я, ты — против поединка!  
Я лично этой бы дуэли не пресек.

Николай

Но я зато, как царь, ей помешать обязан,  
Так долг диктует мне.

Его отражение

А мне диктует разум.

Николай

Я думаю, как царь.

Его отражение

А я — как человек...<sup>73</sup>

И вот оказывается, что царю «жаль Пушкина», что он ценит его талант, что он боится упреков в том, что он «разрешил стрелять по русской славе» и что «был у него Дантес в чести», а все возражения человека сводятся к возможности выигрыша в любовном поединке поэта и царя.

В конце пьесы разоблачается истинный виновник смерти поэта. Им оказывается Жуковский, и обвиняет Жуковского помощник шефа жандармов Дубельт: «Ведь в том, что с Пушкиным случилось повинны больше вы, чем я».

И вот «состав преступления» Жуковского:

Вот вы считаете за дружественный жест,  
Что видеться с царем ему возможность дали,  
А друг бы Пушкина держал его подале  
От государя и от здешних мест!  
Не принесли ему добра вы,  
Введя его в придворный круг...<sup>74</sup>

По-видимому, автор не знает, что из ссылки Пушкин был вызван царем и что Жуковский не «вводил его в придворный круг».

Кроме того:

Я к Пушкину, как вы, не мог проникнуть в душу  
И такую роль сыграть в его судьбе.  
Ведь те слова, что в нем рвались наружу,  
Под вашу пятой он сдерживал в себе.  
Ведь он глотал слова! А те все непокорней,  
Наверно, к горлу подступали вновь?  
Когда ж свои слова поэт сжимает в горле,  
То этим горлом хлещет кровь!<sup>75</sup>

Помощник шефа жандармов, объясняющий другу Пушкина, что значит для поэта стеснение свободы слова, читающий наизусть «Послание в Сибирь» и провозглашающий со сцены, что не «три цензуры», а Жуковский стесняли творческую мысль поэта — такого не знало даже дореволюционное пушкиноведение. Была легенда о добром царе и злом шефе жандармов, а о добром жандарме и злом друге Жуковском не было.

Тяжелый груз «домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений» часто мешал писателям, избравшим своей темой жизнь Пушкина, выполнить условие, которое сам поэт считал обязательным для исторического романиста — «воскресить минувший век во всей его истине». Советская художественная книга о Пушкине имеет трудную историю, но в этой истории были и свои победы. Лучшие книги о Пушкине были написаны (или начаты) в 30-е годы — годы великих завоеваний социалистического реализма — это «Пушкин» Ю. Н. Тынянова,<sup>76</sup> пьеса М. Булгакова

<sup>73</sup> Владимир Соловьев. Гибель поэта, стр. 106.

<sup>74</sup> Там же, стр. 128.

<sup>75</sup> Там же, стр. 127.

<sup>76</sup> Роман начал печататься в 1935 году (I часть «Детство» в журнале «Литературный современник», 1935, №№ 1, 2, 3, 4, 8, 10; II часть «Лицей», там же, 1936, №№ 10, 11, 12 и 1937, №№ 1, 2). В книжном издании обе части впервые напечатаны в 1936 году (Гослитгиздат, М.). Третья часть «Юность» была напечатана в журнале «Знамя» (1943, № 7—8).

«Последние дни»<sup>77</sup> и «Пушкин в изгнании» И. Новикова.<sup>78</sup> В этих произведениях образ поэта принял сравнительно правдивые, исторически достоверные очертания. Написанные на уровне современного пушкиноведения, они заново осветили многие факты биографии поэта и в свою очередь оказали влияние на пушкиноведение.

В эти же годы написан роман Л. П. Гроссмана «Записки д'Аршиака».<sup>79</sup> Этот роман занимает особое положение. Художественные достоинства ставят его в ряд лучших советских исторических романов, однако концепция последнего периода жизни поэта противоречива и в отдельных моментах ошибочна. Роман Гроссмана заслуживает специального разбора, так как в критике он не получил еще должной оценки. В момент своего появления он вызвал резкую критику в духе РАППовского пуританизма<sup>80</sup> и нетерпимости, в смягченном варианте подобные оценки романа повторяются до последнего времени.<sup>81</sup> Большинство упреков исходит из неправильного понимания задач автора, между тем в романе впервые сделана попытка вывести драму Пушкина за пределы семейной трагедии, показать, что «стимулом катастрофы» служило «не одно только столкновение индивидуальных интересов и личных страстей, но и сложное сплетение противоборствующих общественных, сословных и партийных сил, неожиданно прорвавшееся наружу благодаря независимой и непокорной личности вовлеченного в их ход великого поэта».<sup>82</sup>

Впервые попытку вскрыть общественно-политическую подкладку дуэли Пушкина сделал Щеголев в третьем издании своей книги «Дуэль и смерть Пушкина», вышедшем в 1928 году. Таким образом, Щеголев и Гроссман вели работу почти одновременно, и концепция политического значения гибели Пушкина могла сложиться у Гроссмана независимо от Щеголева, самый аспект изображения событий у Гроссмана шире, чем у Щеголева, конфликт Пушкина с самодержавием для Гроссмана явление не чисто русское, а следствие проявления реакции в общеевропейском масштабе.

Роман написан в форме мемуаров виконта д'Аршиака, атташе французского посольства в Петербурге, секунданта Дантеса, отозванного из России 2 февраля 1837 года за участие в дуэли. С точки зрения формы книга Гроссмана безукоризненна — прекрасное владение материалом и тонкая стилизация создают полную иллюзию «записок» очевидца событий. Слабость книги в ее концепции.

Выбрав в качестве рассказчика человека, который высоко ценил поэтический талант и личность Пушкина (об этом имеются свидетельства сов-

---

<sup>77</sup> Написана в 1940 году, поставлена на сцене МХАТа в 1943 году, напечатана в кн.: М. Булгаков. Дни Турбиных. Последние дни (А. С. Пушкин). Изд. «Искусство», М., 1955, стр. 89—120.

<sup>78</sup> Первый роман И. А. Новикова «Пушкин в Михайловском» вышел в 1936 году (изд. «Советский писатель», М.). В 1937 году были напечатаны «драматические сцены в четырех действиях» «Пушкин на юге» (Гослитиздат, М.), а в 1941 году — роман «Пушкин на юге» (изд. «Советский писатель», М.). Отдельные отрывки из этого романа печатались до этого в журналах. В 1947 году оба романа в несколько переработанном виде вошли как две части в роман «Пушкин в изгнании» (Гослитиздат, М.—Л.).

<sup>79</sup> Л. П. Гроссман. Записки д'Аршиака. Петербургская хроника 1836 года. Изд. «Пролетарий», Харьков, 1930; изд. 2, изд. «Федерация», М., 1931; изд. 3, Изд. Московского товарищества писателей, М., 1933 (цитаты приводятся по третьему изданию). Первые роман был напечатан в Риге в конце 20-х годов.

<sup>80</sup> См.: Е. Усиевич. Исторические романы Л. Гроссмана. «Литературный критик», 1933, № 3, стр. 46—60.

<sup>81</sup> Ю. Андреев. Русский советский исторический роман. 20—30-е годы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 78—79.

<sup>82</sup> Л. П. Гроссман. Записки д'Аршиака, стр. 10.

ременников) и в то же время был другом его убийцы, Гроссман стремился внести «объективность» в изображение событий и углубить образ Дантеса. Но именно выбор рассказчика в первую очередь вызвал нарекания критиков.

До недавнего времени мы знали о Дантесе только то, что донесла традиция, шедшая от воспоминаний друзей поэта, написанных после дуэли. Этим объясняется и то, что в пушкиноведческой литературе противник Пушкина трактуется только как слепое орудие вражды придворного круга к Пушкину, и имя его сопровождается постоянным набором эпитетов: авантюрист, фат, проходимец, «казарменные остроты». Опубликованные в 1956 году письма Карамзиных<sup>83</sup> впервые показывают убийцу Пушкина с другой стороны: Карамзины его любят за живость, веселость, остроумие и только после смерти Пушкина начинают видеть его истинное лицо и порывают с ним дружбу. Непосредственный взгляд современников и отражен в книге Гроссмана.

Выбор д'Аршиака в качестве рассказчика имел еще одно преимущество. Широкий политический кругозор атташе французского посольства давал возможность применить европейский масштаб к оценке трагического события, происшедшего в России, поставить дуэль Пушкина «в круг тех западноевропейских событий, с которыми она была невидимо и явственно связана».<sup>84</sup> Как представитель европейского либерализма, д'Аршиак видит в самодержавной России оплот легитимизма и реакции, с убийственным сарказмом подается в «записках» двор, дворец («где все танцы приобретают характер учения»),<sup>85</sup> Николай, жестокий деспот и солдафон, который считает себя «знатоком искусств и безошибочным ценителем живописцев»: «по своей военной привычке» он «категорически определяет школы, эпохи, авторов», так что «итальянец, признанный им почему-то фламанцем, отправляется на долгие годы в отдел нидерландского искусства и соответственно числится в списках галереи».<sup>86</sup> Этот «ценитель искусств» — цензор Пушкина.

Д'Аршиак знает политическую почву ненависти Дантеса к Пушкину, как и особо реакционную роль Геккерена. Дантес в романе — не политический авантюрист, а убежденный легитимист, член «„священной дружины“ легитимистов, которые объявили беспощадную войну всем смельчакам, посягающим на абсолютную цельность и полноту их власти». О ненависти к Пушкину этой «дружины» д'Аршиак пишет как о «сплоченном выступлении, когда их месть и ненависть выросли несокрушимой стеной на пути одного поэта».<sup>87</sup>

В упрек Гроссману ставилось, что он представил Пушкина «внешне непривлекательным» и «обошел облик Пушкина-поэта».<sup>88</sup> Это не так. И в облике Пушкина, и в противопоставлении его внешности Дантесу все правильно. В облике поэта постоянно подчеркивается «сочетание изящества и энергии», «благородная и пленительная утонченность»<sup>89</sup> и даже самое невыигрышное для внешности Пушкина сопоставление с «первой романтической красавицей» — его женой (вспомним хотя бы картину Н. Ульянова) — дается для того, чтобы подчеркнуть его духовную красоту и обаяние: «На первый взгляд близость этих фигур могла показаться контра-

<sup>83</sup> И. Андроников. Тагильская находка. «Новый мир», 1956, № 1, стр. 153—209; в полном виде: Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960.

<sup>84</sup> Л. П. Гроссман. Записки д'Аршиака, стр. 10.

<sup>85</sup> Там же, стр. 166.

<sup>86</sup> Там же, стр. 120—121.

<sup>87</sup> Там же, стр. 333—334.

<sup>88</sup> Ю. А. Андреев. Русский советский исторический роман, стр. 79.

<sup>89</sup> Л. П. Гроссман. Записки д'Аршиака, стр. 147—148.

стной, но стоило взглянуть в них, чтобы почувствовать, как гармонично они дополняли друг друга. Лишенный того, что признано считать среди военных мужской красотой (эта красота постоянно подчеркивается в облике Дантеса — Я. Л.), т. е. высокого роста, мускулистых ног, прямых и сухих черт лица, он отличался своеобразной прелестью тонкой и необычной внешности. Лоб и глаза говорили о мыслителе и творце. Непередаваемая грация жестов, легкость и уверенность движений, глубина и прозрачность взгляда — все это заметно отличало его в пестрой дворцовой толпе... Чувствовалось, что именно он имел право вводить в этот блистательный дворцовый круг первую красавицу своей страны».<sup>90</sup>

Д'Аршиак записывает свои «беседы» с Пушкиным, поэт выступает в этих записях блестящим собеседником, мыслителем и журналистом европейского масштаба и «злейшим врагом монархического принципа».<sup>91</sup> Д'Аршиак знает его стихи — «убийственные памфлеты»<sup>92</sup> и «отравленные и бессмертные сарказмы», которыми поэт «клеил политическое и сословное исповедание петербургского общества».<sup>93</sup>

В борьбе с реакцией д'Аршиак сочувствует Пушкину и в то же время признается: «Во всем сочувствуя ему, я волею обстоятельств был отброшен в стан его врагов».<sup>94</sup> В расшифровке этой «воли обстоятельств» и заключается слабость концепции Гроссмана.

«Воля обстоятельств» — это прежде всего светские условности и обычаи, через которые не мог переступить д'Аршиак, способный видеть зло и не способный с ним бороться. При всем уважении к поэту он сочувственно пишет о «возвышенной страсти» Дантеса и, сознавая, что дуэль является следствием организованного заговора, принимает в ней участие. Исторически образ выдержан, в нем нет фальшивых нот, в «возвышенную страсть» Дантеса верили друзья поэта, не отрицают ее и некоторые исследователи, само участие в «поединке чести» не имеет ничего порочащего с точки зрения современного кодекса морали (об этом свидетельствуют отзывы о д'Аршиаке друзей Пушкина, написанные после дуэли). Такая «выдержанность» «записок» не вызывала бы возражений, если бы целью Гроссмана была мистификация, т. е. стремление заставить поверить в подлинность записок, но, раз уж им задуман и написан роман, в нем должна быть авторская точка зрения.

Авторская точка зрения есть, и она совпадает с точкой зрения д'Аршиака. Как выясняется, «воля обстоятельств» — это не только светские условности и неписанный кодекс морали начала XIX века, но и поведение самого Пушкина. Гроссман воскрешает легенду либерального пушкиноведения «о самоубийстве Пушкина». «В 1836 году, — пишет он, — Пушкин оказался крепко схваченным тесным кольцом вражды. Он был бессилен хитро и осторожно разомкнуть его, как сумел бы на его месте другой, более спокойный и рассудительный. От его гневных порываний кольцо сжималось все теснее и неумолиме».<sup>95</sup> Это точка зрения не только героя романа — д'Аршиака, но и автора «Записок д'Аршиака» Гроссмана, потому что она единственная в романе. С точки зрения д'Аршиака и Гроссмана, борьба с «кольцом вражды» была безрассудством и самоубийством. Нужно было «действовать хитрее и осторожнее». «Гневные порывы» Пушкина, т. е. его революционная натура и неукротимый темперамент, которые не позволили сдержаться, обуздать себя, толкнули его на смерть. Дуэль Пушкина, по Гроссману, — это акт самоубийства. Когда д'Аршиак говорит

<sup>90</sup> Там же, стр. 174—175.

<sup>91</sup> Там же, стр. 135.

<sup>92</sup> Там же, стр. 130—131.

<sup>93</sup> Там же, стр. 339.

<sup>94</sup> Там же, стр. 21.

<sup>95</sup> Там же, стр. 339.

Пушкину, что Арман Каррель (прогрессивный журналист, погибший на дуэли со своим политическим противником) «должен был сберечь свою жизнь для своего же дела», Пушкин отвечает: «Арман Каррель поступил честно и смело. Он погиб не как литератор и журналист, а как боец и герой, открыто и прямо глядя в ствол вражеского оружия. Мужественный характер, славная смерть!...»<sup>96</sup>

Таким образом, смерть Пушкина, как и смерть Армана Карреля, — это безрассудная гибель одинокого борца.

Этот вывод снижает общественно-политическое значение дуэли Пушкина и, таким образом, противоречит исходной позиции Гроссмана.

В критической литературе романы Тынянова и Новикова часто рассматриваются параллельно. Говоря о «Пушкине» Тынянова, сравнивают его с книгами Новикова, и, наоборот, исследователи Новикова обязательно вспоминают о романе Тынянова. Литературные достоинства этих романов, однако, не сопоставимы. «Пушкин» Тынянова резко выделяется из массы других произведений о Пушкине. Сравнительные оценки этих романов вызваны тем, что оба романиста ставили близкие задачи, но к решению их часто шли разными путями. Почти одновременное появление этих романов явилось причиной того, что отзывы на них превратились в полемику, выходящую за пределы художественного жизнеописания Пушкина, и решали вопросы, значительные для биографического романа вообще (особенности жанра биографического романа, метод введения истории в роман, взаимоотношение вымысла и домысла и пр.). Романами Тынянова и Новикова посвящена большая критическая и исследовательская литература, поэтому в настоящей статье мы будем говорить о них только в связи с двумя проблемами, которые в большей степени связаны с наукой о Пушкине: использование документа в художественном произведении и интерпретация образа поэта.

С появлением романов Тынянова жанр советского биографического романа определился как роман историко-литературный или историко-биографический. Первым опытом подобного рода был его роман о Кюхельбекере («Кюхля», 1925), а высшим достижением — «Пушкин». Историко-литературный роман пришел на смену широко распространенной на Западе и пришедшей оттуда в Россию романизованной биографии (*les biographies romanisées*). Для этой биографии характерно внешнее правдоподобие жизни, изображение жизни как суммы фактов и стремление к точной передаче этих фактов. Новые черты историко-биографического романа, отличающие его от романа-жизнеописания, были обобщены в критических отзывах на романы Тынянова.<sup>97</sup> Это — введение широкого исторического и литературного фона,<sup>98</sup> строго документированная основа и метод исследо-

<sup>96</sup> Там же, стр. 313.

<sup>97</sup> См., например: И. Гринберг. Начало романа. «Звезда», 1937, № 1, стр. 209—216; Б. М. Эйхенбаум. Творчество Ю. Тынянова. «Звезда», 1941, № 1, стр. 130—143.

<sup>98</sup> Широкое изображение эпохи в романе вызвало нарекания критики. Рецензентов удивляла непропорциональность частей; казалось, что историко-бытовой фон заслоняет образ Пушкина. В. Перцов писал: «Есть, однако, граница, за которой подробная разработка исторического фона и среды не столько помогает понять образ Пушкина, сколько ощущается как перегрузка романа, в ущерб основному его образу» (В. Перцов. «Пушкин» Ю. Тынянова. «Литературное обозрение», 1937, № 2, стр. 74). В действительности, как правильно отметила М. Юнович, написанные части романа — «это экспозиция, рассчитанная на продолжение романа, глубокая историческая перспектива, имеющая в виду не только отроческие годы Пушкина, но и весь его творческий путь» (М. Юнович. «Пушкин» Юрия Тынянова. «Литературная газета», 1938, 5 февраля). Не был в достаточной степени понят и оценен и тыняновский метод подачи исторического материала. Тынянов дает понимание истории изнутри, т. е. от деталей, от вещей, от выражения человеческих чувств к обобщениям, к общему рисунку эпохи; по выражению М. Юнович, «он написал историю самым домашним образом» и так, что «домашность не заслонила больших дорог истории

вания, т. е. проверка художественного вымысла исследованием и решение историко-литературных задач художественными средствами (так, прежде чем ввести в роман гипотезу о том, что утаенная любовь Пушкина — это Е. А. Карамзина, Тынянов написал на эту тему специальную работу).<sup>99</sup>

Стремление к максимальной документальности, свойственное историко-биографическому жанру, определяет значительность проблемы использования документа и биографического факта в художественной литературе. Самый легкий и беспристрастный способ использования документа — монтаж: составляются специальные разговорники героя, куда включаются реплики из писем, фразы из критических статей, даже строчки из стихов. Так, например, Н. Н. Лернер в пьесе «Пушкин в Михайловском» заставляет Пушкина произносить монолог, скомпонованный из цитат стихотворения «Няне» («Подруга дней моих суровых»): «Как устану, так я к тебе на отдых... Весточку пришлю... Ты станешь ждать меня под окном своей светлицы... Голубка ты моя дряхлая... Добрая подружка дней моих суровых. Не горюй, матушка, не горюй. Пусть никакие заботы не теснят грудь твою».<sup>100</sup> Цитатное использование документа делает акцент на достоверности, но эта достоверность мнимая и скорее затемняющая историческую правду.

Механическая обработка документального материала на первых порах принималась критикой за подлинный документализм. Вот, например, отзыв одного из критиков о трагедии А. П. Глобы «Пушкин» (1936): «Трагедия Глобы документальна... Мы узнаем в репликах ее персонажей письма, записи дневника, заметки великого поэта, страницы воспоминаний современников — друзей его и врагов, официальные документы эпохи. Строки писем и заметок Пушкина становятся в трагедии Глобы репликами живого Пушкина».<sup>101</sup>

Вульгарно понятая документальность была приемом, который отличал большинство художественных произведений о Пушкине до появления «Пушкина» Тынянова, в том числе, в известной степени, романы Новикова. Критик М. Юнович писала: «Достоинством романа является то, что он написан на основании изучения документов: литературно-критических статей и заметок поэта, его переписки, воспоминаний о нем. Но весь этот материал Новиков не переработал глубоко в горниле своего творчества. Явственны швы, соединяющие целые куски, взятые писателем из писем, из статей, из мемуаров. Тот, кто хоть немного знаком с... наследием Пушкина..., с литературой о нем, без труда укажет, откуда что взято».<sup>102</sup>

В статье И. В. Сергиевского «О биографическом романе и романе Тынянова» сделано сопоставление рассказа А. И. Подолинского о встрече с Пушкиным с изображением этого эпизода в романе Новикова:

«В 1824 году, по выпуске петербургского университетского пансиона, я ехал в конце июля (в начале августа) с Н. Г. К. к родным моим в Киев. В Чернигове мы ночевали в какой-то гостинице. Утром, войдя в залу, я увидел в соседней буфетной комнате шагавшего *вдоль*

---

в романе» (там же). Такой метод некоторым исследователям творчества Тынянова показался неубедительным (см.: Ю. Андреев. Русский советский исторический роман, стр. 155; С. М. Петров. Советский исторический роман. Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 223).

<sup>99</sup> Ю. Н. Тынянов. Безыменная любовь. «Литературный современник», 1939, № 5—6, стр. 243—262.

<sup>100</sup> Н. Лернер. В селе Михайловском. Утаенная любовь. Изд. «Театропечать», М., 1929, стр. 77.

<sup>101</sup> Борис Бегак. Трагедия о Пушкине. «30 дней», 1937, № 1, стр. 79.

<sup>102</sup> М. Юнович. Пушкин в Михайловском. «Комсомольская правда», 1937, 3 февраля. — Прием «простого пересказа документа» вызвал также резкие критические замечания других рецензентов (см.: С. Я. Гессен. Пушкин в кривом зеркале. «Литературный современник», 1936, № 10, стр. 214—219).

стойки молодого человека, которого по месту прогулки и по костюму принял за полового. Наряд был очень непредставительный: желтые нанковые, небрежно надетые шаровары, русская цветная измятая рубашка, подвязанная вытертым черным шейным платком, курчавые, довольно длинные и густые волосы развевались в беспорядке. Вдруг эта личность быстро подходит ко мне с вопросом: „Вы из Царско-сельского лицея?“. На мне еще был казенный сюртук, но формы одинаковый с лицейским. Сочтя любопытство полового неуместным и не желая завязывать разговор, я отвечал довольно сухо.

— А, так вы были вместе с моим братом, — возразил собеседник.

Это меня озадачило, и я уже вежливо просил его назвать мне свою фамилию.

— Я Пушкин, брат мой Лев был в вашем пансионе. . .

Я был сконфужен моею опрометчивостью. Тем не менее мой спутник и я скоро с ним разговорились. Он рассказал нам, что едет из Одессы в деревню, но что усмирение его не совсем еще кончено, и, смеясь, показал свою подорожную, где по порядку были прописаны все города, на какие именно он должен был ехать. Затем он попросил меня передать в Киеве записку генералу Раевскому, тут же им написанную».<sup>103</sup>

И вот соответствующее место романа Новикова:

«И случилось так кстати, что в Чернигове встретился с товарищами брата, начинающим поэтом Андрюшей Подолинским. Это было приятно!

Встреча произошла довольно, однако, забавно.

Семнадцатилетний мальчик, ехавший в Киев по окончании пансиона в мундире, еще одинаковом с лицейским мундиром, увидел из залы гостиницы, как возле стойки в буфете ходит взад и вперед какой-то чудной человек, похожий на полового. На нем были желтые нанковые шаровары, сдвинутые у пояса набок, цветная рубашка — измятая, подвязанная вытертым черным шейным платком. Сам же Андрюша был розовый, чистенький, выспавшийся, немного по-детски надменный. Он с интересом и недоумением глядел на незнакомца и был весьма удивлен, когда тот подошел и обратился к нему очень запросто:

— Вы из Царскосельского лицея?

— Нет.

— Значит, из пансиона. Так вы были там с моим братом?

Юноша был очень сконфужен, вся важность слетела с него, он растерялся и только спросил:

— А с кем я имею честь?

— Я Пушкин. . .

Перед отъездом Пушкин ему развернул свою подорожную.

— Укрощение мое не вовсе закончено. Вот поглядите! — В подорожной стояли все города по пути. — Как урок географии. И половину, пожалуй, уже выучил. Только вот Киев мне запрещен.

— А я как раз в Киев к родным!

— Раевских вы знаете?

— Как же!

— Я дам вам записку к генералу Раевскому.

И тотчас же наскоро стал набрасывать весть о себе».<sup>104</sup>

<sup>103</sup> А. И. Подолинский. Воспоминания. «Русский архив», 1872, № 3—4, стр. 862 (курсив И. В. Сергиевского).

<sup>104</sup> И. В. Сергиевский. О биографическом романе и романе Тынянова. «Литературный критик», 1937, № 4, стр. 181 (курсив И. В. Сергиевского).



Введение эпизода с Подолинским в роман обусловлено не движением сюжета, а самим фактом существования документа. Эпизод сообщает читателю некоторое количество фактических данных (как состоялось знакомство с Подолинским, как был одет Пушкин, о необходимости ехать по строго предписанному маршруту, о записке к Раевским, переданной «по оказии»), но эти данные в дальнейшем повествовании не использованы и (кроме внешнего вида Пушкина) легко выпадают из сюжета — сам Подолинский в романе больше не упоминается, а наиболее важный факт — строго предписанный Пушкину маршрут — читатель уже знает, так как за несколько страниц до этого цитировалась подорожная Пушкина. Документы вводятся в роман как в монтаже Вересаева — с возможной полнотой и в хронологическом порядке: первый раз о подорожной сообщается при описании отъезда из Одессы, второй раз — при встрече с Подолинским.<sup>105</sup>

Принцип монтажа встречается еще в «Кюхле» Тынянова, но в «Пушкине» уже дано принципиально новое решение проблемы. Тынянов сам писал о роли документа в своем романе. «Там, где кончается документ, там я начинаю. Представление о том, что вся жизнь документирована — ни на чем не основано: бывают годы без документов. Кроме того, есть такие документы: регистрируется состояние здоровья жены и детей, а сам человек отсутствует. И потом сам человек — сколько он скрывает, как иногда похожи его письма на торопливые отписки! Человек не говорит главного, а за тем, что он сам считает главным, есть еще более главное. Ну, и приходится заняться его делами и договаривать за него, приходится обходиться самыми малыми документами. Важные вещи проявляются иногда в мимолетных и не очень внушительных формах. Даже большие движения — чем они сначала проявляются на поверхности? Там, на глубине, меняются отношения, а на поверхности — рябь или даже все как было».

И дальше:

«Я чувствую угрызения совести, когда обнаруживаю, что недостаточно далеко зашел за документ или не дошел до него, за его неимением».<sup>106</sup> В двух романах Тынянова «Кюхля» и «Пушкин» есть один и тот же эпизод, документальным источником которого является отрывок из записок Пушкина. Это приезд Державина на экзамен в лицей и чтение Пушкиным «Воспоминаний в Царском Селе». В «Кюхле» дается простой пересказ воспоминаний Пушкина; в «Пушкине» художественная интерпретация документа сделана тоньше и убедительнее. Литературоведы это стихотворение Пушкина связывают обычно с лирикой Державина. Влияние на него «строю лиры Державина» было подмечено еще Шевыревым.<sup>107</sup> И вот в «Кюхле» в заключительном эпизоде Кюхельбекер прямо говорит Пушкину: «Державин тебе лиру передает». В «Пушкине» показан сам Державин, дряхлый, усталый до равнодушия, почти забытый и сознающий возможность близкой смерти. Он тщетно мечтает о наследниках и преемниках, которым мог бы передать не только свое имя (он бездетен) и рукописи, но «и стихи, свой гений». Старый поэт приезжает в лицей, и чтение Пушкина освещает его верой в посмертную славу. Он, наконец,

---

<sup>105</sup> Поэтому, нам кажется, не прав С. М. Петров, который полемизирует с И. В. Сергиевским и защищает принцип введения и обработки документального материала в романе Новикова на том основании, что «то, что видел современник, очевидно, никогда не может быть заменено воображением писателя-историка» (С. М. Петров. Советский исторический роман, стр. 245). Воображение служит не для замены фактов, а для их интерпретации.

<sup>106</sup> Как мы пишем. М., 1930, стр. 130.

<sup>107</sup> С. П. Шевырев. Сочинения Александра Пушкина. «Москвитянин», 1841, т. V, № 9, стр. 255.

увидел своего преемника. Эмоциональная вспышка усталого, сонного Дер-жавина передана несколькими характерными движениями: «Указательный палец, жилистый, старый» «еле заметно стал отмечать такту», «в заб-венье потянулся... за аспидной доской» (на ней привык писать стихи сам, — Я. Л.), но «рука его повисла в воздухе», потому что «птенец вспо-мнил все за него в этом саду: и старые победы и новые». <sup>108</sup> Такая психоло-гическая разработка эпизода говорит о «державинской традиции» у Пуш-кина не меньше, чем научная статья.

Стремление Тынянова идти «за документ» обнаруживается в рас-шифровке неясных мест пушкинской биографии. Одним из таких «тем-ных мест» является набросанный Пушкиным в 1830 году план автобио-графических записок, многие записи которого до настоящего времени не расшифрованы. <sup>109</sup> Тынянов сделал попытку расшифровать эти неясные места. Пушкинский план Тынянов положил в основу двух первых частей романа, короткие намеки плана превратились у него в главы романа. Рас-крыты «Юсупов сад», «нестерпимое состояние» ребенка-поэта в роди-тельском доме, «возня Ан. Ник.» и др. <sup>110</sup> Таким образом, в использо-вании документа в романе Тынянов действует как исследователь, он не только дополняет факты, но и осмысляет их, обобщает. Он отказался от пересказа, документальный материал переосмыслен, факты оживают в историческом повествовании и вымысел становится творчески преобра-женной правдой.

За текстом романа Тынянова часто скрывается исследовательская работа. Историко-литературное осмысление событий жизни Пушкина и явлений эпохи дало возможность по-новому осветить роль лицея, входив-шего как составная часть в преобразовательные планы М. М. Сперан-ского и фигуру первого директора лицея В. Ф. Малиновского. Вопреки существующей традиции замалчивать роль В. Ф. Малиновского, первый директор лицея изображен Тыняновым как друг Куницына, враг аристо-кратии, требующий уничтожения крепостного права. Через 13 лет после появления романа исследование Б. С. Мейлаха на основании докумен-тальных данных подтвердило точку зрения Тынянова. <sup>111</sup>

Большая исследовательская работа предшествовала созданию третьей части романа.

Вот что рассказывал о своей работе сам Тынянов: «Второй том, как и первые части романа, потребует серьезной исследовательской работы. Многие периоды в биографии Пушкина изучены явно недостаточно, в част-ности, таким неисследованным периодом представляются мне и годы жизни Пушкина в Петербурге после окончания лицея (1817—1820). Уча-стие Пушкина в „Зеленой лампе“, дружба с Катениным опровергают существовавшее долгое время упрощенное представление, будто это были годы сплошных кутежей и увлечений. Но воссоздать действительную картину жизни и работы Пушкина в тот период, в годы, когда он дости-гает поэтической зрелости, очень трудная задача. Для того чтобы полу-чить правильное представление об этом периоде, недостаточно знакомства с внешними событиями, надо уяснить величайшие умственные влияния,

<sup>108</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин. В кн.: Ю. Н. Тынянов, Сочинения в трех томах, т. III. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 435—442.

<sup>109</sup> См.: Т. Г. Цявловская. Неясные места биографии Пушкина. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 34—35.

<sup>110</sup> Подробное сличение «Программы записок» с романом см.: М. Гус. Пуш-кин — ребенок и отрок. «Красная новь», 1937, № 5, стр. 185—187, а также в кн.: А. Белинков. Юрий Тынянов, стр. 358—369.

<sup>111</sup> См.: Б. С. Мейлах. Пушкин и его эпоха. «Звезда», 1949, № 1, стр. 164—186; № 2, стр. 147—167; № 3, стр. 151—173.

которые оказали на Пушкина такие события, как революция в Испании и т. д.»<sup>112</sup> Эта авторская декларация принципов работы над романом снимает упреки, которые критика предъявляла к последней его части, забывая, что роман не окончен. Тынянова упрекали за «увлеченность интимной стороной юности поэта».<sup>113</sup> Г. Д. Милехина, изучавшая архив писателя после его смерти, сообщает некоторые гипотезы, которые Тынянов собирался ввести в роман, в частности гипотезу о существовании в России в начале 1820-х годов александровского террора, жертвой которого и стал Пушкин.<sup>114</sup>

Исследовательские элементы есть и в романе Новикова. Но если роман Тынянова, как писал Б. М. Эйхенбаум, «выглядит большой художественной монографией, последовательно раскрывающей темные места пушкинской биографии и бросающей свет на всю историю его жизни»,<sup>115</sup> то находки Новикова носят характер комментария к отдельным стихотворениям. Используя варианты и черновые наброски, он воссоздает творческую историю отдельных стихотворений, вводит в роман ряд гипотез, в которых делает попытку расшифровать некоторые загадочные места в произведениях и письмах поэта (например, намек на рождение ребенка от связи Пушкина с Е. К. Воронцовой), пересматривает отдельные даты пушкинской биографии (поездка Пушкина в Тульчин датируется 1822 годом вместо 1821-го, знакомство Пушкина с Сергеем Волконским — 1822 годом вместо 1824-го, и т. д.), устанавливает адресатов ряда стихотворений Пушкина.<sup>116</sup>

С наукой о Пушкине тесно связана проблема достоверности художественной интерпретации образа Пушкина. В решении этой центральной проблемы беллетристической книги о писателе новаторами выступили Тынянов и Новиков. Оба романиста шли одним путем, полемизируя с концепцией Вересаева и следуя за известной формулой Маяковского: «Я — поэт. Этим и интересен»,<sup>117</sup> т. е. оба писали книги о человеке-поэте, объединяя жизнь поэта с его делом — творчеством. «Живой Пушкин, а не Пушкин в жизни» — декларировал Тынянов свою задачу.<sup>118</sup> Об этом же писал и Новиков: «Пушкина не надо ни искусственно возносить, ни натуралистически уничтожать, расщепляя его на „человека“ и „поэта“: он прекрасен в этом своем единстве и с ним каждому легко и радостно расти до больших высот».<sup>119</sup>

Для обоих романистов жизнь поэта — это прежде всего его дело. Стремление показать исторического деятеля в его деле, в его труде отвечало основному требованию литературы социалистического реализма — изображать человека в наиболее характерном его проявлении. В историческом романе основным становится дело исторического лица, а в романе о поэте — его творчество. В этом изображении «дела» поэта состояла основная сложность художественной интерпретации его образа. Как обна-

<sup>112</sup> Второй том романа «Пушкин». Беседа с Ю. Н. Тыняновым. «Литературная газета», 1937, 20 апреля.

<sup>113</sup> См., например: С. М. Петров. Советский исторический роман, стр. 226—228.

<sup>114</sup> Г. Д. Милехина. Исторический роман Ю. Н. Тынянова «Пушкин». «Ученые записки Московского областного педагогического института им. Н. К. Крупской», т. LXXXIII, вып. 2, стр. 237—239.

<sup>115</sup> Б. М. Эйхенбаум. Творчество Ю. Тынянова, стр. 143.

<sup>116</sup> Подробно о новациях Новикова см.: Т. М. Яковлева. Образ поэта в историческом романе И. А. Новикова. Изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1962, стр. 85—102.

<sup>117</sup> В. В. Маяковский, Полн. собр. соч. в 13 томах, т. I, стр. 9.

<sup>118</sup> Дельман. Встречи с Ю. Тыняновым. «Литературная газета», 1935, 15 ноября.

<sup>119</sup> И. А. Новиков. Пушкин в Михайловском. «Книга и пролетарская революция», 1936, № 5, стр. 151.

ружить связи между частной жизнью поэта и его творчеством, могут ли творческие признания использоваться в качестве документа, какими средствами передать творческий процесс; перед писателями стояла задача, не решенная литературоведами, — воссоздание творческих исканий, анализ творческого процесса, анатомия психологии творчества. Здесь искусство опережало науку.

Попытки изобразить поэта в его деле делались задолго до Тынянова и Новикова. Первая наивная попытка такого рода относится к 1839 году, когда в т. XXXIII «Библиотеки для чтения» за подписью «Неверин»<sup>120</sup> был напечатан рассказ «Маскарад», написанный «бойко и резво», по определению Белинского. Поэт, приехав домой с маскарада, «скинул фрак, придвинул свечу, потер рукой по лбу, зевнул, написал шестую строку „Бородинской годовщины“ и лег спать». Эту попытку Белинский определил как «плоскость, слишком неуместную и для многих оскорбительную».<sup>121</sup>

Однако «плоскости» такого рода благополучно перешагнули через 1917 год и довольно цепко держались в литературе. В 30-е годы критика решительно восстала против этого способа изображения творческого процесса, когда «автор время от времени заставляет своего героя „вдруг“ подбежать к столу и написать стихотворение».<sup>122</sup>

Создать образ «живого» Пушкина, т. е. Пушкина-поэта, в полной мере удалось только Тынянову.

Один из первых критиков романа писал: «...он показал Пушкина яркой, неповторимой, многогранной личностью, искрящейся индивидуальностью, гениальным отроком, осудившим родную среду, и сыном своего века. Мы видим развитие Пушкина, его ума, характера, формирование тех свойств сознания, которые обещают народного поэта».<sup>123</sup> Части романа, которые успел написать Тынянов, охватывают первые семь лет творческой жизни Пушкина. Роман о начале жизни и первых творческих шагах поэта должен был показать формирование личности, характера и поэтического гения Пушкина. В этом была его сложность. Не вольнолюбие, жажда независимости, талант, а движение к ним, первые ростки этих черт пушкинского «я». Тонкость и глубина метода Тынянова не сразу была оценена критикой. Его упрекали в увлечении поэтической стороной характера Пушкина, в пренебрежении его вольнолюбием, близостью к народу.<sup>124</sup>

В романе о Пушкине-ребенке и отроке хотели видеть законченный характер взрослого человека. Тем не менее в юношеском образе Пушкина уже были намечены черты его политической трагедии. Будущее вольнолюбие поэта показано в различных проявлениях его свободного, независимого характера, в критическом отношении к окружающему миру.

---

<sup>120</sup> Н. О. Лернер, перепечатавший этот рассказ в журнале «Русская старина» (1913, кн. IV, стр. 122—141), приписал авторство его О. И. Сенковскому, но вскоре отказался от своей догадки («Русская старина», 1913, кн. V, стр. 16).

<sup>121</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 126—127. — Пушкин в рассказе прямо не назван. Среди действующих лиц имеется Александр Сергеевич Н—н, поэт, побывавший в Бессарабии и на Кавказе, автор «Клеветникам России». Рассказ не может быть назван биографическим, его сюжет — участие поэта в маскарадной интриге — выдуман, психологической характеристики поэта нет, и появление его в числе действующих лиц служит скорее для характеристики среды, места действия.

<sup>122</sup> И. Г р и н б е р г. Начало романа, стр. 209.

<sup>123</sup> М. Ю н о в и ч. «Пушкин» Юрия Тынянова.

<sup>124</sup> См., например: А. Д ы м ш и ц. Новый роман о Пушкине. «Книга и пролетарская революция», 1937, № 6, стр. 118—119. — Позднее это мнение перешло в некоторые исследования: С. М. П е т р о в. Советский исторический роман, стр. 209—231; Ю. А. А н д р е е в. Русский советский исторический роман, стр. 155.

в протестах против какого бы то ни было стеснения, подавления свободы.<sup>125</sup>

Образ Пушкина-поэта Тынянов строит, исходя из пушкинского определения вдохновения как «расположения души к живому принятию впечатлений». В детских впечатлениях Пушкина уже во многом подсказано его творчество. Прием, которым пользуется Тынянов, показывая концентрацию жизненных впечатлений и ассоциаций, воплотившихся впоследствии в художественные образы, получил в критике условное определение «метода прообразов».<sup>126</sup> В сцене святочного гадания в доме Пушкиных угадываются мотивы будущей V главы «Евгения Онегина», в эмоциональном восприятии Пушкиным-ребенком скульптур Юсуповского сада содержится намек на зарождение мотивов ранней анакреонтической лирики. Таким образом, «на наших глазах рождается новый сюжет романа. Мы видим, как создается опыт поэта, как создаются мысли, которые он додумает через десятилетия».<sup>127</sup>

В романе о поэте Пушкине почти не цитируются стихи Пушкина, и тем не менее весь роман пронизан атмосферой пушкинской поэзии. Творчество Пушкина, становление Пушкина-поэта и генезис его творчества являются центральной темой романа. Литературные интересы семьи Пушкиных, литературные битвы эпохи как важнейшее проявление общественного сознания, атмосфера большой литературы, которая проникла в лицей, борьба литературных мнений в лицее, знакомство с Батюшковым и Жуковским, увлечение Арзамасом, полемика с Карамзиным, — все это показано Тыняновым с убедительностью художника, виртуозно владеющего историко-литературным методом.

Творчество Пушкина помогает воссоздать окружающий поэта мир. Даже лексика романа насыщена атмосферой пушкинской поэзии, часто повторяются мифологические имена, такие слова, как «келья», «ленивец», «монах», большое место в тексте романа занимают каламбур, игра слов, в которых Пушкин охотно прибегал в своих эпиграммах. Так показано в романе, что лексика лицейской лирики возникает из лицейского обихода и что литературная традиция идет к Пушкину, зачастую пропущенная через быт лицея.

За редкими исключениями Тынянов избегает показывать, как Пушкин сочинял стихи, он изображает не творческий процесс, а психологическое состояние поэта в момент поэтического вдохновения.

Вдохновение отмечено романтической стихийностью и страстностью, это сближает минуты творчества с любовью, страсть к женщинам изображается как самозабвение: «Часто Александр бродил по комнатам, ничего не слыша и не замечая, кусая ногти и смотря на всех и на все, на мусье Руссло, на Арину, на родителей, на окружающие предметы, отсутствующим, посторонним взглядом».<sup>128</sup> И вот о любви: «Он не знал, что от поцелуя лица у женщин мертвеют. Овидий об этом ничего не говорил». Счастье было «похоже на гибель».<sup>129</sup>

Любовь дается как одно из проявлений поэтической природы, поэтому в романе такое внимание уделяется юношеским увлечениям поэта. Это

<sup>125</sup> См.: Н. Л. Степанов. «Пушкин». Новый роман Юрия Тынянова. «Ленинградская правда», 1937, 23 апреля; Б. С. Мейлах. Начало романа о Пушкине. «Литературная газета», 1937, 5 июня.

<sup>126</sup> Инн. Оксенюв. Заметки о «Пушкине» Ю. Тынянова. «Литературный Ленинград», 1935, 1 июня.

<sup>127</sup> В. Шкловский. Роман Юрия Тынянова «Пушкин». «Литературный критик», 1937, № 8, стр. 133.

<sup>128</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин, стр. 163.

<sup>129</sup> Там же, стр. 431.

вызвало нарекания в критике, однако здесь Тынников документален и одновременно верен своему стремлению «идти за документ». Юношеской страсти придавал большое значение Пушкин. Обычно очень сдержанный в раскрытии личных переживаний в автобиографических записях, он делает исключение для «ранней любви», которая выделена в его программе записок. Также в начатой им биографии Байрона переживания, связанные с ранней любовью, показаны как оказавшие влияние на формирование характера будущего поэта. Показывая «стихию любви» как один из факторов формирующих поэта, Тынников пошел не за Корфом, как иногда пишут,<sup>130</sup> а за самим Пушкиным.

Свое воссоздание пушкинской биографии Тынников проверяет творчеством поэта. И в этом он следует за Пушкиным. Вспомним слова поэта о Байроне: «Он исповедовался в своих стихах невольно, увлеченный восторгом поэзии». Изображая «раннюю любовь» поэта, Тынников исходит из различной эмоциональной окраски любовной лирики Пушкина-лицеиста. С одной стороны, в лицейской лирике стихи, воспевающие чувственную любовь, с другой — любовь-обожание, любовь мучительная. По первым создается реконструкция связи Пушкина с «молодой вдовой», другие дают материал для гипотезы о «безыменной любви» — Е. А. Карамзиной. Пушкинские образы «цепь мучения», «мрачная любовь», «обманчивые мечтания», «огонь мучительных желаний» облекаются плотью в изображении чувства к Карамзиной.

«Все, что он писал теперь, он писал в тайной надежде, что стихи как-нибудь попадут в ее руки. Иначе он не написал бы и не переписал бы ни одной строки. Он понял, наконец, что не может долее и дня прожить без этой женщины, которая была старше него и могла быть его матерью, что он должен видеть ее во что бы то ни стало, а те мученья, о которых он писал в стихах к Бакуниной, были только догадкой о настоящих мучениях, которые вдруг пришли теперь и только начинались. Она была жена великого человека, мудреца и учителя, недосыгаема, неприкосновенна. Он вдруг возненавидел всякую мудрость и спокойствие».<sup>131</sup>

Для метода Тынникова показателен эпизод с Е. П. Бакуниной. В дневниковых записях Пушкин признается в любви к сестре своего лицейского товарища. Казалось бы очень соблазнительным ввести в роман любовь к Бакуниной, сделать ее главной среди юношеских увлечений поэта. Тынников не пошел по этому пути, так как, с его точки зрения, стихи Пушкина не давали для этого оснований. Стихи, которые по традиции относили к Бакуниной, он считал посвященными Е. А. Карамзиной (см. в его статье «Безыменная любовь»: «эта легкая полувывымышленная влюбленность», «образ Бакуниной, можно смело сказать, скользнул мимо Пушкина совершенно бесследно»)<sup>132</sup>. Так анализ стихов привел к исключению Бакуниной из романа. Она упоминается в романе только два раза.

Стихи Пушкина являются для Тынникова документом, которым он пользуется для извлечения конкретных биографических деталей. Это не значит, что он воскрешает биографический метод или следует тезису Гершензона о «полном доверии» Пушкину. Для него стихи Пушкина — только вехи для построения биографической гипотезы и свидетельства эмоционального состояния поэта.

<sup>130</sup> См., например: С. М. Петров. Советский исторический роман, стр. 227 («По существу Тынников пошел за концепцией не любившего Пушкина-лицеиста Корфа о том, что у Пушкина в эти годы были лишь две страсти — стихи и женщины»).

<sup>131</sup> Ю. Н. Тынников. Пушкин, стр. 493.

<sup>132</sup> Ю. Тынников. Безыменная любовь, стр. 245. — Приведенная трактовка эпизода с Бакуниной дана в книге А. Белинкова «Юрий Тынников» (стр. 340—344).

Среди лицейских стихов Пушкина есть стихотворение «К молодой актрисе», в котором поэт пишет о своих впечатлениях от игры примадонны крепостного театра Толстого Натальи. В другом стихотворении к той же актрисе («К Наталье») юный поэт рассказывает о своих пылких чувствах. Это признание — первое любовное стихотворение Пушкина. В стихотворении «К молодой актрисе» юный Пушкин тоном правого критика осуждает игру Натальи. Вот это стихотворение:

Ты не наследница Клероны,  
Не для тебя свои законы  
Владелец Пинда начертал;  
Тебе не много бог послал,  
Твой голосок, телодвиженья  
Не стоят, признаюсь, похвал  
И шумных плесков удивленья.  
Жестокой суждено судьбой  
Тебе актрисой быть дурной;  
Но, Хлоя, ты мила собой,  
Тебе вослед толпящая смехи,  
Сулят любовнику утечи —  
Итак, венцы перед тобой,  
И несомнительны успехи.

Ты пленным зрителя ведешь,  
Когда без такта ты поешь,  
Недвижно стоя перед нами,  
Поешь — и часто невпопад,  
А мы усердными руками  
Все громко хлопаем; кричат:  
«Bravo, bravissimo! чудесно!»

Свистки сатириков молчат,  
И все покорствуют прелестной.

Когда в неловкости своей  
Ты сложишь руки у груди,  
Или подымешь их и снова  
На грудь положишь, застыдась,  
Когда Милона молодого,  
Лепеча что-то не для нас,  
В любви без чувства уверяешь.  
Или без памяти в слезах,  
Холодный испуская ах!  
Спокойно в кресла упадешь,  
Краснея и чуть-чуть дыша, —  
Все шепчут: «Ах! как хороша!»  
Увы! другую б освистали:  
Велико дело красота.  
О, Хлоя, мудрые солгали:  
Не все на свете суета.

(I, 130—131)

А вот реконструкция жизненного эпизода на основе этого стихотворения в романе Тынянова:

«Вышла Роксана, и он понял, почему тетка Анна Львовна жмурила глаза и тихонько отплевывалась, говоря об актерках. Он тоже невольно зажмурился. Полногрудая, белая, с большими неподвижными глазами, в роскошных шальварах, которые не шли к покатым плечам, белому лицу и сильному дыханию, она беспомощно двигалась по сцене и с каким-то испугом глядела в сторону графской ложи, не обращая никакого внимания на своего жениха, простиравшего к ней руки.

Толстой тотчас что-то записал в свою книгу... Роксана остановилась и запела нехотя, надтреснутым голоском, склонив голову, не зная, куда деть руки. Она сложила их у груди, точно стыдясь. Потом, вспомнив роль, опустила правую, а левой попыталась избочиться, но рука скользнула по поясу, и она опять положила обе руки к груди. Не глядя на Гасана, она прошла, чуть не задев его, и без всякого выражения, своим надтреснутым голоском спела, поводя глазами в разные стороны, склонив голову к плечу...

Александр вдруг, неожиданно для себя хлопнул. Она пела плохо, держалась неумело на сцене, стыдилась полуголой груди, была беспомощна, но самая неумелость ее была трогательна. Она была красавица.

Кто-то шикнул. Толстой оживился и стукнул карандашом. Она посмотрела на него, а потом при виде крадущегося незнакомца упала в штофные кресла, стоявшие на улице у самого дома, но перед тем, как упасть, подобрала покрывало, которым, видимо, дорожила».<sup>133</sup>

<sup>133</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин, стр. 426—427.

Это не пересказ, а именно восстановление жизненного факта, который послужил материалом для стихотворения. Тынянов не цитирует стихотворение, не упоминает его и не намекает, что такое стихотворение будет написано (как часто делает Новиков). Сам эпизод, рассказанный Тыняновым, дается в ином ключе. Стихотворение Пушкина критично, а у Тынянова критика исходит от автора, в то время как отношение Пушкина к актрисе восторженное — поэт видит недостатки актрисы и прощает их красивой женщине, потому что увлечен ею. Эмоциональная окраска эпизода берется из стихотворения «К Наталье», из первого любовного признания поэта, отсюда же взята и «белоснежна, полна грудь», упомянутая в рассказе несколько раз, — это подчеркивает чувственный характер увлечения Пушкина. Так эпизод в театре Толстого несет двойную нагрузку — ведет к театральным интересам Пушкина в Петербурге и развивает тему любви и пробуждения чувственности, которую Тынянов считал важной в становлении характера своего героя.

Мотивы двух посланий к Батюшкову вводятся для того, чтобы показать, как юный Пушкин через влияния поэтов старшего поколения утверждал свой путь в поэзии. Известно, что в лицее Пушкин испытал сильное влияние поэтики Батюшкова, оно отразилось в фактуре пушкинского стиха, во взглядах на жизнь и ее наслаждения, которые проповедывал юный поэт. В первом послании Батюшков рисуется «идеалом» поэта — счастливый ленивец, изнеженный любимец Харит. И вот Тынянов рассказывает, как в лицей «забрел» Батюшков. О посещении Батюшкова мы знаем из письма Пушкина к Вяземскому от 27 марта 1816 года; известно, что Пушкин был в это время болен и что Батюшков «завоевал» у него Бову-королевича (XIII, 3). Реальный Батюшков оказался совсем другим, «он не был похож ни на эпикурейца, ни на мечтателя». Пушкину вспоминаются стихи Батюшкова о московском пожаре, а сам Батюшков спрашивает, «зачем он назвал его в послании российским Парни? Он когда-то писал обо всем этом, но больше никогда не станет», и советует Пушкину обратиться к более серьезной теме — «написать поэму обо всех этих важных делах, о подвигах». Пушкин вспоминает свои стихи (здесь приводятся два стиха), потому что поражен несоответствием их реальному Батюшкову. После ухода Батюшкова («маленького, сухонького, прямого») «Александр долго ... бродил по лицейским коридорам, переходам и не находил себе места. Потом он тряхнул головой и опомнился. Когда Дельвиг спросил его, о чем говорил с ним Батюшков, Пушкин ему не захотел рассказывать. А Дельвиг спросил потом еще как-то, понравилось ли послание. Но Пушкин ответил: „Будь каждый при своем“. Он не хотел больше думать об этом. Вечером он стал читать все, что написал за год. Многие строки показались ему вдруг лишними, и он их зачеркнул».<sup>134</sup>

«Будь каждый при своем» — это стих из послания к Батюшкову Жуковскому, этим стихом Пушкин закончил свое второе послание к Батюшкову, в котором поэт отстаивает свою самостоятельность. Эпизод с Батюшковым раскрыт как первое столкновение будущего поэта-реалиста с жизнью, это в то же время и осознание юным Пушкиным своих стихов как литературной традиции, т. е. первая переоценка своего творчества («многие строки показались ему вдруг лишними и он их зачеркнул») и как осознанные поиски нового пути.

Стихов Пушкина нет, есть только намек на их тему («Будь каждый при своем») и есть реконструкция жизненного эпизода, послужившего для них основой, и их историко-литературное осмысление.

<sup>134</sup> Там же, стр. 450—451.



Как решается проблема «живого Пушкина» в романах Новикова? Концепция жизни поэта, положенная Новиковым в основу романа, правдивая,<sup>135</sup> однако уже современная критика отмечала, что у Новикова «Пушкин иконописен и в то же время мелок. Несравненно мельче Пушкина человека и поэта, каким он был в действительности»,<sup>136</sup> что «Новикову не удалось показать... исключительность Пушкина».<sup>137</sup>

В романе много говорится о творчестве поэта, цитируются его стихи, но в то же время трудно поверить, что эти стихи созданы человеком, действующим в романе, происходит разрыв между человеком и его творчеством.

Новиков пишет о разносторонности Пушкина, о богатстве его духовного мира, но этот мир не раскрыт в диалоге, не очерчен в деталях, а чаще всего декларирован авторским текстом: «Он мог вести с пожилыми людьми дельную беседу о войне и политике, горячо и самозабвенно спорить о литературе и в то же время в нем был жив еще мальчик, с наслаждением пивший воду источника из берестова ковша или разбитой бутылки, и то, как при этом свежо пахла кора или блестело на солнце стекло, — все эти милые пустяки радовали его и веселили».<sup>138</sup> Это авторская декларация, а не итог художественного раскрытия образа. «Берестовый ковш», т. е. черты быта, показаны объемно, во множестве деталей,<sup>139</sup> а споры о политике и литературе чаще всего остаются за текстом романа. Мы читаем о беседах поэта с генералом Раевским, которые «затягивались порою настолько, что приходилось генералу напоминать о завтраке», о том, «что посредине разговора Раевский вдруг останавливался, замечая, что этот столь молодой человек не только светски поддерживает беседу, касающуюся первостепенных интересов отечества, но истинно в ней заинтересован и высказывает разумные, а подчас и оригинальные суждения».<sup>140</sup> Но в чем заключались эти «оригинальные» суждения, Новиков не раскрывает, заставляя вместо этого генерала вспоминать строки из стихотворения «Война». Стихи поэта неизмеримо выше его самого, потому что слова, которые произносит в романе сам Пушкин, его разговоры мелки, обыденны, незначительны и не соответствуют ни его творчеству, ни характеристикам, которыми аттестуют его другие герои романа и сам автор.

Вот, например, как даны в романе отношения с братьями Александром и Николаем Раевскими.<sup>141</sup> Известно, что Александр оказал на Пушкина сильное влияние. Его насмешливый ум, глубокий скепсис, цинизм и развешивающая логика отразились в стихотворении «Демон».

<sup>135</sup> Это отмечалось во многих рецензиях. См., например: Б. Мейлах. Жизнь Пушкина в ссылке. «Книга и пролетарская революция», 1937, № 6, стр. 120 («Концепция, положенная Новиковым в основу романа, несомненно, верна. В противовес традиционным утверждениям буржуазных литературоведов, что в Михайловском Пушкин „остепенился“, охладил к „идеалам молодости“, Новиков показал, что „ссылка по-новому как-то роднила его с Каменкой, заговорщиками. Смутно он чувствовал, что вырастал и что теперь его голос прозвучит еще громче“. Этот рост Новиков раскрывает через процесс осознания поэтом революционной роли своего литературного новаторства...»).

<sup>136</sup> М. Юнович. Пушкин в Михайловском.

<sup>137</sup> С. Леушева. Образ Пушкина. «Литературная учеба», 1937, № 2, стр. 146 (и дальше, в той же рецензии: «Ходить с удовольствием в баню, купаться, радостно ощущать природу, увлекаться молодостью и красотой, любить ватрушки — кому это не свойственно? Но сказать, что это свойственно и Пушкину — это еще ничего не сказать о Пушкине»). См. также: С. Гессен. Пушкин в кривом зеркале, стр. 214—217.

<sup>138</sup> И. А. Новиков. Пушкин в изгнании, стр. 38.

<sup>139</sup> Иногда эти детали комичны, например: «Пушкин отправился в баню один, без слуги. Смена белья была в чемодане» (И. А. Новиков. Пушкин в изгнании, стр. 461).

<sup>140</sup> И. А. Новиков. Пушкин в изгнании, стр. 60.

<sup>141</sup> Там же, стр. 40—46.

В то же время смысл стихотворения гораздо шире поэтического портрета А. Раевского, поэтому сам Пушкин отрицал связь стихотворения с личностью Раевского. Отношения с Николаем были проще. Искренняя дружба питалась интеллектуальным общением и полным доверием.

В романе сказано, что от споров с Александром Пушкин отдыхал в обществе Николая. Как он отдыхал, показано в пространным и пустом диалоге, где Николай сообщает, что «от мамы письмо пришло» и рассказывает анекдот о генерале Раевском, который верит в исцеляющую силу ослиного молока, а Пушкин обещает попробовать пить ослиное молоко от лихорадки. Этот разговор не углубляет психологических характеристик и не дает деталей, необходимых для движения сюжета. В то же время более значительные для становления характера поэта и более сложные психологические отношения с Александром Раевским передаются пересказом стихотворения «Демон». Читателю сообщается, что Раевский «пробовал анатомировать чувства и мысли своего младшего друга, все разлагая и все отрицая», «он ставил вопросы с такой жесткой ясностью и так беспощадно и горько тут же их разрешал, что возражать ему, спорить было почти невозможно», «он вызывал Пушкина на спор, чтобы в самом молчании собеседника не затаилось чего-нибудь противного и независимого». Тут же указан и источник, которым пользуется автор, Раевский прямо называется демоном: «Для этого демона в образе человека, казалось, ничего уже не было святого». Художественного раскрытия отношений Пушкина и Раевского нет, приходится принимать на веру (читатель знает, о каком стихотворении идет речь, значит и поверит), что после бесед с Раевским в душе поэта «тускнели» такие понятия, как «свободолюбие, любовь», и что в то же время эти споры, «где-то на глубине» обогащали поэта «новым познанием человеческого сердца».

Правильному освещению образа мешает ложная краснота стиля книги, которая была так чужда «живому» Пушкину и которая почти всегда присутствует в авторском тексте, идет ли речь о психологическом состоянии поэта, или о природе, или о его взаимоотношениях с людьми. Новиков любит пользоваться уменьшительной лексикой: «Мечты Пушкина летели как ветерок», «целые стайки белых крохотных маргариток цвели на полянках» — это создает слащавый, сентиментальный фон. И на этом фоне Пушкин ставится в театральные позы и делает театральные жесты: «Пушкин вскочил и протянул вперед обе руки, как бы стремясь охватить в едином объятии небо и землю. Так, секунду помедлив, сжал он ладони и, опять разомкнув, медленно положил на грудь. Он не сознавал этих движений, но слышал, как сильно, порывисто билось в груди его сердце. Это ощущение биения собственной жизни и голубых неукротимых лучей как-то сливалось в одно, точно бы в нем самом загоралась такая же огневая точка, как у того облака на вершине: это и бой, и победа, и песня. Жить хорошо!»<sup>142</sup>

Пример с «Демоном» показывает, как использует Новиков в своей биографической гипотезе творчество Пушкина и отличие его метода от метода Тынянова. Дружба с А. Раевским дается как комментарий к стихотворению. Также и отношения с А. П. Керн не выходят за пределы комментария к стихотворению «Я помню чудное мгновенье». Мотив «чудного мгновения» вводится сразу же, при первом упоминании о Керн: Анна Вульф читает Пушкину письмо от Керн, и поэт вспоминает встречу с Керн в Петербурге, в 1819 году, у Олениных. Это и есть «чудное мгновенье», которое поэт «помнит». Воспоминания о встрече поэтизировано в духе стихотворения: «Пушкин стоял на крыльце, провожая, и она коротко глянула на прощанье бархатными своими, грустно-прелест-

<sup>142</sup> Там же, стр. 128.

ными глазами, — сердце тогда в нем глухо стукнуло, — как и сейчас. Глаза эти были и взгляд — как у Бакуниной: первая его детская любовь... Лошади тронули, и как бы все поплыло вместе с ними... как и сейчас. Пушкин медленно поднял к губам руку Анны и осторожно ее поцеловал. Воспоминание это было так кратко, но и так полно! Он мигом очнулся и, не отнимая руки своей спутницы, взмахнул обеими, и своей и ее, в воздух — высоко».<sup>143</sup>

Задача показать Пушкина-поэта решается в романе упрощенно. Сущность метода Новикова тонко подмечена исследователем творчества Тынянова А. Белинковым и состоит в том, что писатель идет не от жизненного факта к творчеству, а от творчества к жизни: «Метод заключается в следующем: выбирается наиболее существенное для описываемого периода стихотворение... и на этих опорных точках строится жизненный путь поэта. Романы Новикова представляют собой антологию из полусотни законченных стихотворений и стихотворных отрывков Пушкина, между которыми рассказано о событиях, игравших более или менее существенную роль в жизни автора этих стихотворений и отрывков. О событиях рассказано разными способами, с пейзажами и метафорами или без них. Повествование Новикова представляет собой комбинацию разыгранных в лицах эпизодов и повисших на них примечаний, набранных мелким шрифтом». И дальше: «Методологическая ошибка Новикова была в том, что он пишет не о поэте, а о стихотворениях, вошедших в Собрание сочинений. Поэтому творческий процесс в его романах о Пушкине оказался вне и независимым от поэта».<sup>144</sup>

Отдельные страницы романа напоминают слегка беллетризованные обзоры творчества:

«Церковные службы... куда он ездил с Инзовым говеть, были весьма утомительны. И Пушкин жаловался в шутивных стихах Василию Львовичу Давыдову (следует текст послания, — Я. Л.). Давыдову он не очень приоткрывал, что Вольтера отнюдь не забыл и ни на что не променял. Напротив, приятелям в Кишиневе он намекал, что, воспев «землю и море», теперь поглядывает на небо.

«— А потом, чего доброго и адом займусь! — Но был ли то ад или рай, „Кавказский пленник“ или „Гавриилиада“ — прежде всего и во всем это было отражение живой сегодняшней жизни, которая мучила, радовала и волновала его на множество разных ладов».

Дальше сообщается о письмах (известно, что письма были первыми опытами пушкинской прозы): «... У Пушкина времени, сил и внимания на все доставало. Он и друзьям писал письма, стихи, где рядом с шуткой было раздумье, спокойная мысль». После упоминания о письмах перечисляются послания в стихах, написанные в это время: «Стихотворные послания были им адресованы Давыдову в Каменку, Дельвигу, Гнедичу, Чаадаеву — в Петербург». Через несколько строк после слов «Дениса Васильевича он вспоминал с особою нежностью» приводится текст послания к Д. Давыдову («Певец — гусар, ты пел биваки») и содержание посланий к Гнедичу и Чаадаеву: «Порою все же охватывало его и острое ощущение, что он в подлинной ссылке, и ему все чаще вспоминался другой поэт-изгнанник — Овидий, сосланный Августом на берега Черного моря, в те же примерно края. И он поминал римского певца в своих стихотворных посланиях и к Гнедичу, и к Чаадаеву. И вот, стоило ему вспомнить Чаадаева... как волнения дня уходили и уступали место раздумью, спокойной беседе (следует большой отрывок из второго послания к Чаадаеву, — Я. Л.)».<sup>145</sup>

<sup>143</sup> Там же, стр. 475—476.

<sup>144</sup> А. Белинков. Юрий Тынянов, стр. 333—337, 339.

<sup>145</sup> И. А. Новиков. Пушкин в изгнании, стр. 212—213.

Так, стремясь показать поэта в его деятельности, Новиков часто механически переносит в роман формальные элементы исследования, его соображения по поводу отдельных стихотворений превращаются в комментарии, а тема творчества подается иногда как обзор. В этом основное отличие его метода от метода Тынянова, для которого исследовательская работа — только первый этап, подготовка к художественной разработке темы.

Это не значит, что в изображении творческих исканий Пушкина у Новикова не было удач. Он успешно применяет метод «прообразов», пытаясь изобразить, как возникает и вынашивается Пушкиным та или иная тема, как она реализуется в его творчестве, как не замечаемые окружающими слова, жесты, случайности пробуждают в поэте творческое движение. Некоторые его догадки заслуживают внимания. Критика отметила несколько удачных моментов, связанных с возникновением замыслов «Кавказского пленника», поэмы о влюбленном бесе и др.<sup>146</sup>

В разработку метода «прообразов» Новиков вносит новое, — широко используя рукописи Пушкина, черновые варианты стихов. Особенно удалось ему создание чернового наброска «Младенцу». Проникновенное прочтение черновой рукописи помогло угадать смятение души поэта, его внутреннее волнение. Догадка Новикова связывает набросок с получением письма от Воронцовой, в котором должно было быть сообщение о рождении у Воронцовой ребенка от Пушкина (это, по Новикову, «Сожженное письмо»).

Работа над черновиком дается как внутренний монолог поэта:

«Скандала, конечно, не будет. Все будет покрыто жестоким великосветским лаком, и будут воспитывать маленькую графиню Воронцову, которая не будет и подозревать, что ее настоящий отец... Больше того, она возрастет и, конечно, узнает его как поэта. Какими чертами опишут ей незнакомого ее отца?»

Волнение Пушкина все возрастало, и, чтобы дать ему выход, он встал и присел к столу. Несвязные, но напряженные строки выливались из-под его пера, в них повторялись одни и те же слова, настойчиво стучавшие в горячем мозгу. „Дитя, я не скажу *причины*“ — „Я не скажу тебе *причины*“; „*причины*“, и снова: „Я не скажу тебе *причины*“; „Ты равнодушно обо мне“ — „*Клевета* — опишет“ — „*Враги* мои — черты мои — тебе“ — „*Мой тайный клеветник*“ — „*И клевета неверно* — чертами *неверн*. Образ мой опишет“.

Да, эти тайные причины незыблемы. Он даже не смеет ее благословить как отец:

Дитя, не смею над тобой  
Произносить благословенья...

И нельзя рассказать даже и самой причины, почему он не смеет это сделать, оставляя на полную волю все клевете и врагам... Что же тогда остается себе? Только разлука навеки. „*Прощай*, о милое дитя!».

Это были уже не стихи, это был как бы крик в далекое будущее.

Он ей ответит, но и письмо его будет, конечно, уничтожено ею, как и она просит его уничтожить это признание.

Ночь. И давно ли он так писал „Прозерпину“? А это, конечно, никак не стихи. Это как извержение лавы из непотухшего кратера. И когда что-то стало, наконец, выходить более внятное, это отнюдь не было тем, что требовало своего воплощения, и Пушкин далеко от-

<sup>146</sup> В. Вересаев. Живой Пушкин. «Литературная газета», 1936, 11 ноября; С. Леушева. Образ поэта, стр. 147; Д. Благой. Роман о Пушкине. «Литературная газета», 1945, 10 февраля.

бросил перо. Но он сидел еще так, в длинной рубашке, с ногами, кое-как всунутыми в мягкие туфли, подаренные ему няней. Один, впрочем, раз он потянулся к перу, чтобы изменить свой заголовок: „Ребенку“. Ребенка еще не существовало на свете, пока лишь „взыгрался младенец во чреве ее“... Так он и поправил.

И полчаса эти были как очная ставка с собою самим, и были они тем напряженней, что протекали в полном молчании, глубоком: как ночь.

Наутро он кончил „Цыган“, помянув и их „мучительные сны“

Когда-то в ранней юности, воспевая вдохновение, он писал: „В мечтах все радости земные! — Судьбы всемогущее поэт“. Теперь была минута иная, пора и обстоятельства иные. И были последние строки поэмы как вздох из корана — вздох над собою самим:

И всюду страсти роковые  
И от судеб защиты нет.<sup>147</sup>

Догадка Новикова о биографичности наброска «Младенцу» использована Т. Г. Цявловской в ее работе о Пушкине и Воронцовой.<sup>148</sup>

Неудачи, постигшие Новикова, опытного писателя, тонко чувствующего поэзию, свидетельствуют об огромной трудности проблемы изображения Пушкина-поэта.

Трудности особого рода были у драматургов. В биографической пьесе, так же как в романе и других повествовательных жанрах, должна быть раскрыта сущность творческой деятельности поэта. Как показать образ поэта в драме? Многие авторы не задумывались над этой проблемой. Если Пушкин — великий поэт и жизнь его в поэзии, то он обязательно должен цитировать свои стихи. Так строит свою пьесу «Пушкин в Грузии» Шалва Дадияни (1939).<sup>149</sup> «Не Пушкин, а какой-то чтец-декламатор, — писал рецензент пьесы. — Во всех других случаях он очень немногословен, произносит фразы типа „И что же?“. Несколько монологов — или характера идейной публицистики, или самовосхваления, т. е. наивно-плохая статья о Пушкине».<sup>150</sup>

Поэт декламирует свои стихи или собеседникам, или просто в публику. В первом случае он как бы отчитывается в своем творчестве, во втором — с помощью стихов декларирует свое душевное состояние. Иногда стихи читает не сам поэт, а другие герои, они или вспоминают его стихи, или восхищаются ими. Выбор стихов определен не сюжетом, а вкусом автора. Анна Вульф в пьесе Дзеля декламирует «Уж осенью дышало» и сама удивляется: «Вот тебе в июне — ноябрь!».<sup>151</sup> С такой мотивировкой на место этого отрывка из «Онегина» можно поставить любое стихотворение Пушкина. Задача авторов сводится к тому, чтобы включить в текст пьесы как можно больше стихов.

Некоторые драматурги заставляют актера «играть» творческий процесс. В пьесе К. Паустовского «Наш современник» имеется такая ремарка: «Берет перо и небрежно, очень быстро, почти не глядя на бумагу, не то рисует, не то набрасывает слова. Перечеркивает все и снова пишет. Перечитывает написанное».<sup>152</sup> Пушкин именно так и работал — писал, перечитывал, зачеркивал, снова писал. Следы этого напряженного труда, зафиксированного в рукописях, можно показать средствами кино, где страница рукописи может занять весь экран, можно рассказать о нем.

<sup>147</sup> И. А. Новиков. Пушкин в изгнании, стр. 501—502.

<sup>148</sup> Прочитана в виде доклада в Московском пушкинском музее в 1964 году.

<sup>149</sup> Ш. Дадияни. Пушкин в Грузии. Изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1939.

<sup>150</sup> С. Иванов. «Пушкин в Грузии» Шалва Дадияни. «Ленинград», 1940, № 15—16, стр. 28.

<sup>151</sup> Д. Дзель. Александр Пушкин. Трилогия, стр. 103.

<sup>152</sup> К. Паустовский. Наш современник, стр. 128.

в романе или рассказе,<sup>153</sup> но со сцены подобное изображение творческого процесса восприниматься не может, вызовет вынужденную паузу и ослабит внимание к пьесе. В пьесе Дзэля стихотворение «Зимний вечер» рождается на глазах у публики. На сцене Пушкин и Арина Родионовна.

«Ня ня. Отойти-ка от окошка, голубок. Сядь-ка за стол. Сейчас я тебе клубничного вареньица дам, морошки. Людишек своих совсем распустил, барин. Кузьму сколько раз просила печку починить, где его добудишься, без просыпу пьян. Страшала тобой, дескать, ужо скажу молодому барину, ничто ему это, говорит, со старым барином сладу нет, а с этим сладимся. И нейдет. *На-ка, выпей кружечку, сердцу-то веселей станет.* (Подает ему в кружке наливку). А не то давай-кось раздену да в постель уложу, как махонького, и небылицу на ночь *расскажу про синицу*, чтобы дитятко не капризило. Сказывать, что ли?»

Пушкин. Сказывай, няня, сказывай, я слушаю тебя.

Ня ня (садясь за веретенце у окна). *Воет-то, словно зверюга!* Слышишь, как разыгралась к ночи непогода. Хорошо, что ты уже здесь. Одной-то бы и вовсе страшно стало. *Ведь ровно кто в окно стучится.* Не дай господи в такую вьюгу в дороге, *заметет тут, запутает, запорошит путнику нечистый очи.* За далекими долами, за глубокими морями (начинает сказку без всякой передышки) *жила птичка-невеличка, синица-птица.* А в царстве том у бедняка-горемыки *родилась краса-девица.* И такое ей дано было от господа доброе сердце, что все... (Поняв, что он не слушает ее, умолкает).

Пушкин (не то прочитав, не то спросив). Что же ты, моя старушка, приумолкла у окна?

Ня ня. А?

Пушкин. Или дремлешь под жужжаньем своего веретена?

Ня ня. Да нет, веретенко не трогаю, аль мешает?

Пушкин. Выпьем добрая подружка  
Бедной юности моей,  
Выпьем с горя; где же кружка?  
Сердцу будет веселей.

Ня ня. Правильно, родной, так-то лучше. И я с тобой выпью. А кружку чего спрашиваешь, коли в руках держишь?

Пушкин. Спасибо, няня. Кажется получилось что-то хорошее. Тебе, няня. Впрочем, суди сама.

Ня ня. (Охнув). А я-то, дура старая, не поняла, думала, разговариваешь со мной, и, мимо разума, тебе поддакиваю да спорю. Ну-ка читай.

Пушкин. Только грустно получилось, няня. Слушай. (Прислушавшись к новому порыву ветра, читает).<sup>154</sup>

На сцене происходит вещь совершенно невозможная психологически. Отдельные фразы, которые произносит няня (они выделены) в длинном монологе о бытовых мелочах, тут же включаются поэтом в синхронно рождаемые строки стихотворения. И не успевает няня начать сказку про синицу, как у поэта уже готово стихотворение. Создание стихотворения занимает три минуты, процесс творчества, таким образом, сводится

<sup>153</sup> См. например, у Тынянова: «Это было похоже на болезнь; он мучился, ловил слова, приходили рифмы. Потом он читал и поражался: слова были не те. Он зачеркивал слово за словом. Рифмы оставались. Он начинал привыкать к тому, что слова не те и что их слишком много; как бы то ни было, это были стихи, может быть ложные. Он не мог не писать, но потом в отчаянии рвал» (Ю. Н. Тынянов. Пушкин, стр. 294). Тынянов заостряет внимание на высокой требовательности Пушкина-поэта, стремящегося с первых шагов в поэзии к точному выражению мысли («слов: были не те») и лаконизму («их было слишком много»).

<sup>154</sup> Д. Дзэль. Александр Пушкин. Трилогия, стр. 85—86 (курсив мой, — Я. Л.).

к примитивной схеме. Для того чтобы зритель ощутил творчество поэта, значение его поэзии как главного дела жизни, ощутил связь между поэзией Пушкина и его характером и бытием, не обязательно заставлять поэта на сцене писать стихи. Лучше всего значение «дела» поэта показано в драме Булгакова «Последние дни», несмотря на то что самого Пушкина среди действующих лиц пьесы нет (только в одном эпизоде смертельно раненного Пушкина проносят «в сумерках» «в глубь кабинета»).

Образ поэта в пьесе дается не только через разговоры о нем и конфликты его частной и общественной жизни, но и через его стихи. В пьесе упоминаются только три стихотворения поэта: «Буря мглою небо кроет», «Пора, мой друг, пора» и «Мирская власть», но их выбор не случаен, они органически входят в сюжет драмы и выражают ее замысел. Концепция пушкинской трагедии в этой пьесе правдива и состоит из переплетения двух моментов: «неизбежности гибели поэта, которого преследует свет во главе с венценосным жандармом и бессилия этой клики гонителей „свободы гения и славы“ убить Пушкина-поэта, бесстрашного в своей поэзии».<sup>155</sup>

Стихотворение «Буря мглою небо кроет» проходит через всю пьесу трагическим рефреном и приобретает значение символа, выражающего психологическую напряженность последних месяцев жизни Пушкина. Ноты этого стихотворения стоят на фортепиано в доме Пушкина, его напевает Александрина Гончарова, им заморожен тайный агент Битков, который постоянно под видом часового мастера вертится в доме поэта. Битков декламирует его в III отделении и вспоминает на почтовой станции, когда вместе с А. И. Тургеневым и Никитой Козловым везет тело поэта в Святые Горы; рефрен повторяет Дубельт в конце сцены, когда Бенкендорф намекает, что в день дуэли жандармы должны быть посланы в ложном направлении. Рефрен подчеркнут и репликой Дантеса перед получением вызова от Пушкина: «Вот уже третий день метель. Мне представляется, что, ежели бы я прожил здесь сто лет, я бы все равно не привык к такому климату. Летит снег, и все белое... Снег, снег, снег... Что за тоска».<sup>156</sup>

Второе стихотворение, организующее сюжет, — «Мирская власть». Его тема — вмешательство «мирской», т. е. гражданской, государственной власти, «в область духовных, моральных переживаний человека» и «антинародный характер» «мирской власти».<sup>157</sup> С помощью этого стихотворения в пьесе выявляется сущность конфликта Пушкина со светской «чернью». Текст стихотворения вводится в драму не сразу. Булгаков сперва заостряет внимание на его политической остроте. Политическая декларация поэта в «Мирской власти» вызывает возмущение в салоне Салтыкова. К светской «черни» присоединяются поэты-эпигоны — Кукольник и Бенедиктов («Он стал бесплоден, как смоковница! И ничего не сочинит, кроме сих позорных строк», — говорит Кукольник).<sup>158</sup> Обличительные строки этого стихотворения произносятся потом в сцене в III отделении (куда дошел один из списков) и предваряют сообщение Дубельта Николаю о дуэли Пушкина и Дантеса, которая ожидается «не позднее послезавтрашнего дня». Реакция Николая на известие о дуэли звучит как ответ на только что прочитанные стихи: «... время отомстит ему за эти стихи, за то, что талант обратил не на прославление, а на поругание национальной чести. И умрет он не по-христиански».<sup>159</sup> Слова

<sup>155</sup> Б. Росточкий. Советская драматургия на сцене МХАТ. 1917—1947 гг. «Ежегодник МХАТ», М., 1949, стр. 180—182.

<sup>156</sup> М. Булгаков. Дни Турбиных. Последние дни (А. С. Пушкин), стр. 102.

<sup>157</sup> Н. В. Измайлов. Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 35.

<sup>158</sup> М. Булгаков. Дни Турбиных. Последние дни (А. С. Пушкин), стр. 87.

<sup>159</sup> Там же, стр. 100, 101.

Николая Бенкендорф понимает как приговор Пушкину и предупреждает Дубельта, чтобы жандармы, которые поедут на место дуэли, «не ошиблись». Так завершается конфликт поэта с «обществом» и «двором».

Последнее стихотворение, которое упоминается в драме, — «Пора, мой друг, пора», в нем выражено страстное желание поэта уехать из Петербурга, разрубить узел, привязывающий его ко двору и «свету» и полностью отдаться творчеству. Это стихотворение в пьесе находит на столе поэта и читает верный слуга Никита Козлов: «„На свете счастья нет“... Да, нету у нас счастья. „Но есть покой и воля...“. Вот уж чего нету, так нету. По ночам не спать, какой уж тут покой... „Давно, усталый раб, замыслил я побег...“. Куда побег? Что это он замыслил? ... Не разберу...».<sup>160</sup> В конце этой сцены Данзас привозит смертельно раненного поэта домой. «Побег» не удался.

Таким образом, выбранные Булгаковым стихи выражают три аспекта бытия Пушкина в последний трагический период жизни — его психологическое состояние, общественное поведение или политическую программу и жизненную тактику, которую он не смог осуществить, и погиб.

Сила пушкинской поэзии тонко передана через восприятие Биткова. Это жалкая фигурка, мелкий соглядатай, который по долгу службы должен быть тенью поэта, выслеживать не только его поступки, поведение, но и стихи. Он учит наизусть все стихи, которые попадают ему в доме поэта, потому что «на подозрении» не столько сам поэт, сколько его творчество («Да, стихи сочинял... И из-за тех стихов никому покоя... ни ему, ни начальству, ни мне, рабу божьему Степану Ильичу... Я ведь за ним всюду... Но не было фортуны ему. Как ни напишет, мимо попал, не туда, не те, не такие», — говорит он смотрительше на почтовой станции). Долг службы для Биткова становится эстетическим воспитанием, он попадает под обаяние пушкинской поэзии («Самые лучшие стихи написал „Буря мглою небо кроет“»), и смерть поэта вызывает у него не только человеческое сочувствие, стремление снять с себя вину («я на него зла не питал, вот крест. Человек как человек. Одна беда — эти стихи»). «Я человек подневольный, погруженный в ничтожество»), но и сожаление, что «в ихний дом мне теперь не ходить больше. Квартира там теперь пустая, чисто».<sup>101</sup>

Таким образом, в драме Булгакова нет Пушкина-персонажа, но есть образ Пушкина-поэта, этот образ драматург строит, опираясь на творчество Пушкина, используя темы и настроения его поэзии.

Рассмотренные проблемы не исчерпывают весь круг вопросов, возникающих при исследовании историко-биографических жанров. Проблема отбора биографических фактов, вопросы, связанные с влиянием «легендарной» биографии Пушкина на художественную литературу, с показом исторической обстановки и пушкинского окружения и другие, нуждаются в специальном исследовании. Большой читательский успех художественных книг о Пушкине требует немедленного отклика на всякий новый роман, пьесу, повесть. Пушкиноведение должно пропагандировать талантливые, достоверные книги и бороться с фальсификациями и литературной макулатурой. Наконец, для успешного развития художественных биографических жанров необходимо стремление к решению проблем, встающих при изучении биографии Пушкина.



<sup>160</sup> Там же, стр. 106.

<sup>161</sup> Там же, стр. 119, 120.



В. Н. ГОЛИЦЫНА

## ПРОБЛЕМА ПУШКИНА В СПОРАХ О СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВЫХ ПОСЛЕОКТЯБРЬСКИХ ЛЕТ

Тема «Пушкин и советская поэзия» обширна, аспекты ее исследования разнообразны: образ Пушкина в творчестве советских поэтов, пушкинские темы и мотивы в советской поэзии, влияние Пушкина на творческое развитие отдельных поэтов... Существует ряд интересных работ общего характера, рассматривающих влияние пушкинской традиции на советскую литературу (особенно в связи с проблемой народности), и более конкретных — о специфике усвоения пушкинской традиции отдельными поэтами. Однако многие вопросы этой сложной темы требуют еще серьезного исследования, и прежде всего это касается проблемы влияния на развитие советской поэзии поэтической и эстетической системы Пушкина.

«Творчество Пушкина, — писал В. В. Томашевский, — воздействовало на дальнейшую литературу двояким образом: как совокупность его произведений и заключающихся в них мотивов, образов, картин, проблем и идей и как некая единая художественная система», отмечая при этом, что все же «наиболее существенным в воздействии Пушкина на русскую литературу XIX в. является воздействие его художественной манеры в целом».<sup>1</sup>

Усвоение и развитие принципиальных основ художественной системы Пушкина, как показала практика литературного развития, не имеет ничего общего с элигонством, с канонизацией определенного круга тем и поэтических средств их выражения. Действительно «значение Пушкина не в том, что он давал законченные и замкнутые в себе образцы „будущего“», а в том, что его произведения являлись своего рода бродилом, что в них заключались оплодотворяющие начала, на которых выросло это будущее».<sup>2</sup>

Истинное наследование пушкинской традиции требует новаторского ее продолжения. Не сходство сюжетов, образов или метрики определяют степень творческой близости к Пушкину. «Критерием для определения отношения той или иной школы или отдельных поэтов к традициям пушкинской поэзии является только одно — усвоение и продолжение принципиальных основ ее художественной системы».<sup>3</sup>

Естественно, что развитие пушкинской традиции может быть освещено только в связи с изучением своеобразия литературной борьбы конкретного исторического периода.

В советскую эпоху новое глубокое понимание Пушкина рождалось в ожесточенных дискуссиях. Особенно острой была эта борьба в первые годы советской власти, когда в сложном процессе ломки и созидания

<sup>1</sup> В. В. Томашевский. Пушкин, кн. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 423, 433.

<sup>2</sup> Там же, стр. 422.

<sup>3</sup> Б. С. Мейлах. Вопросы литературы и эстетики. Изд. «Советский писатель», Л., 1958, стр. 226.

рождалось и зрело советское искусство. На этом периоде мы и остановимся в нашей статье, уделив преимущественное внимание проблеме Пушкина в спорах 20-х годов о классическом наследии и путях современной поэзии.

Основным вопросом времени был вопрос о специфике развития революционного искусства. Существовали крайние полюса в решении этой проблемы: с одной стороны, отрицание самой возможности существования пролетарского искусства и ориентация только на дореволюционную культуру, с другой — утверждение возможности создания революционного искусства только при условии абсолютного разрыва с культурой прошлого. Но крайности не являлись отражением основных линий литературного движения. В процессе литературного развития, в спорах шли поиски истины, происходила переоценка ценностей. В связи с поисками решений основных проблем современного искусства решалась и проблема пушкинской традиции. Часто апелляция писателей и критиков к Пушкину была вызвана не столько желанием объективно разобраться в сущности его поэтической системы, сколько стремлением использовать его творчество и имя для доказательства своей точки зрения. Естественно, что такое «понимание» Пушкина чаще всего приводило к произвольному толкованию его эстетических взглядов и искажению всей его поэтической системы. Степень этих искажений была различной, но допускались они и противниками пушкинской традиции, и ее защитниками.

Участниками литературного движения послеоктябрьского периода оказались писатели разных поколений. Одни из них, начавшие свою творческую жизнь еще до Октября, пришли в революцию с уже определенным отношением к Пушкину, у других вырабатывалось это отношение в процессе развития советской литературы. Но для тех и других разговор о Пушкине не только был проявлением отношения к прошлому, но и отражением позиции, которую занимал тот или иной поэт в современной литературной, а часто и политической борьбе. Действительно, «обращение к образу великого поэта происходило не только для того, чтобы поэтически запечатлеть Пушкина, но и для того, чтобы осмыслить или, может быть, самоосознать, самоопределить себя как поэта, осмыслить роль поэзии, роль поэта вообще в современной ему конкретной обстановке».<sup>4</sup>

Большинство поэтов XX века, среди которых были виднейшие поэты этого времени, было связано с символизмом или акмеизмом.<sup>5</sup> Символисты считали себя единственными продолжателями «истинно поэтических» традиций русской литературы и утверждали, что ведут свою родословную от Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Л. Толстого и Достоевского (об этом писали Д. Мережковский и В. Брюсов, Вяч. Иванов и Андрей Белый). Но, как известно, «философия искусства» и поэтика декаданса вступала в коренное противоречие с лучшими традициями поэзии XIX века. Символисты создали «своего» Пушкина, родоначальника «искусства избранных», якобы близкого им своей иррациональностью, «таинственной многозначностью». Так Вяч. Иванов в статье «Поэт и чернь» писал: «Пушкинский ямб впервые выразил всю тоагику разрыва между художником нового времени и народом... и Поэт удалился — „для звуков сладких и молитв“. Раскол совершился... Отсюда — уединение художника — основной факт новейшей истории духа, — и последствие этого факта: тяготение искусства к эстетической обособленности».<sup>6</sup>

<sup>4</sup> О. Берггольц, И. Гринберг. Образ Пушкина у советских поэтов. «Литературный Ленинград», 1937, 17 января, № 3, стр. 2.

<sup>5</sup> Об этом периоде см. также в кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 94—105.

<sup>6</sup> Вяч. Иванов. Поэт и чернь. «Весы», 1904, № 3, стр. 2—4.

Но знаменательно, что наиболее талантливые поэты, в свое время выступавшие в русле декадентской литературы, в процессе творческой эволюции преодолевали узость символистской трактовки Пушкина. Усвоение пушкинской традиции становилось истинно плодотворной только тогда, когда они прорывались сквозь «эстетическую отъединенность» к творческому постижению современной им действительности. Примером тому может служить прежде всего творческий путь А. Блока.

«Хранимое с малолетства, веселое имя — Пушкин» Блок пронес через всю жизнь. Еще семнадцатилетним юношей Блок в ответ на вопрос: «Мои любимые поэты — русские?» первым поставил имя Пушкина: «Пушкин, Гоголь, Жуковский».<sup>7</sup>

Существовавшая точка зрения на отношение Блока к Пушкину не совсем верна. Считается, что на раннее творчество Блока оказывали преимущественное влияние Жуковский, Лермонтов, Фет, а к Пушкину он приходит позже, при этом ссылаются обычно на цикл стихов «О Прекрасной Даме».<sup>8</sup> Но ведь в этот цикл вошла только часть стихов, созданных им, и юношеская лирика представлена очень немногими стихами. В юношеской же лирике Блока 90-х годов влияние пушкинского творчества ощущается постоянно: в эпиграфах, взятых из произведений Пушкина, в знакомых нам словесных оборотах («тайный пламень», «младая тень», «мятежная юность»), в метрической организации стиха (тяготение к четырехстопному ямбу). Чаще всего перекичка с Пушкиным принимала у раннего Блока форму вариации на те или иные близкие ему по настроению мотивы и мысли творчества великого поэта («Мэри», «Счастливая пора, дни юности мятежной», «Как мимолетна тень осенних ранних дней» и др.). Но пока это сходство было внешним, ученическим и не означало глубиной внутренней принципиальной близости.

В период мистического постижения «души мира», отъединенности от «прозы жизни» 1899—1904 годы Блок воспринимает Пушкина в традиционной для символистов интерпретации как поэта «чистого искусства». Пушкинское противопоставление поэта черни Блок в соответствии со своими эстетическими взглядами доводит до противопоставления поэта земной жизни вообще («Отрешись от любимых творений», «От людей и общения в миру»). Эта тема по разному варьируется в ряде его стихотворений. Некоторые из них отдельными мотивами и деталями переключаются с Пушкиным. Так, например, стихотворение Блока «Не доверяй своих дорог...» очень близко по теме и образам пушкинскому стихотворению «Поэту». В центре стихотворения образ поэта, бегущего толпы, утверждающего право на творческую свободу. Сближает эти стихотворения и образ оскверненного толпой храма. Параллель пушкинским строкам «И плюет на алтарь, где твой огонь горит...» блоковские строки «Они погасят твой чертог, разрушат жертвенник заветный». Своеобразную вариацию на стихотворение Пушкина «Пророк» представляют стихи Блока «Какой-то вышний серафим». Здесь не только образно-тематическая перекичка (поэт, пустыня, серафим), но и сходство размера — и тем характернее разница в решении темы. Понятно, что идейная концепция «Пророка» («Глаголом жги сердца людей») в это время неприемлема для Блока, и если измученный одиночеством поэт у Пушкина обретает мужество, превращается в пророка, то лирический герой блоковского стихотворения остается одиноким и бессильным («Повсюду мертвая пустыня...»).

<sup>7</sup> М. А. Бекетова. Ал. Блок и его мать. Изд. «Петроград», Л.—М., 1925, стр. 67.

<sup>8</sup> См.: Л. Гроссман, Собр. соч. в 5 томах, т. IV, М., 1928, стр. 288—290; И. Розанов, Александр Блок и Пушкин. «Книга и пролетарская революция», 1936, № 7, стр. 125—132.

Период поэтической зрелости Блока, совпавший с напряженным и сложным периодом жизни России между двух революций, связан с существенной переоценкой ценностей. Через статьи, письма, заметки Блока (1907—1917 году) проходит мысль об ответственности писателя перед народом, мысль о жизненной пользе искусства.<sup>9</sup> «Перед русским художником, — писал он, — вновь стоит неотступно этот вопрос пользы. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей».<sup>10</sup>

Естественно, что эти изменения во взглядах Блока на сущность и задачи современного искусства сказались и в его отношении к Пушкину. Если в начале творчества Блоку всего важнее в Пушкине был мотив «Служенье муз не терпит суеты», то теперь для него особенно значима народность Пушкина, его гражданственность: «... мы любим русскую литературу, мы не отдадим уже никогда более ни Пушкина, ни Глеба Успенского; вот мы проявили всю эту великую любовь и великую готовность быть верными священным заветам великих теней прошлого; точно так же, как мы сейчас, в 1908 году, в Петербурге, от мокрых сумерек до беззвездной ночи горели огнем бескорыстной любви и бескорыстного гнева, — точно так же горели этим огнем в том же Петербурге... в сороковых годах — Герцен и Белинский, в пятидесятых — Чернышевский и Добролюбов».<sup>11</sup>

В письме к В. Розанову в 1909 году Блок писал: «Нам завещана в фрагментах русской литературы от Пушкина и Гоголя до Толстого, во вздохах измученных русских общественных деятелей XIX века, в светлых и неподкупных, лишь временно помутившихся взорах русских мужиков — огромная... концепция живой, могучей и юной России... И если где такая Россия „мужает“, то, уж, конечно, — только в сердце русской революции в самом широком смысле, включая сюда русскую литературу...».<sup>12</sup>

В этот период происходит новое творческое сближение Блока с Пушкиным в некоторых общих, очень существенных моментах. По-пушкински (в общем звучании) решается теперь Блоком тема поэта и народа. Поэт не противостоит жизни и тем более народу, но он страстно ненавидит и презирает тех, «кто так унижал мой народ и меня». Снова и снова обращается Блок к произведениям великого поэта, открывая в них все новую прелесть и глубину. Вот несколько его записей 1908—1910 годов: «„Онегина“ целиком следует выучить наизусть»,<sup>13</sup> «Я... перечитал почти всю прозу Пушкина. Это существует»,<sup>14</sup> «„Медный всадник“ — все мы находимся в вибрациях его меди».<sup>15</sup> Поэта восхищает глубина психологизма Пушкина, ясность изображения душевных движений: «Перед Пушкиным открыта вся душа — начало и конец душевного движения. Все до ужаса ясно, как линии на руке под микроскопом».<sup>16</sup> И об этом пишет Блок в то время, когда сам стремится к полноте творческого осмысления жизни и человека. В дневнике 1911 года он записывает: «... нам опять нужна вся душа, все житейское, весь человек. Нельзя любить цыганские сны, ими можно только сгорать. Безумно люблю жизнь с каждым днем больше, все житейское простое и сложное...».<sup>17</sup>

<sup>9</sup> См. статьи «Генрих Ибсен», «Вечера искусств», «Три вопроса», «О театре». «Вопросы, вопросы и вопросы» и др. (А. Блок. Собр. соч. в 8 томах, т. 5, Гослитиздат, М.—Л., 1962).

<sup>10</sup> А. Блок, Собр. соч. в 8 томах, т. 5, стр. 237.

<sup>11</sup> Там же, стр. 335.

<sup>12</sup> Там же, т. 8, 1963, стр. 277.

<sup>13</sup> А. Блок. Записные книжки. Гослитиздат, М., 1965, стр. 109.

<sup>14</sup> А. Блок, Собр. соч. в 8 томах, т. 8, стр. 289.

<sup>15</sup> А. Блок, Записные книжки, стр. 169.

<sup>16</sup> Там же, стр. 138.

<sup>17</sup> А. Блок, Собр. соч. в 8 томах, т. 7, 1963, стр. 79.

Расширяется творческий диапазон поэта. Блок ищет новые формы, жанры, он мечтает о социально-бытовой поэме «с фабулой» — жанре, необычайном не только для Блока, но и для символистской поэзии вообще. Он начинает работу над поэмой «Возмездие». И, конечно, не случайно обращение Блока именно к пушкинской традиции, «Евгению Онегину» и «Медному всаднику». Но, как всегда у большого поэта, усвоение традиции — одновременно и ее преодоление. Такое усвоение, обогащая, не убивает творческой оригинальности. И даже в поэме «Возмездие» — поэме, особенно близкой Пушкину по форме, стилю, отдельным образам,<sup>18</sup> ощущается специфически блоковское в романтической концепции мира, в обостренно трагическом ощущении жизни.

К революции Блок приходит уже с определившимся отношением к Пушкину, который становится для него живым спутником жизни, глубоко чтимым и во многом близким. С ним он советуется, к нему обращается в минуты большого душевного волнения как обращаются к близкому человеку, чтобы пережить радость сопричастности общему чувству. Подлинное гражданское мужество проявил Блок после революции. . . В то время когда большая часть его товарищей по перу заняла враждебную позицию по отношению к революции, Блок выступил как поэт-гражданин, призывая «слушать музыку революции», «видеть то, что задумано. . . Что же задумано? *Переделать все.* Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью».<sup>19</sup> Так писал он в статье «Интеллигенция и революция». И не случайно именно в этой статье он постоянно напоминает о традиции нашей литературы и о Пушкине. «Русские художники имели достаточно „предчувствий и предвестий“ для того, чтобы ждать от России именно таких заданий. Они никогда не сомневались в том, что Россия — большой корабль, которому суждено большое плавание. Они, как и народная душа, их вспоившая, никогда не отличались расчетливостью, умеренностью, аккуратностью: „все, все, что гибелью грозит“, тайло для них „неизъяснимы наслажденья“ (Пушкин)».<sup>20</sup> У этих художников учился Блок мужеству, они укрепляли его веру в жизнь: «Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой — погружались во мрак, но они верили в свет. Они знали свет. . . Они знали, что рано или поздно *все будет по-новому*, потому что *жизнь прекрасна*».<sup>21</sup>

За пятилетие (1917—1921 годы) Блок обращался к Пушкину сотни раз и чаще всего эти обращения были обусловлены современной литературной борьбой. Блок апеллировал к Пушкину как к союзнику в борьбе против формализма («Без божества, без вдохновенья») и против утилитаризации искусства («О назначении поэта»), а также в выступлениях, направленных против засорения литературного языка газетными штампами.

В 1921 году Блок выступил на торжественном собрании, посвященном 84-й годовщине со дня смерти Пушкина. «Наша память хранит с малолетства веселое имя — Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийств, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин. Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта — не легкая и не веселая; она трагическая. . .»,<sup>22</sup> — так начал поэт свое слово о Пушкине и не случайно назвал это выступление «О назначении поэта». В этом выступлении мысли о Пушкине переплелись с размышлениями о сущности поэтического

<sup>18</sup> Может быть, эта близость порой сковывала, затрудняла работу над поэмой.

<sup>19</sup> А. Блок, Собр. соч. в 8 томах, т. 6, 1962, стр. 12.

<sup>20</sup> Там же, стр. 13.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же, стр. 160.

творчества, о взаимоотношениях искусства и действительности, о месте и назначении поэта в жизни. Можно спорить со многими положениями и выводами Блока, но глубина мысли и страстность чувства захватывают и заставляют обо многом задуматься.

Некоторые критики трактовали это выступление поэта как проповедь «чистого искусства». Такой вывод мог быть результатом существенной вульгаризации мыслей Блока. В речи явно ощущается склонность к трактовке искусства, как явления имманентного, рецидивы ранней символистской метафорической фразеологии («Хаос», «Безначальная стихия» и т. д.). Но мысли Блока о Пушкине, об отношении поэта к жизни гораздо сложнее первого тезиса, которым обычно оперируют критики. «Первое дело, которое требует от поэта его служение, — говорит Блок вначале, — бросить „заботы суетного света“, чтобы «в одиночестве собрать все силы и приобщиться к „родимому хаосу“». <sup>23</sup> Этот тезис подкрепляется ссылкой на стихотворение Пушкина «Поэту». Но значит ли это, что Блок видит в Пушкине поэта, ушедшего от жизни в мир чистого искусства, и считает ли он вообще, что назначение поэта — область такого именно искусства? Весь ход рассуждений поэта опровергает подобное предположение. Ведь касаясь своеобразия творческого процесса, Блок говорит не об одной его стадии (отъединенности), а о трех. Поэт живет жизнью всех («Среди детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он»). Но поэту дано за повседневностью «провидеть» глубину, для этого необходима огромная внутренняя сосредоточенность, «потому что вскрытие духовной глубины так же трудно, как акт рождения». В этот период творческого акта нужна поэту единенность. Но не менее важна и третья стадия — внесения результата творчества в жизнь. И «Тайная свобода», о которой говорил Пушкин, отнюдь не понимается Блоком как свобода от жизни. «Мы знаем, что он (Пушкин, — В. Г.) требовал „иной“, „тайной свободы“. По-нашему она „личная“, но для поэта это не только личная свобода..., а гораздо большая». <sup>24</sup>

Вот почему свое понятие вдохновения Блок выражает пушкинским определением: «... вдохновение — есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных». И рядом со словами «служение муз не терпит суеты» встают другие пушкинские слова, воспроизведенные Блоком еще в 1918 году в ответе на анкету «Что сейчас делать?». «Слова поэта суть уже его дела». О них он снова напоминает в своей речи «О назначении поэта»: «Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. „Слова поэта суть уже его дела“. Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудях человеческого шлама; может быть, они собирают какие-то части старой породы, носящей название „человек“, части, годные для создания новых пород; ибо старая, по-видимому, быстро идет на убыль, выродждается и умирает». <sup>25</sup>

Осознание жизненной действительности искусства, укрепление волевого начала в творчестве Блока было важнейшим фактором его развития. И в утверждении этого волевого начала влияние Пушкина несомненно. Еще в 1908 году Блок писал: «Может быть, для того чтобы поставить крест на „интеллигентской жвачке“, чтобы стать самим действующими лицами трагедии России, нужно уже обращаться не к „сознанию“, а к „воле“. Нужно, потому что иначе, может быть, не стереть „недоступной черты“ и пропасть между станами интеллигенции и народа неперехо-

<sup>23</sup> Там же, стр. 163.

<sup>24</sup> Там же, стр. 166.

<sup>25</sup> Там же, стр. 162.

дима. Что действеннее: „меч или слово?“ — спрашиваем мы опять, вослед за Пушкиным». <sup>26</sup> Это действенное начало утверждает Блок и в прологе к поэме «Возмездие» («Дроби, мой гневный ямб, камня»), о нем же говорит поэт в своем предсмертном слове о Пушкине. Освоение Блоком пушкинской традиции было существенной частью творческого процесса «преодолений и укреплений», результатом которого явилось рождение художника, мужественно глядящего в лицо жизни. И знаменательно, что последнее стихотворение Блока 1921 года посвящено Пушкину. 5 февраля Блок написал стихотворение «Пушкинскому дому», в котором, так же как и в речи о великом поэте, свое и пушкинское неразделимо. Пушкин живет в характерных приметах воспетого им Петербурга:

Это — древний Сфинкс, глядящий  
Вслед медлительной волне,  
Всадник бронзовый летящий  
На недвижимом скакуне. <sup>27</sup>

Приметы эти конкретны, но и многозначны. Это символы — узлы пересечения двойного ряда устойчивых ассоциаций. За ними «Медный всадник» и «Онегин», за ними и «Туманный город», «Россия — Сфинкс» Блока. Пушкин не только знаком и понятен, но близок в самом сокровенном, выстрадавшем:

Пушкин! Тайную свободу  
Пели мы во след тебе!  
Дай нам руку в непогоду,  
Помоги в немой борьбе! <sup>28</sup>

Несостоятельность интерпретации Пушкина как поэта «чистого искусства» ощутили в той или иной степени и такие поэты-символисты, как В. Брюсов и А. Белый. Брюсов еще в начале 900-х годов избрал Пушкина своим героем. Глубокую любовь и творческий интерес к великому поэту пронес он через всю жизнь, что имело существенное влияние на творческое развитие поэта, начавшего свою литературную жизнь вождем символизма, а завершившего ее — активным участником создания нового революционного искусства. «Обращение к пушкинскому творчеству, — пишет Д. Е. Максимов, — помогло Брюсову упорядочить, дисциплинировать свою поэзию, освободить ее от наиболее резких проявлений декадентской манеры». <sup>29</sup>

В нашем литературоведении существует ряд интересных работ, рассматривающих своеобразие понимания Брюсовым Пушкина и специфику творческого усвоения им пушкинской традиции. <sup>30</sup>

После революции Брюсов выступает активным популяризатором творчества Пушкина, по его инициативе с его комментариями и вступительными статьями в 1919 году выходит несколько выпусков «Народной библиотеки» со стихами Пушкина. В газетах и журналах 20-х годов он печатает статьи, разъясняющие значение Пушкина и необходимость его изучения в условиях новой революционной действительности. <sup>31</sup>

<sup>26</sup> Там же, т. 5, стр. 334.

<sup>27</sup> Там же, т. 3, 1960, стр. 376.

<sup>28</sup> Там же, стр. 377.

<sup>29</sup> Д. Е. Максимов. Поэтическое творчество Валерия Брюсова. В кн.: Валерий Брюсов. Стихотворения и поэмы. Изд. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 27.

<sup>30</sup> В. М. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Изд. «Эльзевир», Пб., 1922; М. А. Цявловский. Брюсов — пушкинист. В сб.: Валерию Брюсову. Под ред. П. С. Когана. М., 1924, стр. 31—37; Н. Л. Степанов. В. Я. Брюсов в работе над Пушкиным. В кн.: Литературный архив, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 302—203, и др.

<sup>31</sup> Почему должно изучать Пушкина? «Московский еженедельник», 1922, 24 июля; № 6; Разносторонность Пушкина. «Известия ВЦИК», 1922, 12 февраля; Пушкин и крепостное право. «Печать и революция», 1922, кн. II (V), стр. 3—12.

В 1924 году выходит посмертно книга В. Брюсова «Мой Пушкин» — итог его многолетней работы. При всей дискуссионности и даже ошибочности ряда положений и выводов эта книга интересна и значительна, особенно ценны наблюдения Брюсова над своеобразием поэтики Пушкина. И если до сего времени эта книга не утратила своего значения, то в 20-х годах ее появление было важным фактором в борьбе за утверждение непреходящей ценности классического наследия Пушкина.

Однако и после Октябрьской революции представление о Пушкине как о поэте для избранных было довольно устойчивым в оппозиционно настроенных литературных кругах. Не случайно свое юбилейное выступление о Пушкине Владислав Ходасевич назвал «Колеблемый треножник».<sup>32</sup> Идейная позиция Ходасевича в годы революции определила его интерпретацию проблемы Пушкина. С точки зрения своей весьма пессимистической концепции революции и культуры рассматривает он судьбу пушкинского наследия. «История наша сделала такой бросок, что между вчерашним и нынешним оказалась какая-то пустота, психологически болезненная, как раскрытая рана... Прежняя Россия, и тем самым Россия пушкинская, сразу и резко отодвинулась от нас на неизмеримо большее пространство, чем отодвинулась бы она за тот же период при эволюционном ходе событий».<sup>33</sup> Восстановление пушкинской традиции в современных условиях кажется ему невероятным, так как революция, по его мнению, привела к «посмрачению культуры». Ходасевич предсказывал второе затмение «пушкинского солнца» (первое он относит к 60-м годам XIX века), и это второе затмение, по мрачному прогнозу Ходасевича, будет более затяжным, а может быть, и вечным. «Может случиться так, — пишет он, — что общие сумерки культуры нашей рассеются, но их частность, то, что назвал я затмением Пушкина, затянется дольше — и не пройдет бесследно. Исторический разрыв с предыдущей, пушкинской, эпохой навсегда отодвинет Пушкина в глубину истории».<sup>34</sup>

И снова возникает концепция «толпы» и «избранных», массы, огрубевшей в войне и революции, глухой к восприятию «звучков сладких и молитв», и немногих, хранящих во мраке всеобщего бескультурья «священные заветы», для которых Пушкин — пароль для узнавания близких по духу: «Это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке».<sup>35</sup>

Другие толкователи Пушкина шли еще дальше, некоторые трактовали Пушкина как своего рода предтечу Ницше. Так, на страницах журнала «Вестник литературы» А. Редько утверждал, что писатели — люди, «думающие за толпу и преподносящие ей результаты мышления по каждому случаю в наиболее усвояемом и готовом виде», так как сама народная масса, по мнению автора, мыслить не способна: «Думать и мыслить для человека в массе — почти всегда тяжелая и даже мучительная вещь. Недаром, — продолжает он, — Пушкин сказал о себе, — только о себе: „Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать“. Толпа страдать не хочет, не хочет и мыслить. Ее стихия — чувствовать».<sup>36</sup> Подобные толкования, искажающие философские и эстетические взгляды Пушкина, имели своей целью использовать авторитет поэта для обоснования крайне реакционных концепций. Все это, по существу, было направлено против действительного усвоения его творческих традиций в условиях сложнейшей идейной и эстетической борьбы революционных лет.

<sup>32</sup> См. в кн.: Вл. Ходасевич. Статьи о русской поэзии. Изд. «Эпоха», Пб., 1922.

<sup>33</sup> Там же, стр. 113.

<sup>34</sup> Там же, стр. 119.

<sup>35</sup> Там же, стр. 121.

<sup>36</sup> А. Редько. Литературные пережитки. «Вестник литературы», 1921, № 3, стр. 1.



Но в то время когда одни, фальсифицируя Пушкина, использовали его имя в борьбе со всем революционным (будь то философия или искусство), другие, «пересматривая миров основы», порой готовы были вместе со старым миром уничтожить и Пушкина. К «неуклонной измене прошлому» призывали после революции футуристы, в этом с ними солидаризировались пролеткультовцы, утверждавшие, что чистоту пролетарского искусства можно сохранить только при условии абсолютного размежевания с культурой прошлого.

В 1918—1919 годах раздавались голоса против переиздания классиков, в том числе и Пушкина. Аргументировались эти требования по-разному. Одни утверждали, что классики не интересны массовому читателю, устарели, другие считали, что классики разлагающе действуют на сознание революционной массы. Но сама жизнь убедительнее всяких теорий доказала, что Пушкин нужен народу и, вопреки утверждениям и эстетов, и нигилистов, интерес к творчеству Пушкина не только не ослабевал, а все время усиливался. «Вестник литературы» отметил «замечательное тяготение к великому русскому поэту А. С. Пушкину. Государственным издательством выпущен целый ряд отдельных пушкинских произведений. Оно же выпускает новое иллюстрированное собрание сочинений Пушкина под редакцией В. Брюсова».<sup>37</sup>

Интересные статистические данные были опубликованы в 1921 году в журнале «Печать и революция».<sup>38</sup> В различных войсковых частях и госпиталях была проведена по специально составленной анкете проверка читательских интересов красноармейцев. Большинство из участвовавших в этом анкетном опросе были крестьяне, рабочие, ремесленники с низшим образованием в возрасте от 19 до 25 лет. Анкета показала, что наибольшей популярностью среди читателей пользуются произведения Л. Толстого и Пушкина, затем Гоголя и Горького. Близость и созвучность современности творчества Пушкина понимали и отстаивали многие писатели и поэты (Луначарский, Горький, Есенин, Багрицкий, Д. Бедный и др.). Если эстеты считали, что революция отбросила Пушкина в глубь истории и только «избранные» в тайне хранят его заветы, то для многих поэтов революции Пушкин был, говоря словами Д. Бедного, «самым современным из современников», живым союзником в революционном преобразовании мира, и борьба со старым миром была для них и борьбой за Пушкина.

В стихотворном предисловии к «Гаврииладе» Пушкина Д. Бедный писал: «Да, Пушкин — наш! Наш добрый светлый гений!».<sup>39</sup>

Он осмыслял творчество Пушкина как существенное звено в историческом движении России к свободе и революции. Демьян Бедный учился у Пушкина и призывал других учиться у него ясности поэтического выражения, смелому использованию в поэзии живого разговорного языка и традиций народного творчества. Сам Д. Бедный в своей агитационной поэзии революционных лет широко использовал фольклорные жанры и образы, максимально приблизив поэтический язык к обычной разговорной речи масс.

Артем Веселый писал:

«Пушкин блеском своего гения осветил мою раннюю молодость, проведенную в логове рабочей слободки.

«Том пушкинских стихов я таскал с собой в вещевом мешке в годы гражданской войны по всем фронтам.

<sup>37</sup> «Вестник литературы», 1921, № 1, стр. 1.

<sup>38</sup> Евг. Хлебцевич. Читательские интересы красноармейцев (по анкетным материалам). «Печать и революция», 1921, кн. II, стр. 49—55.

<sup>39</sup> Демьян Бедный, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1951, стр. 100.

«Пушкина и посейчас в минуты острой печали или радости достаю с полки и пью, не напиваясь».<sup>40</sup>

С Пушкиным прошел гражданскую войну Эдуард Багрицкий:

Я с Пушкиным шатался по окопам,  
Покрытый вшами, голоден и бос.  
И сердце колотилось безотчетно,  
И вольный пламень в сердце закипал,  
И в свисте пуль, за песней пулеметной,  
Я вдохновенно Пушкина читал!<sup>41</sup>

В стихах Багрицкого появляется неожиданный, а с точки зрения эстетов, шокирующий образ Пушкина-агитатора:

Поэт походного политотдела,  
Ты с нами отдыхаешь у костра.<sup>42</sup>

Поэт революционной эпохи не только отдает дань любви и восхищения Пушкину — поэту и человеку:

И мне, мечтателю,  
Доныне любви:  
Тяжелых волн рифмованный поход,  
И негритянские сухие губы,  
И скулы, выдвинутые вперед...<sup>43</sup>

Ощущая глубокую ответственность современных писателей за судьбу русской поэзии, у истоков которой стоял Пушкин, Багрицкий говорит о продолжении его традиций гражданского поэта, борца со злом. Романтическая неистовость чувств («звездами сыплется кровь человечья»), подчеркнутая контрастность, усиленная метафоричность роднили Багрицкого с Лермонтовым, но это не исключает пушкинской традиции, если понимать традицию не узко, а широко, как развитие принципиальных эстетических и творческих основ системы. Прежде всего для Багрицкого усвоение традиции проявлялось в его взглядах на поэзию, которая имела для него не прикладное назначение рифмованного переложения прозы в стихи, а была самостоятельной и специфической формой познания и отражения жизни. Тонко ощущая силу поэтического слова, его неисчерпаемые смысловые и эмоциональные возможности, сознавая силу и власть поэтического слова, он считал призвание поэта ответственным делом жизни. Отсюда высокая требовательность к себе, беспощадная искренность и то чувство гражданственности, которое делает поэтов разных времен борниками справедливости и врагами произвола. Родило творчество Багрицкого с пушкинской традицией стремление к полноте и многообразию поэтического отражения жизни. В то время когда различные группировки (Леф, Пролеткульт, имажинисты и др.) сужали задачи и возможности поэзии, то сводя ее к простой фактографии, то к самоцельности образа, то к воспроизведению только трудовых процессов, Эдуард Багрицкий всем своим творчеством утверждал право на существование поэзии всеобъемлющей, отражающей и «прозу жизни», и высокую романтику чувств. П. Антокольский, вспоминая о своих встречах с Э. Багрицким, отметил неиссякаемый интерес поэта к жизни в любых ее проявлениях: «С какой-то пытливей ревностью, а то и с завистью смотрел он в глаза любой жизни. Вот мальчишки играют в „чижика“, вот низко пригнувшись к седлу, вело-

<sup>40</sup> «Литературное наследство», т. 74, 1965, стр. 521.

<sup>41</sup> Э. Багрицкий, Собр. соч. в 2 томах, т. I, ГИХЛ, М.—Л., 1938, стр. 438-стр. 438.

<sup>42</sup> Там же, стр. 441.

<sup>43</sup> Там же, стр. 440.

сипедист упоенно режет асфальт, вот красноармеец присел на скамейку рядом с девушкой, — и все это, трижды и семьжды благословенное на белом свете, нужно было Эдуарду как воздух, которого не доставало его легким. Это была жизнь, ее игра, ее вечный избыток и вечный источник вдохновения для Багрицкого — „мир, открытый настезь бешенству ветров“». <sup>44</sup> Опираясь на традицию русского стиха, Багрицкий оригинально сочетает возможности классической метрики и народного стиха («Дума про Опанаса»), тем самым творчески реализуя те возможности русского стихосложения, которые намечались еще в творчестве Пушкина («Сказка с попе и работнике его Балде», «Песни о Стеньке Разине» и др.). Нужно сказать, что эта тенденция смелого использования в целях дальнейшего обогащения и развития русского стихосложения возможностей народного стиха определяла творческие поиски многих поэтов 20-х годов.

Но, как всегда, утверждение нового, даже если оно закономерно и плодотворно, проходило нелегко. Велась ожесточенная борьба между «архаистами» и «новаторами», причем «архаисты», выступая против новаторства в области поэтики и метрики, догматизировали Пушкина, видели в его поэзии не подлежащий изменениям эталон. Для них в творчестве Пушкина были заключены не только все начала русской поэзии, но и ее «концы». Такая догматизация превращала Пушкина-новатора в оплот современного консерватизма, что в корне противоречило принципиальным основам творчества Пушкина. Догматизация любых канонов в искусстве всегда опасна, она может привести к застою и обеднению. Об этих застойных явлениях, обнаруживающихся в творчестве ряда поэтов, так называемых неоклассиков, с тревогой писал В. Брюсов в своих статьях 1921 и 1922 годов. «Совершенно бесцветной была и деятельность московских неоклассиков, школы боевой, которая определенно отмежевывалась от всякого новаторства, желая вернуть поэзию к идеалам классических образцов». <sup>45</sup>

В статье того же года «Среди стихов» Брюсов говорит, что по многим вышедшим в 1919—1921 годах сборникам стихов можно составить «синодик поэтических окаменелостей». С тревогой подмечает он, что эти шаблоны переходят и в творчество некоторых пролетарских поэтов: «В. Александровский, — пишет он, — воспевает свою огненную страсть стилем Бенедиктова:

Я не боюсь сгореть на пламени  
Твоей пылающей души. . . <sup>46</sup>

Революция вскрыла такие неведомые жизненные глубины, так изменила содержание жизни, отношения людей, что естественно рождалась потребность в новых формах, в новых средствах художественного отражения действительности. «Истинно современной поэзией будет та поэзия, которая выразит то новое, чем мы живем сегодня. . . Надобно не только выразить новое, но и найти формы для его выражения. . . Все то, что было в нашей поэзии живым, что способно было откликаться на требования истории, было в годы 1917—1922 устремлено на искание „нового“». <sup>47</sup>

Путь к подлинному новаторству осложнялся разного рода отклонениями и извращениями понимания самой сущности искусства, его задач и поэтических возможностей.

Вопросы специфики современного искусства, особенно его содержания и формы, волновали многих писателей. На страницах пролеткультовских

<sup>44</sup> П. Антокольский. Пути поэтов. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 299.

<sup>45</sup> В. Брюсов. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. «Печать и революция», 1922, кн. VII, стр. 46—47.

<sup>46</sup> «Печать и революция», 1922, кн. II (V), стр. 146—147.

<sup>47</sup> Там же, кн. VII, стр. 45.

журналов со статьями о путях развития и о своеобразии пролетарского искусства выступали такие представители этого направления, как Гастев, Александровский, Обрадович, Бессалько, Полетаев, Ф. Калинин и др.

В первом номере журнала «Кузница» за 1920 год была напечатана статья Н. Полетаева «О трудовой стихии в поэзии». В этой статье Полетаев касается ряда важнейших вопросов развития современной поэзии и, в частности, одного из самых дискуссионных тогда принципиальных вопросов «Нужна ли поэзия пролетариату, жизнеспособна ли поэзия?». «Действительно ли слово изжило себя, как утверждает Андрей Белый, или же кризис заключается в том, что изжило себя многое в содержании прежней поэзии?» — спрашивает себя и читателей автор и, размышляя, приходит к верному выводу: «Изжило себя многое в содержании, а не само содержание поэзии, ибо таковое вечно и неисчерпаемо, как природа и как человек; но обновление этого содержания, но перемещение некоторых центров необходимо».<sup>48</sup>

Одним из необходимых перемещений в содержании современной поэзии автор считает переключение внимания поэтов с интимно-камерных тем на воплощение мыслей и эмоций, связанных с трудом. Положение само по себе верное и обусловленное современной действительностью, когда именно трудовой народ становится активно действующим героем жизни и литературы. Однако же у Полетаева, поэта менее подверженного стихии механизации, чувствуется определенный уклон к признанию трудовых процессов единственной темой искусства. У ряда других поэтов (Гастев, Герасимов, Садофьев) эта тенденция абсолютизируется. Из производственного процесса выводится ими и содержание, и «невиданная до того» специфика формы пролетарской поэзии. Статья Обрадовича «Образное мышление» строится на контрастном сопоставлении пролетарской поэзии с классической. Такое сопоставление нужно автору для того, чтобы доказать превосходство образной системы пролетарской поэзии. Причем само определение сути этой системы поэзии дается очень туманно, вроде такой игры терминами: «Образ есть содержание, содержание произведения есть образ». Основными признаками пролетарской образности считает Обрадович связь ее с трудовой стихией: динамичность, яркость и солнечность. «В наш век, когда техника машинного производства идет к колоссальному развитию, — пишет он, — и сама техника приобретает все новые и новые ухищренные мудрые формы, когда жизнь идет динамическим темпом, ходом экспресса по дороге новых и новых достижений в отрасли труда, — у поэта рабочего постепенно вырастает, крепнет бессознательное стремление к солнечному, к динамическому, как молния яркому и быстрому, как взрыв короткому и сильному выявлению своего чувства, переживания своего „Я“ в трудовом Великом Коллективе».<sup>49</sup> Вот такая адекватная «ухищренным формам» техники и динамики ее развития образность возводится Обрадовичем в единственное мерило ценности и богатства поэзии. При таком критерии получается, что стихи Герасимова, Казина и других пролетарских поэтов богаче и ярче стихов классиков: «Продуктивность рабочих-поэтов невелика, при таком же творчестве она не должна быть великой. Книги их стихов не могут быть обширными томами Пушкина, Лермонтова, Некрасова, где редким бисером по белому сквозит образность и острота стиха».<sup>50</sup>

В. А. Александровский продолжает разговор о специфике пролетарской поэзии. Он акцентирует свое внимание на своеобразии ее ритмики. Александровский считает, что именно пролетарские поэты по настоящему

<sup>48</sup> Н. Полетаев. О трудовой стихии в поэзии. «Кузница», 1920, № 1, стр. 19.

<sup>49</sup> С. Обрадович. Образное мышление. «Кузница», 1920, № 2, стр. 20.

<sup>50</sup> Там же, стр. 19.

обогатили ритмически русскую поэзию, которая до них в этом отношении, как им казалось, была очень бедной. Определив два «основных оружия» поэтического творчества — образ и ритм, Александровский пишет: «Если первым оружием (образом, — В. Г.) отчасти владела и буржуазная литература, то второе оружие (ритм, — В. Г.) для нее тоже новое оружие и, кажется, самое слабое в ее руках. Ритм — это бог движения. Он не любит кабинетной литературы. „Евгения Онегина“ Пушкина можно с первой строчки до последней петь на мотив „Последний нынешний денечек“».<sup>51</sup> В свете требований этого нового ритма, передающего все прихотливые переходы и перебои ритма производства, предельно бедным в ритмическом отношении оказывается не только Пушкин, придерживающийся метрической системы, которую Александровский называет «тюрьмой стиха», но и Маяковский. «Все сочиненное Маяковским — один шаблон»,<sup>52</sup> — пишет он.

Полемика вокруг вопроса формы и содержания весьма остро проходила в среде самих пролетарских писателей: если одни, призывая сосредоточить особое внимание на формальной отделке стихов, считали поэтику классиков устаревшей и бедной, то другие переносили центр тяжести на содержание, считая форму малосущественной в произведениях, отражающих современность, и приводили произведения классиков как образцы простоты формы, при этом зачастую примитивно трактуя само понятие простоты.

Излагая ход совещания пролетарских писателей, которое проходило 10 мая 1920 года, журнал «Кузница» останавливается на выступлении А. Богданова «О форме пролетарского творчества». Развивая основной тезис: «творчество пролетарских писателей должно быть чрезвычайно простым по форме и огромным по своему содержанию», Богданов приходит к выводу о том, что тщательная отделка формы (филигранность ее) якобы не гармонирует с огромным содержанием пролетарского творчества. Богданов как на пример простоты указывает на классиков — Пушкина, Лермонтова, Байрона, Гете, Шекспира.<sup>53</sup> При такой основной установке обращение к классикам означало недооценку их мастерства. Любопытно, что подмену простоты упрощенностью почувствовали и некоторые пролеткультовцы. Так, Герасимов, стихи которого еще недавно противопоставлялись Обрадовичем Пушкину и другим классикам, выступил против такой интерпретации простоты Пушкина. «Тов. Богданов заявляет, что нам нужно идти к Пушкину, Гете и др. как образцам простоты, но ведь и Пушкин далеко не прост, если его проанализировать».<sup>54</sup>

Справедливо критикуя многих поэтов за чрезмерное пристрастие к вычурности и нарочитой усложненности формы, Д. Бедный напоминал о Пушкине. «Почему я обращаю ваше внимание на простоту? Разве та изломанность, та изошренность, та „закрученность“, какую нам предлагают со стороны, не есть какое-либо особое, наивысшее формальное достижение?... Ничего подобного! Пушкин писал ясно и просто...».<sup>55</sup> Но, к сожалению, творческая практика Бедного свидетельствовала о том, что сам он порою понимал простоту как упрощенность.

Проблема единства формы и содержания волновала многих пролетарских поэтов и писателей. Выступали они против явно ощущаемых и в современном искусстве формалистических тенденций, которые восприняты были по наследству от декадентской литературы. «А это сплошь и рядом

<sup>51</sup> В. Александровский. О путях пролетарского творчества. «Кузница», 1920, № 4, стр. 33.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> «Кузница», 1920, № 2, стр. 26—27.

<sup>54</sup> Там же, стр. 27.

<sup>55</sup> Русские писатели о литературном труде, т. 4. Изд. «Советский писатель». Л., 1956, стр. 607.

приводит к тому, что форма для художника становится фетишем, — она поглощает все его внимание и почти вытесняет из поля зрения содержание»,<sup>56</sup> — писал еще в 1918 году Ф. Калинин. Вопросу взаимообусловленности формы и содержания посвящена и любопытная, несмотря на крайности и вульгаризацию социологического подхода, статья П. Бессалько «О форме и содержании», в которой он не только указывает на определяющее в этом единстве значение содержания, но и пытается по-своему решить вопрос о традиции и новаторстве пролетарской литературы. Отказываясь от нигилистического отношения к культуре прошлого, Бессалько призывает к критическому овладению всем ценным из наследия прошлого, в том числе и литературой. Но автор предупреждает от эпигонского следования старым образцам. «Не льют вина нового в мехи старые. Рабочим писателям не гоже быть на веревочке или на выучке у писателей буржуазных».<sup>57</sup> И он еще и еще раз напоминает о классовом сознании, которое, изменяя содержание, не остается безразличным и к форме. Автор зовет пролетарских писателей творить «новое искусство», форма которого соответствовала бы грандиозности его содержания. И в смелости новаторских дерзаний он призывает следовать примеру Пушкина. «До Пушкина русская литература была на выучке у французской. И в этом было мало толку. Пушкин отринул французов, пренебрег выучкой и подражанием и постарался стать на родную национальную почву. В этом русская критика усматривает большую заслугу гениального поэта. Последуем же примеру Пушкина, станем на родную нам классовую почву. Если нам нельзя отринуть наших предшественников, национально-буржуазных писателей, победим их нашей культурой и культурностью, затмим их нашими познаниями и идеалами».<sup>58</sup>

Эта мысль о творческом соревновании с классиками, при всей полемической заостренности и примитивизме социологических сопоставлений противостояла и догматизации классиков, и принципиальному отрицанию необходимости новаторства в современной литературе.

В ходе полемики примечательна статья О. Мандельштама «Слово и культура». Рассматривая искусство как сферу, неподвластную влияниям классовых противоречий и социальных различий, Мандельштам характеризует литературный процесс как замкнутый круг повторений: поэтом будет снова и Гомер, и Катулл, и Пушкин, ибо «то, что верно об одном поэте, верно обо всех. Не стоит создавать никаких школ. Не стоит выдумывать своей поэтики».<sup>59</sup> Примечательно, что творческая практика самого Мандельштама-поэта разрушала эту теоретическую концепцию.

Установка на социально-историческую определенность литературы, при всех упомянутых выше крайностях, потенциально была ближе традиции пушкинского творчества, чем вневременный подход к определению сущности искусства. Она ориентировала писателя на «художественное вживание» в современность, а в конкретных условиях революции это неизбежно должно было быть связано с демократизацией искусства (и по содержанию, и по форме). А, как известно, подлинным родоначальником демократизации искусства (народности в широком смысле этого слова) и был Пушкин. Пушкин творчески доказал тематическую неограниченность поэзии, включая в нее «прозу жизни», в частности темы, связанные с жизнью и бытом социальных низов. «Как истинный художник, Пушкин не нуждался в выборе поэтических предметов для своих произведений, — писал

<sup>56</sup> Ф. Калинин. По поводу литературной формы. «Грядущее», 1918, № 4, стр. 2.

<sup>57</sup> П. Бессалько. О форме и содержании. «Грядущее», 1918, № 4, стр. 4.

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> «Дракон». Альманах стихов, вып. 1. Пб., 1921, стр. 76.

Белинский, — но для него все предметы были равно исполнены поэзии». <sup>60</sup> Борясь с ограничивающей возможностью поэтического отражения мира нарочитой эстетизацией поэзии, и лучшие из пролетарских поэтов, и Маяковский, и Асеев, и Багрицкий, и Есенин боролись, по существу, за развитие пушкинской традиции, хотя порой теоретически некоторые из них выступали против наследия классиков.

Процесс демократизации искусства в годы революции и гражданской войны был связан с поисками таких поэтических форм и средств, которые могли бы выразить мироощущение основного героя времени — народной массы в единстве ее деяний и чувств. Стоять «на глыбе „мы“» призывали левовцы. «Нашими устами песнь несметных масс величьем небывалым впервые зазвучала», — писали пролеткультовцы. Искусство масс и для масс — основная установка многих поэтов революционной эпохи. «Искусство вырвется из стен на улицу, как раньше оно стремилось в узилище частных квартир, где его встречали избранные ценители, так теперь оно будет рваться на свободу площадей и улиц, где им станут любоваться широкие массы». <sup>61</sup>

Но, справедливо отталкиваясь от субъективизма и камерности буржуазного искусства, многие поэты впадали в другую крайность, им казалось, что пафос, масштабность совершившегося можно передать только средствами предельной гиперболизации, в грандиозных обобщениях стремлений и чувств многомиллионной массы, в которой переживания отдельной личности растворяются целиком.

Подобный поэтический максимализм был свойствен не только пролеткультовцам, достаточно вспомнить «150 000 000», «Мистерию-Буфф» Маяковского. Романтический накал, вселенская масштабность мироощущений передавали общую атмосферу времени, но за космизмом образов, обобщенностью эмоций терялось порой конкретное представление о жизни и о человеке. Поэтому одновременно в дискуссиях звучали призывы «спуститься с неба на землю».

Процесс овладения мастерством реалистического отражения революционной действительности и психологии человека, рожденного революцией, был для многих поэтов трудным и болезненным, особенно когда они обращались к изображению повседневности. В этом процессе учеба у классиков была особенно продуктивной.

Важнейшее значение в пересмотре отношения к классикам имела политика партии в области культурного строительства, выступления наркома просвещения А. В. Луначарского и особенно В. И. Ленина. В проекте резолюции о Пролеткульте Ленин писал: «Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры». <sup>62</sup> К 1923—1924 годам даже наиболее левые из группировок не дерзали выступать с абсолютным отрицанием классического наследия. Это относится не только к пролеткультовцам, но и левовцам и имажинистам. Так, например, в коллективной «Декларации» (1919) имажинисты клялись «изжить всякое содержание в искусстве» и, утверждая себя единственными мастерами современного искусства, с презрительным снисхождением говорили о культуре прошлого. «Если мы не призываем к разрушению старины, то только потому, что уборкой мусора нам некогда заниматься». <sup>63</sup>

<sup>60</sup> В. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 330.

<sup>61</sup> «Творчество», 1918, № 3, стр. 12.

<sup>62</sup> В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 41, стр. 337.

<sup>63</sup> С. Есенин, Собр. соч. в 5 томах, т. 5, Гослитиздат, М., 1962, стр. 223.

С. Есенин, которому в период усиленного увлечения метафорической образностью, возводимой имажинистами в самоцель, казалось, что никто, даже Пушкин, не могли ее достигнуть, в 1924—1925 годах прямо говорит о своей творческой ориентации на Пушкина. В автобиографии в 1925 году он пишет: «В смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину».<sup>64</sup> В письме 1924 года к Г. А. Бениславской Есенин писал: «Я чувствую себя просветленным, не надо мне этой глупой шумливой славы, не надо построчного успеха. Я понял, что такое поэзия. Не говорите мне необдуманных слов, что я перестал отделывать стихи. Вовсе нет. Наоборот, я сейчас к форме стал еще больше требователен. Только я пришел к простоте и спокойно говорю: „К чему же? Ведь и так мы голы. Отныне в рифмы буду брать глаголы“».<sup>65</sup> Он приходит к новому пониманию Пушкина именно в период творческой зрелости, когда «нагая простота» Пушкина воспринимается им как простота мудрости, за которой глубина и сложность чувств и мыслей. Не случайно он говорил, что нужен талант, чтобы понимать Пушкина. Эта ясность глубины свойственна лучшим стихам Есенина этих лет, его «Персидским мотивам», «Анне Снегиной» и др.

Освобождаясь от чрезмерной обобщенности и упрощающей искусство фактографии, поэзия 20-х годов развивается по пути все более глубокого и всестороннего отражения и осмысления современности. Расширяются ее тематические, жанровые границы. Тяготение к эпическим жанрам постепенно стало соединяться с интересом к лирике, в критике все чаще раздаются голоса о том, что реалистическая конкретность изображения событий и людей не противоречит, не снижает масштабности революционного преобразования жизни и духовного мира человека. К середине 20-х годов намечается явное тяготение к жанрам, синтезирующим эпiku и лирику. Не случайно именно лиро-эпическая поэма, существенно изменившаяся, но все же ощутимо связанная с традициями пушкинского «свободного романа», развивается особенно плодотворно. К этому жанру обращаются Маяковский, Багрицкий, Пастернак, Есенин, Асеев, Сельвинский и многие другие. Плодотворность именно такого творческого усвоения классических традиций, когда оно превращалось в смелое новаторское развитие наметившихся в русской поэзии XIX века тенденций, с особой очевидностью проявилось в эволюции творчества Маяковского.

Одним из распространенных приемов полемики с Маяковским было негативное противопоставление его Пушкину. Это сопоставление использовали, показывая мнимую непонятность произведений Маяковского, утилитарную заземленность его творчества или несостоятельность новаторства поэта революции. При этом Маяковского постоянно обвиняли в неуважительном отношении к классикам и Пушкину прежде всего.

Как известно, Маяковский был среди футуристов, которые поставили свои имена под шумевшей в свое время декларацией «Пощечина обществу во вкусу», напечатанной в 1913 году. В этом заявлении футуристы предлагали сбросить с «парохода современности» «Пушкина, Достоевского и прочих и прочих...», а на «ничтожество» таких писателей, как А. Блок, А. Куприн, И. Бунин и М. Горький, «взирать» с высоты небоскребов. Во многом это была вызывающая самореклама, рассчитанная на скандальное внимание критики и читателей, отражающая молодой задор и дерзостную веру в свое первородство поэтов, большинство которых было еще очень молодо.

В первые годы после революции нигилистическая тенденция еще отчетливо проявляется в ряде заявлений самого Маяковского и поэтов-футури-

<sup>64</sup> Там же, стр. 22.

<sup>65</sup> Там же, стр. 190.



стов, близких ему («Радоваться рано», анкета «Некрасов и мы» и др.). Однако уже в ряде выступлений Маяковского 1918 года намечается определенный пересмотр отношения к классикам и Пушкину. Так, газета «Искусство коммуны» в отчете о дискуссии «Пролетариат и искусство» писала: «Поэт Маяковский отбрасывает обвинение, что левые будто бы призывают к насилию над старым искусством. Он сам готов возложить хризантемы на могилу Пушкина. Но если из гробов выйдут покойники и захотят влиять на творчество наших дней, то нужно им заявить, что им не может быть места среди живых». <sup>66</sup> Здесь пересмотр позиций выразился пока только в снятии лозунга «сбросить классиков», в признании их относительного значения для современности, возможность же творческой преемственности еще категорически отрицалась. Подобная точка зрения была отражением общих эстетических позиций Маяковского 1918—1920 годов. Представления о существе и формах социалистического искусства, строительство которого он считал целью своей жизни, были еще во многом неопределенными. Это очень отчетливо ощущается в его выступлении «Открытое письмо рабочим». Ясно понималось одно — искусство революционного народа должно быть грандиозно, народно в самом широком понимании: «Может быть, художники в стоцветные радуги превратят серую пыль городов, может быть, с кряжей гор неумолчно будет звучать громовая музыка превращенных в флейты вулканов, может быть, волны океанов заставим перебирать сети протянутых из Европы в Америку струн». <sup>67</sup> Только в таких масштабах, равных размаху революции, можно было художественно отразить современность. Казалось, что такое искусство несоизмеримо с искусством прошлого, в гардеробе которого «не подобрать воротничков нашим шеям, шеям Голиафов», и взрыв революции духа должен очистить «нас от ветоши старого искусства». С одной стороны, мечты о невиданных по грандиозности художественных формах, с другой — объективные условия жизни страны периода гражданской войны ставили перед революционной литературой актуальную задачу принять самое активное участие в борьбе за революцию. Отсюда усиление утилитарного значения литературы, поиски и развитие форм и жанров прямой агитации. Именно это агитационное направление литературы вызвало насмешки и нападки со стороны эстетов и догматизаторов классической традиции. За утверждение агитационных форм Маяковскому приходилось упорно бороться. Противостоя любым тенденциям отъединения искусства от жизни, Маяковский и левовцы зачастую тогда утрировали утилитарность искусства, подчиняя его узко практическим задачам, что приводило к умалению значения художественного обобщения. Это в свою очередь приводило к сужению и жанровых возможностей современной литературы. Отрицание лирических жанров, психологических романов и повестей неизбежно должно было привести к столкновению с плодотворным развитием этих жанров в русской литературе. В полемике именно в таком духе воспринималось само по себе верное стремление к лирике:

Кому это интересно,  
что — «Ах, вот бедненький  
Как он любил  
И каким он был несчастным...»? <sup>68</sup>

«Все жанры прозы, — говорил Маяковский на встрече с сотрудником газеты «Прагер Пресс», — могут быть заменены мемуарной литературой.

<sup>66</sup> В Маяковский, Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 12, Гослитиздат, М., 1959, стр. 453.

<sup>67</sup> Там же, стр. 9.

<sup>68</sup> Там же, т. 2, 1956, стр. 87.

Возврат к Толстому — вещь невозможная. Наш сегодняшний Толстой — это газета». <sup>69</sup> Но поэтическая практика Маяковского доказывала несостоятельность таких полемически заостренных суждений: «Мистерия-Буфф» и почти рядом «Люблю» и «Про это», в которых не только любовная тема, но и раскрытие сложнейшего психологического состояния лирического героя. Хотя полемические излишества оставались в литературных выступлениях Маяковского, связанных с проблемами традиции и новаторства, но все отчетливее ощущается прямой адресат критики, которая в большой степени относится не к Пушкину, а к тем, кто, прикрываясь его авторитетом, пытался утвердить чуждую советскому искусству эстетику. В своем выступлении 1923 года «В кого вгрызается Леф» Маяковский говорил: «Сейчас для 150 000 000 классик — обычная учебная книга. . . Но мы всеми силами нашими будем бороться против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство. Мы будем бороться против спекуляции мнимой понятностью. . . Мы будем бить в оба бока: тех, кто со злым умыслом идейной реставрации приписывает акстарью действительную роль в сегодня, тех, кто проповедует внеклассовое, всечеловеческое искусство, тех, кто подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества». <sup>70</sup>

Еще отчетливее эта мысль развита им в статье «Как делать стихи?». «На различных литературных диспутах, в разговоре с молодыми работниками различных производственных словесных ассоциаций (рап, тап, пап и др.), в расправе с критиками — мне часто приходилось если не разбивать, то хотя бы дискредитировать старую поэтику. Самую, ни в чем неповинную, старую поэзию, конечно, трогали мало. Ей попадало только, если ретивые защитники старья прятались от нового искусства за памятные зады. Наоборот, снимая, громя и ворочая памятниками, мы показали читателям Великих с совершенно неизвестной, неизученной стороны. . . С поэзией прошлого ругаться не приходится — это нам учебный материал». <sup>71</sup> В этом сложном процессе борьбы и «поворачивания» памятников» происходило новое узнавание Пушкина. Освобожденный от хрестоматийного глянца, он снова ожил как близкий:

Мне

при жизни

с вами

сговориться б надо.

В своих выступлениях и творчестве 1925—1930 годов Маяковский десятки раз обращается к Пушкину, то цитируя его стихи, то пародируя их, то развивая традиционно пушкинские образы и мотивы («Медного всадника», например), и во всем этом ощущается прекрасное знание творчества великого поэта, понимание его поэтического мастерства.

Интересно, что пролеткультовцы еще в первые годы после революции, когда Маяковский, казалось бы, весьма нигилистически выступал против классиков, упрекали его за недостаточный радикализм в отношении к Пушкину, иронизируя над тем, что Маяковский днем отрицает Пушкина, а по ночам его самозабвенно читает. П. Бессалько писал в 1918 году: «Со своим „бунтом“ Вы напоминаете нам недоразвившегося атеиста, который не отрицает существования бога, а лишь борется с ним». <sup>72</sup> О том же говорилось в 1919 году в журнале «Пролетарская культура»: «Маяковский в Петроградском пролеткульте при всех наших товарищах сознался, что он Пушкина читает по ночам и от того его ругает, что, быть может, сильно

<sup>69</sup> Там же, т. 13, стр. 233.

<sup>70</sup> Там же, т. 12, стр. 45—46.

<sup>71</sup> Там же, стр. 81.

<sup>72</sup> «Грядущее», 1918, № 7, стр. 11.

любит». <sup>73</sup> И если в те годы эта внутренняя раздвоенность озадачивала порой самого Маяковского и, может быть, нарочитая острота отрицания была отчасти преднамеренным желанием преодолеть в себе эту недозволенную для левых «слабость», то теперь поэт сам открыто говорит о существовании своего отношения к классикам, к Пушкину и об осложненности выражения этого отношения происходящей литературной борьбой. «Товарищ говорит, что я прямо целиком уничтожаю всех классиков. Никогда я этим глупым делом не занимался... Я только говорю, что нет ударных на все время классиков. Изучайте их, любите в том времени, когда они работали». <sup>74</sup> А в выступлении на диспуте 1927 года «Леф или Блеф» он еще отчетливее выявляет истинный смысл полемики, выступая за действенное возвращение классиков в жизнь: «Мое стихотворение, посвященное Пушкину, является способом перетряхнуть академика Пушкина и построить такого, о котором человек с некоторым революционным энтузиазмом может говорить, как о своем поэте... Там сказано „бойтесь пушкинистов...“. Мы употребляем не оглоблю, а способ поворачивания памятника». <sup>75</sup> И теперь уже не кажутся неожиданными строки:

Может  
           я  
                   один  
                           действительно жалею,  
   что сегодня  
   нету вас в живых.

Это не эффектная декларация, а творчески осознанная близость, которая ощущается и в масштабности поэтического охвата жизни, и в той верности действительности, которая, насыщая творчество энциклопедичностью, не замыкает его только рамками своего времени, и в глубокой активной гуманности, народности творчества.

Сопоставляя образы Маяковского и Пушкина, Н. Асеев писал: «Так же горячо и самозабвенно отдавался он страстям и волнениям своего времени. Так же спешил он узнать и вобрать в себя самое дорогое и насущное в судьбах своей страны. Не сочувствовать, а участвовать в делах, замыслах и решениях, в борьбе и напряжении своего века — вот что было велением его мастерства... Такие сердца берут на себя тяжесть великой ноши: право говорить от лица своего народа, право отвечать за судьбу своего народа его языком, его мыслями, его вкусами». <sup>76</sup> Но говорить от лица народа может поэт, который не только живет интересами времени и народа, но считает дело поэта важнейшим и ответственной делом жизни. Поэтому сближение в принципиальных основах мироощущения, активно гражданского отношения к жизни неизбежно должны были сказаться в перекрещивании эстетических взглядов Маяковского и Пушкина в каких-то общих, но основополагающих моментах. И это действительно ощущается в широко известных оценках Маяковским поэзии, в определении сущности и характера поэтического труда, в понимании поэтического мастерства и возможностей развития русского стиха. Так же как в свое время Пушкин, Маяковский в советское время выступил против любых попыток умалить жизненное значение поэзии («Разговор с фининспектором», «Во весь голос» и др.). Как и Пушкин, Маяковский был нетерпим к тем, кто низводил поэзию до развлечения, а поэтический процесс представлял как мгновенный восторг вдохновения.

В стихах и прозе Маяковский говорит о поэзии как постоянном и тяжелом труде, когда «единого слова ради» изводишь «тысячи тонн сло-

<sup>73</sup> «Пролетарская культура», 1919, № 11, стр. 10.

<sup>74</sup> В. Маяковский, Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 12, стр. 434.

<sup>75</sup> Там же, стр. 348.

<sup>76</sup> Н. Асеев. Два поэта. «Известия», 1945, № 88, 14 апреля.

весной руды («Поэзия — одно из труднейших производств»). На объективную соотнесенность взглядов Маяковского и Пушкина на поэзию, ее специфику, на вопросы мастерства неоднократно указывалось в нашем литературоведении.<sup>77</sup>

На новом этапе своей эволюции Маяковский приходит к углубленному, свободному от нигилизма пониманию новаторства. «Революция, — писал он, — выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами: „идеал“, „принципы справедливости“, „божественное начало“, „трансцендентальный лик Христа и Антихриста“ — все эти речи, шепотком произносимые в ресторанах, — смяты. Это — новая стихия языка. Как его сделать поэтическим?»<sup>78</sup> «Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?» — вот что было стимулом и существом стихового новаторства Маяковского, который не только лексически ориентировался на разговорный язык революционной массы, но и ритмически, интонационно приближал стих к гибкости и выразительности разговорного языка. Но именно в этом-то противники Маяковского видели наиболее яркое проявление радикального разрыва с пушкинской традицией, забывая при этом, что именно Пушкин говорил о том, что важнейшим путем обновления искусства, ограниченного «кругом языка условленного, избранного», является обращение «к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному» (XI, 73). И сам поэт смело и широко использовал в своем творчестве народную лексику, народную образность. Почти каждое произведение Пушкина начиная с «Руслана и Людмилы» в этом отношении вызывало нарекания пуристов.

Можно сказать, что развитие метрической системы в творчестве Пушкина и его последователей шло в сторону все большего сближения поэтической речи с разговорной, придания все большей гибкости, интонационно-ритмической разнообразности и силлабо-тоническому стиху, во многом нарушая при этом правильность чередования ударных и безударных гласных, но не разрушая системы в целом, т. е. не уподобляя стиха прозе.

Еще Белинский говорил о том, что «наши ямбы и хорей не чистые ямбы и хорей, что они близки к тонизму нашего народного рифма и потому так подружились с нашей поэзией».<sup>79</sup> Уже Пушкин задумывался над тем, что некоторые правила стихосложения, рассчитанные не на произнесение стиха, а на чтение его, стеснительны, они ограничивают звуковые возможности стиха, разнообразие рифмовки. «Как можно вечно рифмовать для глаз, а не для слуха? Почему рифмы должны согласоваться в числе (единственном или множественном, когда произношение в том и в другом одинаково?» — писал Пушкин (XI, 200—201).

Для Маяковского ориентация на произносимый стих стала творческой основой, она обуславливалась новыми условиями жизни искусства. «Поэзия перестала быть только тем, что видимо глазами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию. Счастье небольшого кружка слушавших

<sup>77</sup> И. Оксенов. Маяковский и Пушкин. В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии, т. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 283—311; Н. Степанов. Маяковский и русская классическая поэзия. «Литературное обозрение», 1940, № 7, стр. 20—35; Н. Калитин. В. Маяковский и традиции русской литературы. «Новый мир», 1943, № 7—8, стр. 136—142; Н. Асеев. Маяковский. Изд. «Молодая гвардия», М., 1943, стр. 30—47; Э. Паперный. О мастерстве Маяковского. Изд. «Советский писатель», М., 1953, и др. — Этот вопрос рассматривается и в общих работах о Маяковском: В. Перцов. Маяковский. Изд. АН СССР, М., 1956; А. Метченков. Творчество Маяковского 1925—1930 гг. Изд. «Советский писатель», М., 1961, и др.

<sup>78</sup> В. Маяковский, Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 12, стр. 84.

<sup>79</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. II, 1953, стр. 146.

Пушкина сегодня привалило всему миру». <sup>80</sup> Именно Пушкин, как уже говорилось выше, почувствовал и начал использовать своеобразные возможности ритмической организации народного стиха. Анализируя такие произведения Пушкина, как «Сказка о попе и работнике его Балде», «Сват Иван, как пить мы станем», начало «Сказки о медведице», «Песни о Разине», Н. Асеев пишет: «Все это показывает полную заинтересованность Пушкина в русском звучащем, произносимом, а не только читаемом глазами стихе. О нем он думал как о носителе новых возможностей, новых средств выразительности в поэзии. Прежде всего он искал тот строй, лад, размерность речи, какой народ отбирал для средств своей выразительности». <sup>81</sup>

То, что только намечалось Пушкиным, Маяковский, во многом опираясь на опыт своих предшественников, сделал основой своего поэтического творчества, смело преобразуя русский стих. И в этом преобразовании Маяковского мы ощущаем ту внутреннюю логику развития русской поэзии, которая обусловлена была спецификой русского языка и опытом поэтов прошлого — и Пушкина прежде всего. П. Антокольский заметил: «Маяковский гораздо традиционнее, гораздо глубже вскормлен всеми корнями русской поэтической культуры, нежели это кажется поверхностному взгляду». <sup>82</sup>

Многолетнее изучение творчества Маяковского нашими литературоведами убедительно доказывает глубокую связь эстетических взглядов и поэтики Маяковского с лучшими традициями русской литературы. В книге «О мастерстве Маяковского» Э. Паперный пишет: «Обращение к Пушкину, к классике обогащало поэзию Маяковского, помогало его напряженным, самой жизнью вызванным, целеустремленным поискам новых ритмических форм. Оно во многом облегчало работу поэта над таким стихом, где нет стопы как последовательно повторяющейся группы слогов, но где стопа не отброшена. Она продолжает жить в новом виде, в новом качестве. Созданный Маяковским стих отличен от классического способом, принципом осуществления ритма, но стих его лучших произведений так ритмически закономерен, так оправдан и незаменимо обязателен в каждом своем движении, . . . что может по праву быть назван классическим в большом и точном смысле этого слова». <sup>83</sup>

Итак, уже с первых лет революции в сложной литературной борьбе происходит активный процесс утверждения и творческого усвоения пушкинской традиции, составляющей существенную основу всего развития советской литературы.

«Бессмертие Пушкина в том, — писал П. Антокольский, — что его голос никогда не переставал звучать в русской поэзии, во всей русской культуре. Если он и изменялся как-нибудь, то, в противоположность очень многим, только в сторону *полной узнаваемости*». <sup>84</sup>



<sup>80</sup> В. Маяковский, Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 12, стр. 162.

<sup>81</sup> Н. Асеев. Зачем и кому нужна поэзия. Изд. «Советский писатель», М., 1961, стр. 103.

<sup>82</sup> «Новый мир», 1955, № 11, стр. 241.

<sup>83</sup> Э. Паперный О мастерстве Маяковского, стр. 269. См. также: А. Метченко. 1) Творчество Маяковского 1917—1924 гг. Изд. «Советский писатель», М., 1954; 2) Творчество Маяковского 1925—1930 гг. Изд. «Советский писатель», М., 1961; В. Перцов. Маяковский в последние годы. Изд. «Наука», М., 1965.

<sup>84</sup> П. Антокольский. О Пушкине. Изд. «Советский писатель», М., 1960, стр. 19



А. А. ГОЗЕНПУД

## ПУШКИН И РУССКАЯ ОПЕРНАЯ КЛАССИКА

### 1

Значение Пушкина для русской культуры очень верно охарактеризовал Гончаров: «Пушкин — отец, родоначальник русского искусства, как Ломоносов — отец науки в России. В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках».<sup>1</sup>

Слова эти вполне справедливы и по отношению к музыке.

История русской классической оперы неотделима от творчества Пушкина, определившего не только темы великих созданий Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, но, что более существенно, — самый путь развития национального музыкального театра и утверждение в нем реализма.

Вслед за Пушкиным русская опера стремилась показать неотрывность судьбы человеческой от судьбы народной, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах, воплотить острые социальные и этические конфликты действительности, воссоздать духовную жизнь человека в единстве с окружающим его миром.

Конечно, Пушкин — не единственный великий поэт, чье творчество оплодотворило музыку. Множество опер создано на основе произведений Шекспира, Шиллера, Гюго. Среди них есть такие гениальные, как «Дон Карлос», «Отелло», «Фальстаф» Верди, «Орлеанская дева» Чайковского, однако речь может идти лишь об операх на шиллеровские или шекспировские темы, но не о шекспировской или шиллеровской традиции в музыке. Великие западноевропейские поэты не определили путей развития музыкальной культуры своей родины, и в этом коренное отличие между ролью Шекспира и Пушкина в истории оперы. «Руслан и Людмила» Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Борис Годунов» Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова — этапы развития русского реалистического искусства, связанные с Пушкиным в такой же мере, как творчество Тургенева, Гончарова, Островского, Л. Толстого.

Восприятие Пушкина менялось на протяжении всей посмертной жизни творчества поэта — свидетельство этому неустанная идейная борьба вокруг его наследия, все развитие русского искусства и прежде всего литературы, для которых пушкинские традиции остаются основополагающими. Пушкинская стихия не умерла с наступлением гоголевского периода русской литературы, но обрела новую жизнь. По-разному эта традиция преломлялась в творчестве крупнейших русских писателей, и в свою очередь восприятие Пушкина в каждую новую эпоху менялось,

<sup>1</sup> И. А. Гончаров, Собр. соч., т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 77.

ибо новый читатель соотносил образы Пушкина с образами Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Л. Толстого — тем самым соотносил их с жизнью. Совершенно закономерно и русская музыка по-разному в каждую новую эпоху воспринимала и интерпретировала Пушкина — в этом сказались не только различие творческих индивидуальностей великих музыкантов, но и различие эпох, в которые они жили.

Пушкинские оперы, воплощая образы поэта, отражали основные проблемы современной авторам действительности, и образы эти воспринимались в единстве с образами русской литературы данного периода. Подобно тому как в «Дворянском гнезде» Тургенева ощутима пушкинская стихия (Лиза Калитина — младшая сестра Татьяны Лариной),<sup>2</sup> в «Евгении Онегине» Чайковского пушкинская традиция сливается с тургеневской. И это, конечно, не единственный пример.

Пушкинское начало в русской опере не исчерпывается произведениями, непосредственно написанными на темы автора «Бориса Годунова». Так, одноактная опера Римского-Корсакова «Боярыня Вера Шелога», созданная на основе первого действия «Псковитянки» Мей, образует музыкальную аналогию маленьким трагедиям Пушкина, изображающим героя в преддверии и в час катастрофы. Это тоже эпизод жизни. Излюбленный Римским-Корсаковым контраст двух женских образов — порывистого, страстного и кроткого, мечтательного — уже дан в «Бахчисарайском фонтане».

Русская опера не создавала иллюстраций к произведениям поэта, она свободно их переосмысляла. В «Пиковой даме» Чайковского основной конфликт подвергся переработке, видоизменились образы и ситуации. У Пушкина Лизавета Ивановна — воспитанница старой графини. В опере Лиза — ее внучка и наследница. В повести Пушкина Германн не любит Лизавету Ивановну, но с ее помощью пытается проникнуть к графине и овладеть тайной трех карт, т. е. овладеть ключом к богатству. В опере тайна трех карт должна помочь страстно влюбленному герою преодолеть социальное неравенство; однако в процессе борьбы за овладение этой тайной средство превращается в цель и влюбленный, охваченный жадной наживы, становится игроком. Лизавета Ивановна в повести не кончает жизнь самоубийством, но выходит замуж, да и Германн не умирает, и т. д.

Разумеется, все эти изменения далеко уведут действие оперы от повести. От пушкинского текста в либретто осталось лишь несколько реплик. В сцене у фонтана («Борис Годунов») Мусоргский вообще не использовал ни одной пушкинской строки; композитор внес существенные изменения и в другие сцены, что в свое время вызвало возмущение Н. Страхова. Однако даже в тех случаях, когда композиторы и сохраняли пушкинский текст неизбылемым, они нередко придавали ему иной эмоциональный характер. «Стихи на случай» Ленского «Куда, куда вы удалились» Пушкин комментирует иронически. Поэт так характеризует элгию Ленского:

...его стихи  
Полны любовной чепухи.  
.....  
Так он писал темно и вяло.  
(VI, 125, 126)

В ариозо Ленского, созданном Чайковским, конечно, нет никаких элементов пародии или иронии. Музыка искренне и взволнованно выражает

<sup>2</sup> В пушкинской речи Достоевского сказано о Татьяне: «Такой красоты положительный тип русской женщины почти уже и не повторялся в нашей художественной литературе — кроме разве Лизы в — «Дворянском гнезде» Тургенева» (Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. X, Гослитиздат, М.—Л., 1958, стр. 447).

страстную тоску героя, его душевное состояние. Конечно, если рассматривать это ариозо только как музыкальную аналогию к пушкинскому тексту, то Чайковский нарушил верность поэту. Но кто упрекнет его в этом? Чайковский, как и Глинка, Даргомыжский, Мусоргский и Римский-Корсаков, создавал самостоятельные художественные произведения, творчески свободно интерпретируя образы поэта.

При оценке опер на пушкинские темы должно исходить из соотношения содержания музыкального произведения с литературным, а не из сопоставления либретто с пушкинским текстом и тех частных или общих изменений, которые внесены композитором в сюжет.

Конечно, оперы на пушкинские темы во многом и существенно отличаются от вдохновивших их оригиналов. Стихи, досочиненные либреттистами опер, не сопоставимы с пушкинскими. Однако появление этих стихотворных поделок обусловлено не прихотью композиторов, не их желанием во что бы то ни стало «портить Пушкина», но авторским замыслом и законами музыкальной драматургии. Правда, есть музыкальные произведения, написанные на неизменный и лишь несколько сокращенный пушкинский текст — таков цикл опер на тексты «маленьких трагедий» Даргомыжского, Римского-Корсакова, Кюи, Рахманинова. Однако при всей их талантливости и верности слову Пушкина конгениальными творчеству поэта в сознании миллионов оказались оперы, более чем свободно интерпретировавшие пушкинские тексты, например «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».<sup>3</sup> Это понятно. При создании оперных воплощений «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери», «Пира во время чумы» и «Скупого рыцаря» композиторы подчиняли драматургию музыкальную законам драматургии поэтической, и в иных случаях музыка мало что прибавляла к тому, что содержалось в произведении поэта.

## 2

Художник, воссоздающий средствами своего искусства образы поэта, неизбежно должен отойти от буквального следования роману, поэме, драме, для того чтобы глубже раскрыть их жизненное и философское содержание. Это необходимо и при художественном, а не буквальном переводе с одного языка на другой. А опера — отнюдь не перевод создания литературы на язык музыки. Произведение литературы, воплощенное в опере, теряет свою поэтическую самостоятельность. Литература подчиняется музыке, сливается с ней. Не в этом ли объяснение неохоты, с которой крупные поэты соглашались сотрудничать с музыкантами, и столь частые конфликты между ними. Сам Пушкин отлично понимал, что в создании оперы поэту принадлежит второстепенная роль, и это-то, по видимому, и сделало для него невозможной работу над либретто. В 1823 году он шутя выговаривал Вяземскому, сочинявшему совместно с Грибоедовым текст комической оперы для Верстовского: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту. Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился» (XIII, 73). Этому взгляду Пушкин остался верен до конца своих дней. Он вложил в уста Чарскому — персонажу, в известной мере ему близкому, — слова: «У нас нет оборванных аббатов, которых музыкант брал бы с улицы для сочинения libretto» (VIII, ч. I, 266).

---

<sup>3</sup> Конечно, причина заключалась не в свободе обращения с текстом, а в глубине раскрытия внутренней жизни героев средствами оперной драматургии.



Поэтому совершенно фантастическими представляются гипотезы некоторых музыковедов, будто бы Пушкин согласился сочинять либретто «Руслана и Людмилы» для Глинки и даже получил от композитора соответствующие указания. Текст «Записок» Глинки не дает никаких данных для подобного рода утверждений. Композитор, по его словам, «надеялся составить план (сценария. — А. Г.) по указанию Пушкина».

Вместе с тем судьбы русской оперы волновали поэта, особенно в последние годы жизни, когда проблема народности выдвинулась на первое место в его творчестве. Общеизвестен интерес Пушкина к «Ивану Сусанину» Глинки. Но этим вопрос не исчерпывается. Пушкина занимало развитие русской оперы, опирающейся на фольклор, сочетающей мотивы реальные и фантастические. Сказочная опера предшествующей поры, которую поэт, конечно, хорошо знал, за исключением «Ильи-богатыря», да и то в текстовой части, едва ли могла удовлетворить Пушкина; она не была связана с народной жизнью и являлась лишь опытом пересадки на русскую почву западноевропейского фантастического зингшпиля. Сказочная опера могла стать подлинно русской только на национальной почве, через воплощение народной жизни, народных верований, бытовых и фантастических элементов фольклора.

Неясны взаимоотношения, связывавшие Пушкина с композитором А. Есауловым. Существовало предание, будто «Русалку» Пушкин писал для этого композитора (В. Белинский). Источник информации Белинского неизвестен, да и сам критик сомневался в правдоподобии этой версии. Советское литературоведение, и прежде всего С. Бонди, окончательно развеяло легенду об оперной «Русалке». Возможно, что поэт и не возражал бы против написания оперы на сюжет его драмы, но едва ли эту задачу в ту пору мог выполнить какой-нибудь композитор. Мы знаем, что Пушкин советовал использовать для оперы «Сон в летнюю ночь», одно из самых поэтических и фольклорных созданий Шекспира. По совету Пушкина, либретто по этой пьесе писал А. Вельтман. В первоначальном наброске предисловия Вельтман писал: «Этот сюжет для оперы есть выбор Пушкина: в *Midsummes Night's Dream* он видел все очарование, которое может придать этой пьесе прекрасная музыка, щедрая постановка».<sup>4</sup> Пушкин осведомлялся у П. В. Нащокина в 1832 году: «Что Вельтман? Каковы его обстоятельства и что его опера?». Над оперой «Волшебная ночь» на текст Вельтмана работал А. Алябьев, но произведение не было завершено и не попало в театр. Вельтману же принадлежит опыт завершения «Русалки» Пушкина.

С Пушкиным связано еще одно сценическое произведение — «Ночь на распутии» В. Даля, послужившее темой оперы Верстовского «Сон на яву, или Чурова долина» и привлекавшее позднее внимание Римского-Корсакова, Лядова и других композиторов. Первый биограф В. Даля П. Мельников-Печерский писал с его слов: «...эта „старая бывальщина в лицах“ написана В. И. Далем по настоянию Пушкина». Тот же Мельников-Печерский свидетельствует: «Даль рассказывал, что Глинка не раз ему говаривал, что после „Руслана и Людмилы“ он непременно примется за „Ночь на распутии“. И какое бы в самом деле прекрасное либретто для русской оперы можно было сделать из этой старой бывальщины».<sup>5</sup> Современная критика, не заметив сюжетной близости к «Руслану и Людмиле» Пушкина, усмотрела в фольклорной драме Даля русификацию «Сна в летнюю ночь».

<sup>4</sup> Ю. Д. Левин. «Волшебная ночь» А. Ф. Вельтмана (Из истории восприятия Шекспира в России). В кн.: Русско-европейские литературные связи. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 83—92.

<sup>5</sup> П. И. Мельников (А. Печерский). Воспоминания о В. И. Дале. В кн.: В. И. Даль. Соч., т. I, Пб.—М., 1883, стр. XLVI—XLVII.

Известная близость «Ночи на распутии» к сказочной пьесе Шекспира косвенно подтверждает предположение, что путь волшебной оперы, по-новому осмысливающей фольклор, отношение человека и природы, был близок Пушкину. Именно потому он и поддержал Глинку, решившего, по совету Шаховского, написать оперу на сюжет «Руслана и Людмилы». Конечно, мы никогда не узнаем содержания бесед Пушкина и Глинки. Приведенные композитором слова поэта о том, что он в своей поэме «много бы переделал» (зачеркнуто: «если бы теперь»), нельзя понимать как намерение поэта действительно переработать поэму. Поэт и в самом деле написал бы «Руслана» по-другому, если бы сочинял его вновь, т. е. не в 1820, а в 1836 году. Это понятно. Пушкин пережил огромную творческую эволюцию за годы, отделяющие появление «Руслана» от создания последних произведений; за это время углубилось постижение Пушкиным русской народной жизни и фольклора, а значит возврат к настроениям гедонистической юношеской поэмы был для него попросту невозможен.

При определении степени близости оперы Глинки к Пушкину следует помнить о том, что композитор соотносил свое произведение со всем творчеством поэта, а не с его истоками. Возврат к прошлому в конце 30-х годов для Пушкина был невозможен. Но он был невозможен и для Глинки. «Руслан» — начало поэтического пути Пушкина, «Руслан» Глинки — своеобразная кульминация, итог развития творчества композитора. Юношеская поэма Пушкина переосмыслена в опере, в музыке по-новому истолковано ее образное содержание. Романтика приключений уступила место глубокому раздумью о путях и смысле жизни, о борьбе светлых сил с темными и конечной победе добра. В опере появился глубокий психологизм, характерный для творчества Пушкина зрелого периода, но еще отсутствовавший в юношеской поэме. Иными стали образы, структура, самый ритм, эмоциональная окраска событий. Но зерно поэмы, ее солнечный оптимизм, светлое постижение жизни во всех ее противоречиях получили в музыке конгениальное выражение. За пределами оперы остались некоторые герои поэмы (Рогдай). Естественно, в музыке не отразилась пародийная установка поэмы, своеобразный иронический комментарий к событиям, обусловленный полемической позицией автора. Но ведь и Пушкин, создавая позднее пролог «У лукоморья дуб зеленый», отказался от пародии. Музыка Глинки ближе по образному содержанию к этому прологу, нежели к поэме. В целом произведение поэта переинтонировано, переведено в другой ключ. Однако эти изменения означали не отход, но приближение к Пушкину по спирали.

В музыке «Руслана и Людмилы» русское искусство поднялось на новую ступень: в опере получила глубокое воплощение проблема народного, национального, идея государственности. И здесь Глинка тоже опирался на опыт Пушкина, охватившего и воплотившего образы русской жизни, русской истории. Глинка шел по стопам поэта, по-своему творчески развивая его идеи. Образ могучей былинной Руси, возникающий при первых звуках увертюры и утверждающийся в интродукции, представляет звуковое выражение пушкинских строк:

Дела давно минувших дней,  
Преданья старины глубокой. . .

(IV, 7)

Отказываясь воспроизводить пеструю смену приключений, выпавших на долю героев поэмы, и превращая драматургию событий в драматургию состояний, Глинка придал опере величаво-эпический характер. Ее идейно-философские мотивы сосредоточены в ряде опорных пунктов, на-

чиная с первой песни Баяна, утверждающей нерасторжимое единство радости и скорби и конечное торжество счастья:

За благом вслед идут печали,  
Печаль же — радости залог,<sup>6</sup>  
Природу вместе созидали  
Белбог и мрачный Чернобог...

Отсюда и чередование образов радости и горя и взаимопроникновение их, вторжение поэтической печали в образы радости, борьба тем светлых и мрачных, связанных с Черномором. Академик Б. В. Асафьев писал, что темы «черноморности» движутся «через всю оперу, включая увертюру, где характерное „дыхание холода“ Черномора сковывает несколько раз движение музыки — богатырское усилие Руслана и целотонная гамма полетов Черномора, как грозная туча, затеняет свет и омрачает радость».<sup>7</sup> Но — и в этом сказался родственный Пушкину оптимизм Глинки — злая колдовская сила Черномора никнет, соприкасаясь с человеком. Черномор не властен покорить Людмилу, он может держать ее в плену. Тем более не властен он противостоять Руслану. И грозный тиран, олицетворение обмана и коварства, оказывается жалким карликом — физически и духовно. Он был страшным до тех пор, пока с ним не вступили в борьбу человек, его душа, его мужество. Отсюда — утверждение борьбы, активного деяния как высшего смысла жизни, заключенное в балладе Финна. В то время как современный театр в лице А. Шаховского увидел в рассказе Финна лишь повод для создания «волшебной комедии» (трилогия «Финн»), сводящей мысль поэта к пошлему водевильному нравоучению о неуместности запоздалой старческой любви, Глинка выразил в музыке все смысловое и образное содержание рассказа Финна, углубив и придав ему решающее значение в развитии конфликта.

Если в старой сказочной опере все действие направляли добрые и злые волшебники, а люди являлись лишь покорными исполнителями их воли, то в опере Глинки (и в этом композитор тоже следует поэту) добрый волшебник Финн, помогая Руслану постигнуть смысл жизни, предоставляет ему самому бороться со злом, лишь попутно приходя на помощь в преодолении соблазнов и искушений злых сил. Руслану открывается новый мир в пещере Финна, из нее герой выходит духовно обновленным. После сцены у Финна рождается углубленная философская лирика речитатива «О поле, поле». Бездумно счастливым любовник превращается в героя, постигающего сложность проблем бытия и смерти. Текст этого речитатива воспроизводит слова поэмы, но эмоциональное и философское содержание гениального монолога шире и больше — оно собрало жизненный и творческий опыт зрелого Глинки, вобрало содержание философской лирики Пушкина 30-х годов («Элегия», «Пора, мой друг, пора» и в особенности «Когда за городом задумчив я брожу», «Вновь я посетил»). Как всегда, создаваемая Глинкой музыка выходит за рамки интонируемых им стихотворных строк и представляет собой сгусток, обобщение сложных и многообразных явлений жизни.

В опере, вслед за Пушкиным, противопоставлены различные формы отношения к жизни — деятельное, героическое (Руслан), гедонистически-бездумное (Ратмир), согласно которому жизнь — наслаждение («Зачем любить, зачем страдать»), и трусливо-хищническое (Фарлаф). Глинка утверждает победу Руслана, поражение Фарлафа и очищение Ратмира

<sup>6</sup> Мысль эта, ярко выражающая идею оперы, восходит к словам Финна в поэме: «Но зла промчится быстрый миг» (IV, 13).

<sup>7</sup> Б. В. А с а ф ь е в, *Избранные труды*, т. I, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 173.

любовью Гориславы (образ ее восходит к фигуре бѣзымянной пастушки у Пушкина). Опера в отличие от поэмы лишена внешней действительности, она эпична. Но тем интенсивнее воплощает музыка душевную жизнь героев, ее развитие. Это относится и к Руслану, и к Людмиле, образ которой от первого к четвертому действию проходит большую эволюцию. Безмятежная радость, которую не может надолго смутить грусть предстоящей разлуки с отцом, кокетливое лукавство (первое ариозо) сменяется у Людмилы, попавшей в плен к Черномору, интонациями печали. Но Людмила четвертого действия оперы — это не новый персонаж, но та же Людмила, чей мир обогащен испытаниями жизни. Углублена психологическая перспектива образа, но и драматизированный, он не меняется, а раскрывается с новой стороны.

Создавая «Руслана и Людмилу», Глинка, хотя он во многом видоизменил характеры героев и структуру действия поэмы, сохранил верность оптимистической философии Пушкина. Опера близка и к прологу «У лукоморья дуб зеленый», и к «Сказкам» Пушкина, отразившим новый этап проникновения поэта в сферу народности. И, наконец, опера впитала образы лирики Пушкина, к которой композитор часто обращался в романах. Не будет преувеличением сказать, что, подобно тому как романсовая лирика композитора готовила страницы будущей оперы, так готовили их и образы лирики Пушкина, не получившие прямого воплощения в музыке Глинки.

Выше упоминалось о близости настроений и содержания речитатива «О поле, поле» к философски-медитативной поэзии Пушкина. То же можно сказать и о многих других страницах оперы, хотя они и не написаны на пушкинский текст. Возможно, что, создавая сцены в чертогах Наины, Глинка вспоминал о строфах «Бахчисарайского фонтана», рисующих гарем Гирея. И, конечно же, Горислава, появление которой в опере так смутило современников (вспомним воспоминания А. Н. Серова), — плоть от плоти женских образов русской народной поэзии и поэзии Пушкина, упомянем хотя бы о Черкешенке из «Кавказского пленника». И в свою очередь навеянный Пушкиным и созданный Глинкой образ Гориславы, органически сочетающий проникновенный лиризм и драматизм, жертвенную силу любви и страдания, надежды, предвосхищает многое в музыкальных пушкинских же образах русских композиторов — вплоть до Татьяны в «Евгении Онегине» Чайковского.

Опера Глинки, связанная с Пушкиным не только сюжетно (памяти поэта посвящена вторая песня Баяна «Есть пустынный край»), глубоко претворившая существенные стороны его творчества, во многом предопределила пути развития русской музыки, навсегда связав их с поэзией Пушкина. Конечно, выводить все развитие русской оперы из «Руслана и Людмилы» Глинки было бы насилием над фактами. В пределы традиции, начинаемой «Русланом», не укладываются пушкинские оперы Даргомыжского,<sup>8</sup> Мусоргского и Чайковского — их жанровая природа и принципы драматургии носят совершенно другой характер, тогда как сказки Римского-Корсакова (и, конечно, не только пушкинские) и его опера-былина «Садко» и «Сказание о невидимом граде Китеже» развивают принципы «Руслана». Однако «Руслан» — произведение не только эпическое; лирика в нем не менее сильна, чем монументально-героическое или волшебнo-сказочное начало. И потому лирическая стихия, связанная с образами Гориславы и Людмилы, оказалась особенно плодотворной, во многом определив некоторые черты музыкального воплощения пушкинских героинь в русской опере.

<sup>8</sup> За исключением созданной в юности оперы-балета «Торжество Вакха».

Вместе с тем Даргомыжский, Чайковский и Мусоргский, каждый по-своему воплощая в музыке образы Пушкина, раскрыли и те стороны его творчества, которые не отразились в творчестве Глинки и могли быть истолкованы только в другую эпоху.

### 3

На новом этапе оперного освоения Пушкина, начинающемся в 50-е годы «Русалкой» Даргомыжского,<sup>9</sup> на первое место выдвигается не общеэстетический, но социально-этический конфликт. Критический реализм, провозвестником которого в литературе был Пушкин, утвердился в творчестве Гоголя и его школы, впитавшей как традиции «Шинели», «Ревизора» и «Мертвых душ», так и традиции «Евгения Онегина» и «Повестей Белкина». Русское искусство и литература раскрывали социальный смысл явлений жизни, вершили суд над ними. Мир, представавший в искусстве раннего периода, в том числе и у Глинки, в единстве «благ» и «печалей» — цельным и гармоничным, при конечной победе добра над злом, раскрылся перед художниками новой эпохи в своей социальной конфликтности и дисгармоничности. Понятия зла и добра конкретизировались. И потому избрание одного из наиболее остро социальных произведений поэта в качестве темы для оперы само по себе было характерно.

В предшествующую эпоху раскрытие социально-этической проблематики в опере было недостижимо. Опера на сюжет «Русалки», будь она написана в 30-х годах, относилась бы к народной трагедии Пушкина так же, как «Финн» Шаховского к «Руслану и Людмиле» Глинки. В центре, вероятно, оказались бы фантастические эпизоды на дне Днепра. Драма была бы приближена к традициям «Лесты, днепровской русалки».

Пушкин (как и во всем) гениально опередил эпоху, указал пути в будущее, раскрыв конфликт дочери мельника и князя как проблему социально-этическую, показав нравственное превосходство героини над соблазнителем, ее превращение в грозную мстительницу за обиду. Образы «Русалки», вырываясь из эпохи, в которую они были созданы, предвосхитили многие существенные явления литературы 40—50-х годов, вплоть до поэм Т. Шевченко. И пушкинская «Русалка», когда к ней обратился Даргомыжский, в сознании читателей, слушателей, зрителей соотносилась с повестями Достоевского, Тургенева, драмами Островского и как бы вступала в их круг. Трактовка драмы в духе оперы волшебной или сентиментальной была исключена. Не случайно именно «Русалку» в наследии поэта особо выделяли Белинский и Чернышевский. Последний ставил ее наравне с «Медным всадником» и «Каменным гостем».

«Русалка» Даргомыжского знаменует утверждение в русской опере принципов бытовой и психологической социальной драмы. Действие пьесы Пушкина отнесено к прошлому, хотя отчетливых хронологических указаний и нет. Даргомыжский и вовсе отказался от воссоздания образа седой старины. По существу, от прошлого взят лишь обрядово-бытовой уклад, а в основе своей это драма современная. Композитор следует Пушкину в развитии действия, но зачастую меняет и дополняет текст (как известно, пьеса Пушкина не завершена), в особенности там, где появляются ансамбли. Социальная острота конфликта драмы, особенно отчетливо выступающая в сцене дочери мельника с князем и отцом, смягчена и ослаблена в либретто. Открытия литературы всегда утверждались в опере с известным опозданием. Однако не отдельные уступки «тради-

<sup>9</sup> Замысел оперы на сюжет «Русалки» восходит к концу 40-х годов, но вплотную к работе над оперой композитор приступил в начале 50-х.

ции»<sup>10</sup> характеризуют пушкинскую оперу Даргомыжского. Если образ князя выступает в опере облагороженным, поэтизированным (он сам страдает из-за вынужденной разлуки с любимой), то в образе дочери мельника пушкинское начало раскрыто во всей полноте. Образа такого драматизма, правды и благородства русская музыка еще не знала. Горе и отчаяние дочери мельника выражены в музыке без какой бы то ни было примеси сентиментальности или мелодраматического надрыва. Вслед за Пушкиным (хотя и отходя от его текста) Даргомыжский полагает, как социальная несправедливость и основанные на ней взаимоотношения калечат и уродуют жизнь прекрасного и благородного существа. Но смертельно раненная обманом князя, дочь мельника (в опере Наташа) не взывает к жалости, не стонет бессильно, но гневно негодует, становясь из жертвы судьей своего губителя. Ее самоубийство в не меньшей степени, чем у Катерины в «Грозе», — протест против лжи и лицемерия, вызов, брошенный миру несправедливости. Даргомыжский в трагическом финале первого действия сохраняет высокую верность Пушкину. Лирику любви он переводит в сферу трагедии.

Как известно, отношение Даргомыжского к Глинке было во многом несправедливым. Здесь не место анализировать эту сложную проблему. Коснемся лишь одного вопроса. Автор «Русалки» писал, что в отличие от Глинки, давшего русской музыке широкий размах, но затронувшего «еще только одну ее сторону — сторону лирическую», он (Даргомыжский) работает «над развитием... драматических элементов».<sup>11</sup> Конечно, Даргомыжский был неправ в предвзятой оценке Глинки, но прав, когда утверждал, что тяготеет к драме, прибавим — драме, основанной на раскрытии социальных и психологических конфликтов и характеров, драме народной и бытовой.

Глинке была доступна сфера трагического не меньше, чем область лирики. Достаточно назвать «Ивана Сусанина». Но там в соответствии с самой природой замысла нет конфликта социального. В центре — борьба с захватчиками и самопожертвование патриота, а личная трагедия героя, через которую раскрывалась бы драма общественная, отсутствует. Сусанин не противостоит социальной действительности, а сливается с ней гармонически, ибо он действует в условиях, когда чувства, мысли и желания одного человека слиты с желаниями всего народа. Опера Глинки утверждает единство личности и общины, государства, тогда как опера Даргомыжского, как и трагедия Пушкина, раскрывает на частной судьбе тему социального антагонизма. Это так, ибо страдания брошенной мужем княгини не сопоставимы со страданиями дочери мельника, и не только потому, что обе женщины не равны друг другу как личности, но и потому, что не равны социально. Дочь мельника в отличие от княгини беззащитна. Своей смертью она разрывает узы погубившего ее общества.<sup>12</sup>

У Даргомыжского, как и у Пушкина, бытовая драма превращается в трагедию. Это можно увидеть и в образе мельника. Социальное зло погубило дочь, сделало безумным отца, но в своем безумии мельник

---

<sup>10</sup> Сила их была такова, что многие крупные писатели, переделывая свои произведения в либретто, калечили и уродовали их. Так, В. Гюго в либретто «Эсмеральды» (оно положено и в основу одноименной оперы Даргомыжского) во многом снимает антифеодалную направленность романа, превращает Феба де Шатопера в верного и доблестного рыцаря, пламенно любящего Эсмеральду и ценой собственной жизни спасающего ее от гибели. А. Островский, переделывая в либретто «Грозу» для В. Кашперова, также смягчил и многое снял в изображении «темного царства».

<sup>11</sup> А. С. Даргомыжский, Избранные письма, Музгиз, М., 1952, стр. 41.

<sup>12</sup> Н. Я. Берковский. Статьи о литературе. Гослитиздат, М.—Л., 1962 стр. 357—403.

глубже и вернее понимает мир и относительность привычных ценностей. Безумный мельник осмеливается восстать против князя.

Вслед за Пушкиным Даргомыжский погружает своих героев в реальную сферу быта, расширяя и обогащая жанровыми красками образы внешнего мира (народные сцены I действия, свадьба — II действие и т. д.). Это вызвано не только условиями оперности, требующими большей конкретности в воссоздании атмосферы, но и сознательным интересом композитора к быту — неотъемлемому фону действия. Скупые намеки пушкинской драмы развернуты в большие жанрово-обрядовые и характерные сцены.

В отличие от величавой картины древнерусского свадебного пира, созданного Глинкой в первом действии «Руслана», для сцены свадьбы в «Русалке» менее характерна торжественно-обрядовая эпичность, хотя в музыкальном действии присутствуют и эти краски. Развивая лаконичный сценарий пушкинской драмы, Даргомыжский начинает почти так же, как Глинка, — торжественным свадебным хором, славящим молодых. Как и Людмила, княгиня с оттенком печали прощается с девичеством. Здесь, конечно, Даргомыжский не столько подражает Глинке, сколько воспроизводит свадебный обряд.<sup>13</sup> Но постепенно жанрово-бытовые краски вторгаются в действие. Вслед за величавым «славянским танцем» следует яркая жанровая цыганская пляска, едва ли возможная на старинной русской свадьбе. И место Баяна на свадебном пиру занимает сват, а величальные песни переходят в шуточные, хороводные. Как и у Пушкина, свадебное веселье прерывает голос дочери мельника, предвещающий несчастье. В отличие от Глинки (первое действие «Руслана») Даргомыжский строит последующую картину не на статике оцепенения (канон), но на оживленном драматическом движении.

В лучших эпизодах опера Даргомыжского конгениальна драме, в других (сцены фантастические) безмерно ей уступает. Здесь Даргомыжский не мог соперничать с Глинкой, да и с точки зрения реальной трактовки сюжета эти сцены могли показаться ему менее существенными. Бытовое, характерное, драматическое начало, верность национальной стихии определили место «Русалки» в истории оперного воплощения Пушкина. Рядом с картиной русской старины, лирическим, философским эпосом о жизни встала опера о социальной неправде, о гибели дочери народа.

Последняя опера Даргомыжского, также связанная с Пушкиным, — «Каменный гость» — носила скорее экспериментальный характер. Здесь композитор стремился воссоздать средствами музыкальной декламации музыку живой человеческой речи, запечатленную в пушкинских стихах. Композитор отказался от арий и ансамблей, хоров, используя лишь мелодический речитатив. Следуя Пушкину, сохраняя его текст (лишь вставные песни Лауры написаны не на пушкинские стихи), Даргомыжский через интонации раскрывает характеры героев, стараясь быть столь же сжатым и лапидарным, как и Пушкин. Несомненно непреходящее историческое значение «Каменного гостя» Даргомыжского в развитии русской реалистической оперы, в становлении особого оперного жанра, опирающегося на текст пушкинских трагедий. И, тем не менее, «Каменный гость» в отличие от «Русалки», несмотря на большую чистоту стиля и зрелость таланта, не сыграл в истории театра той роли, что «Русалка». Результаты не окупили жертв, принесенных композитором. «Каменный гость» остался школой эксперимента для музыкантов. Как это ни парадоксально, оперное воплощение как бы сузило философскую трагедию поэта.

<sup>13</sup> В 1852 году на сцене Александринского театра была поставлена «Русская свадьба в исходе XVI в.» П. Сухомина — драматическое представление из частной жизни наших предков», имевшее большой успех у зрителя.

«Русалка» — драма больших и открытых страстей, обращенная к большой аудитории. «Каменный гость» — камерная драма, психологическое и философское содержание которой доступно для аудитории, более подготовленной. Музыка подчинилась поэзии.

#### 4

Обращение к истории, столь характерное для русского искусства 60—70-х годов, не только не означало ухода от современности, но, наоборот, — новое приближение к ней. Обращаясь к прошлому и решая на его материале современные проблемы, художник передавал существенные конфликты действительности, раскрывая истоки многих явлений современности. Дело не в «аллюзиях», заключенных в исторических драмах Островского, А. Толстого и ранее написанных пьесах Мея, но в общей политической направленности этих пьес.

Мусоргский обратился к трагедии Пушкина, хотя и созданной в иную историческую эпоху, но неизмеримо более острой политически и более современной, чем многие исторические пьесы 60-х годов. Художник-демократ, он понял, что главный герой трагедии — не царь Борис, что конфликт построен не на противоборстве Бориса и Самозванца, но на неприимимой враждебности народа и царя (любого царя). Эту тему он положил в основу оперы, сделав главным героем массу. Мусоргского не смутили толки о пресловутой несценичности трагедии, успех ее первой постановки (1870). Двадцать три картины пьесы сведены композитором к девяти (десяти), изменена последовательность действия, многое опущено, многое добавлено. Пушкинский лаконизм, пренебрежение к подробностям уступили место красочному воссозданию быта, избытию жанрово-бытовых сцен. Отличны от пушкинских образы Самозванца и Марины (сцена в уборной Марины и сцена у фонтана лишь по месту действия совпадают с аналогичными эпизодами трагедии). Усилена по сравнению с Пушкиным тема мук совести Бориса; одна строка монолога Бориса «мальчики кровавые в глазах» выросла в сцену кошмаров и галлюцинаций; эпизодический, но важный образ Юродивого превратился в печальника и выразителя народного горя. Словом, количество внесенных Мусоргским в пушкинскую трагедию изменений очень велико.

И все же при всех существенных отклонениях от оригинала, вернее первообраза (композитор в качестве источников оперы назвал и Пушкина, и Карамзина), опера Мусоргского является творчески самобытным истолкованием пушкинской трагедии с позиций новой, насыщенной революционными конфликтами эпохи. Пушкин писал свою «Летопись о многих мятежах», предвосхищая будущее. Мусоргский создавал оперу после того, как крестьянские волнения и восстания прокатились по стране. Отсюда та жизненная конкретность и мощь, с которой показано в опере нарастание народного гнева, достигающего кульминации в сцене под Кромами. И у Пушкина, и у Мусоргского народный бунт не приводит к победе народа — и в этом оба гениальных художника сохранили верность истории. У Пушкина народ в ужасе безмолствует, видя, как повторяется прошлое — через преступление пришел к власти Борис, через преступление приходит к власти и новый узурпатор. У Мусоргского народ еще слепо идет за Самозванцем, но выразитель народных чувств Юродивый предвещает грядущие бедствия и разорение русской земли.

В изображении народа композитор верен поэту. «Мнение народное» воплощено в опере с силой, не меньшей, нежели трагедия преступной совести Бориса или этапы борьбы за власть Самозванца. И не вина Мусоргского, что старый оперный театр, выдвинув гениального исполнителя заглавной партии (Шалапин), оттеснил на задний план все остальное —



«не заметил» сцены у собора Василия Блаженного и чаще всего пропустил сцену под Кромами.

В раскрытии народной темы и личных судеб, в показе обусловленности этой судьбы «мнением народным» Мусоргский близок Пушкину. В его опере народное горе, страдания, безысходная печаль, гнев и ярость переданы с удивительной мощью. И то, что Мусоргский сумел слить воедино образы реальных крестьянских бунтов 60-х годов, с тем, что подсказывал ему Пушкин, обусловило непреходящую эстетическую и историческую ценность его массовых картин.

Если возможна аналогия с картинами передвижников и прежде всего Сурикова и Репина (о «толпе» в русской живописи и музыке писал в свое время В. Стасов), то в воплощении душевных мук и страданий совести Мусоргский стоит вровень с Достоевским.

Если «Русалка» была бытовой социальной драмой, то «Борис Годунов» знаменовал появление народной музыкальной трагедии. У Глинки дифференцированы только основные герои. У Даргомыжского есть социальная дифференциация, но масса (народ) выступает как единая стихия, гости на свадьбе выполняют жанровую роль. Мусоргский вслед за Пушкиным дифференцирует массу, вычленив из нее отдельных персонажей, дифференцирует в отличие от Глинки и вражеский лагерь — вражеский по отношению к Борису и народу. Мусоргский не смягчает социальную остроту — он показывает конфликты во всей их напряженности и драматизме. Но и в лиризме — его струя явственна в «Борисе Годунове» — Мусоргский идет особым путем. Это не ласково-проникновенный, задушевный лиризм Глинки (быть может, лишь плач Ксении родственен ему), не драматический страстный лиризм Даргомыжского, но терпкий, остро характерный, надрывный «лиризм» песни Юродивого, снова заставляющий вспомнить о Достоевском, или патетически-возвышенный лирический пафос первого монолога Щелкалова.

## 5

В творчестве Чайковского союз русской оперы с Пушкиным достигает лирической кульминации. В сознании миллионов слушателей и зрителей именно трактовка Чайковского оказалась самой влиятельной и определяющей, потому что она закреплена в музыке редкостью сердечности и чистоты. Восприятие «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», в меньшей степени «Полтавы» Пушкина уже неотделимо от музыки. Конечно, композитор отошел от поэта, придав его произведениям иной характер. Ближе всего Чайковскому сфера человеческого чувства, стихия лирическая, раскрытие столкновения между естественным стремлением к счастью и условиями жизни, губящими надежды на радость и самую жизнь. И в своем подходе к Пушкину композитор всего ярче выразил этот конфликт. Проникновенный лиризм придает особую, индивидуальную прелесть пушкинским образам, хотя, конечно, композитор передал далеко не все образное, психологическое содержание поэзии Пушкина. Г. Ларош, подчеркивая разность творческих индивидуальностей поэта и композитора, писал: «Чайковский сквозь различие натур, художественного образования и художественного стремления пробился к своему обожаемому Пушкину и получил в дар, конечно, не все его царство, но значительную и цветущую его область»,<sup>14</sup> т. е. сферу лирического и драматического, раскрывающего душевную жизнь. В этой области у Чайковского нет соперников в русской и мировой музыке, и потому Пушкин Чайковского и ока-

<sup>14</sup> Г. А. Ларош. П. И. Чайковский как драматический композитор «Ежегодник имп. театров», прилож., кн. 1, 1893—1894, стр. 110—111.

зался таким близким и дорогим для слушателей. Лирическая трактовка Пушкина обусловила особенности и принципы оперной драматургии и ее отличие от литературных первообразов.

Пушкин, как мы знаем, вызвал к жизни в оперном театре сказочный эпос, бытовую и психологическую драму, народную музыкальную трагедию — жанры, близкие аналогичным явлениям художественной литературы и в то же время глубоко своеобразные. Но реалистический психологический роман еще не имел аналогии в музыкальном театре. Разумеется, речь идет не о механическом перенесении форм, выработанных в литературе, в область музыкальную. Законы оперного искусства иные, нежели у литературы, и параллели — эпос, драма, лирика — в большей мере условны. Поэтому определение «психологический роман» по отношению к опере тоже должно понимать условно.

Однако при всем своем глубоком своеобразии «Евгений Онегин» Чайковского, конечно, ближе к повести или роману И. Тургенева, И. Гончарова, Л. Толстого, чем к лирической опере Ш. Гуно или А. Тома. Композитор отказался от безнадежной попытки охватить огромное образное содержание романа, передать особенности его построения, течение авторской мысли, лирические отступления, образующие второй план, не менее важные, чем сюжет. Конечно, если сопоставить сценарно-словесную ткань либретто с романом, нельзя не увидеть обеднения великого произведения, но сценарий, внешнее действие в опере все же играют по отношению к музыке служебную роль. Причина неудач, постигавших все попытки драматизации романа Пушкина, была обусловлена тем, что инсценировка включала лишь элементы внешнего действия, оставляя за его пределами все то, что образует лирически-психологическую атмосферу романа. Музыкальная драматургия «лирических сцен» Чайковского воссоздает интенсивную лирико-психологическую атмосферу романа так, как она воспринималась в контексте русской действительности 70-х годов, в контексте русского реалистического искусства. Роман Пушкина сыграл огромную роль в истории русской литературы. Воздействие гениального произведения или отталкивание от него сказывается едва ли не у всех крупнейших представителей русского романа XIX века; черты Татьяны узнаются в героинях повестей Герцена, романов и повестей Тургенева, Гончарова. Перечень этот можно было бы длить до бесконечности. Жизнь пушкинских героев не ограничивается рубежом XIX—XX веков — их потомки действуют и в новую эпоху, и нас не удивляет, что мы встречаемся с ними накануне Октябрьской революции и в годы гражданской войны; Катя и Даша в «Хождении по мукам» А. Толстого, конечно, находятся в прямом свойстве с Татьяной и Ольгой. Разумеется, это не значит, что русский роман повторял и варьировал содержание и образы пушкинского романа. Великий поэт сумел закрепить в своем произведении существенные стороны русской действительности и русского национального характера. Преемственная связь «Евгения Онегина» Пушкина с жизнью русского общества, отраженной в русском романе, определила нестареющую молодость гениального произведения, в котором читатель находил отражение своих мыслей и чувств. Восприятие «Евгения Онегина» вне контекста современной литературы вообще невозможно. Перечитывая роман Пушкина, читатель тем самым обращается и к Тургеневу, и к Гончарову, и к Толстому. Поэтому и Чайковский, воплощая образы романа Пушкина, не уходил от современности, но создавал произведение современное, близкое мыслям и чувствам людей его эпохи. Характерно, что замысел оперы, вызвавший первоначально сомнение в среде друзей Чайковского — музыкантов (С. Танеев), сразу же заинтересовал и взволновал писателей. Л. Толстой писал Тургеневу в 1878 году: «Что „Евгений Онегин“ Чайковского? Я не слышал еще его, но меня <он> очень

интересует». Тургенев отвечал: «Несомненно замечательная музыка; особенно хороши лирические, мелодические места».<sup>15</sup> И впоследствии Тургенев неоднократно восторженно отзывался об опере Чайковского — он не мог не почувствовать внутренней близости произведения, как и Толстой, в общем более чем отрицательно относившийся к музыкальному театру и сделавший исключение едва ли не только для Чайковского.

Конечно, Чайковский не ставил задачи создания оперной аналогии современному роману, но, будучи современником Тургенева и Толстого, прочитал пушкинский роман в контексте эпохи. В центре оперы судьба трех героев — Татьяны, Ленского, Онегина, — показанная в единстве с бытовой, социальной средой, особенно ярко переданной в сцене именин Татьяны и петербургского бала. Но все же остро характерные, не уступающие Даргомыжскому сцены усадебной жизни носят подчиненный по отношению к основному действию характер, и потому грубую ошибку совершают театры, подчеркивая бытовые краски 4-й картины.

Б. В. Асафьев писал: «„Лирические сцены“ Чайковского, то есть „Евгений Онегин“ — это звенья монологов («наедине с собой») и диалогов («бесед», «собеседований»), так сплетенных друг с другом и так психологически мотивированных, что „оперность“ с ее риторикой и „показательностью“, с ее „масками и котурнами“ решительно преодолевается. По реализму всей своей внутренней природы и всей своей слышимости „Евгений Онегин“ был событием выдающимся, равным лучшим достижениям русской реалистической литературы».<sup>16</sup>

В опере Чайковского нет напряженной внешней интриги (ее нет и в романе), все действие сосредоточено на раскрытии переживаний героев, их состояния, их духовной жизни. В этом Чайковский действительно оказался равным величайшим мастерам русского реалистического романа и тем самым близким Пушкину. А значит, многочисленные расхождения либретто с текстом романа, о которых речь шла выше, не могут служить мерилom верности оперы Пушкину. Мерило этой верности определяет музыка, настолько глубоко, правдиво и искренне передающая характеры, мысли и чувства основных героев, что, перечитывая роман Пушкина, мы не властны отделить стихи поэта — хотя бы в письме Татьяны или ариозо Ленского — от музыки, хотя, как мы уже указывали, содержание предсмертной элегии Ленского у Пушкина и Чайковского не совпадает.

Принципы, органически найденные композитором в его первой пушкинской опере, получили развитие в «Пиковой даме», где, однако, лирика драматизирована. И если возможна параллель между «Евгением Онегиным» и Тургеневым, то трагическая атмосфера «Пиковой дамы» и духовной жизни ее героев может быть сближена с Достоевским, хотя, разумеется, и эта параллель условна. В «Пиковой даме» Чайковский отошел от Пушкина больше, чем в «Онегине», — и дело не столько в изменениях ситуации, о чем речь уже шла, сколько в общем переосмыслении действия, характеров и судеб героев. Ирония Пушкина не получила отражения в музыке — все события взяты всерьез, конфликт приобрел трагедийный характер.

Недостижимость счастья в мире бессердечного чистогана, извращающего нравственную природу героя и превращающего искренне любящего человека в хищника, приобретателя, трагедия загубленной любви и жизни воплощены в музыке с неотразимой силой. Хотя Германн и Лиза Пушкина и Чайковского, казалось бы, мало сходны и действуют в иных обстоятельствах, приходя к иному жизненному концу, при внешнем отходе композитора от Пушкина в понимании основного конфликта он близок ему.

<sup>15</sup> Л. Толстой и Тургенев. Переписка. М., 1928, стр. 83, 85.

<sup>16</sup> Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, 1954, стр. 89—90.

Если «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» — своеобразные лирико-психологические романы, то «Мазепа» — лирическая трагедия любви, столкнувшейся с непреодолимыми силами честолюбия, циничного политического расчета. В поэме Пушкина события истории и судьба героев неразрывно и причинно связаны, и личная судьба обусловлена историческими конфликтами. Мария — невольная жертва столкновений исторических сил, столкновения, в котором решается судьба государства. В центре оперы Чайковского — не борьба Петра и Мазепы, но предательство гетмана; не Полтавская битва, но горестная судьба Марии. Отвечая Н. фон Мекк, предвкушавшей появление на сцене Карла XII, Чайковский писал: «Относительно Карла XII должен разочаровать Вас, друг мой. Его у меня не будет, ибо к драме между Мазепой, Марией и Кочубеем он имеет только косвенное отношение».<sup>17</sup> Однако выдвижение на первый план образов Марии, Кочубея и Мазепы не означало превращения оперы в личную драму. Конфликт Кочубея—Мазепы—Марии и в опере воплощает глубочайшие социально-исторические, нравственные проблемы. «Мазепа» — самая жестокая и мучительная драма Чайковского, атмосфера ее насыщена кровью и страданиями. В ней отражены впечатления эпохи — опера создавалась в 1881—1883 годы, в обстановке жестокой реакции, наступившей после казни Александра II народовольцами. Образы Пушкина в музыке наполнились новым содержанием — его подсказали политические события. Менее всего Чайковский стремился к аллюзиям — их питала жизнь, действительность.

Страстный гуманизм Чайковского никогда не достигал такой драматической силы, как в «Мазепе», — опере, всем своим образным строем протестующей против глумления над человеком. Пушкинское в «Мазепе» — вера в силу и духовную красоту человека, вера в то, что эта красота сильнее жестокости и насилия. И сцена Кочубея в тюрьме, и трагически-просветленный финал (колыбельная Марии над убитым Андреем), хотя не находящийся прямой аналогии у Пушкина, утверждают родственный Пушкину строй образов. Здесь Чайковский продолжает жизнь образов великого поэта, подобно тому как это делали Толстой и Достоевский. Лирическое восприятие Пушкина, утвержденное Чайковским, во многом определило характер юношеской оперы Рахманинова «Алеко», тогда как принципы «Каменного гостя» Даргомыжского сказались на «Скупом рыцаре». Первая опера очень популярна.

Не меньшей популярностью пользовался, правда, и «Дубровский» Направника, произведение эклектичное, переводящее образы мятежной повести на язык сентиментально-чувствительного романса. Бунтарь Дубровский превращен в нежного и несчастного любовника.

Столь же далека от Пушкина «Капитанская дочка» Кюи, в которой все сведено к истории злоключений двух разлученных обстоятельствами любовников. Пугачев оказался почти фигурантом, самое восстание — лишь поводом бедствий, а Екатерина II — мудрой благодетельницей, соединяющей влюбленных.

## 6

Три пушкинские оперы Римского-Корсакова занимают особое место в утверждении пушкинской темы в музыке.

В «Моцарте и Сальери» Римский-Корсаков опирался на традиции «Каменного гостя» Даргомыжского, в сказках своеобразно развивал некоторые элементы «Руслана и Людмилы». Однако оперы Римского-Корсакова во многом отличны от шедевров Даргомыжского и Глинки. Уступая «Каменному гостю» в рельефности и естественности декламации.

<sup>17</sup> П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. Изд. «Academia». М., 1936, стр. 62.

опера Римского-Корсакова превосходит оперу Даргомыжского в воссоздании реального фона.<sup>18</sup> Опера Римского-Корсакова — психологическая драма, раскрывающая непримиримый конфликт гениального творца, смело и свободно прокладывающего новые пути в искусстве, и угрюмого рационалиста, видящего в Моцарте не столько личного врага, сколько врага своего искусства.

В центре драмы Пушкина и оперы Римского-Корсакова образ Сальери. Его трагедия (а он показан поэтом как трагический герой) составляет существо пьесы и оперы. Смерть Моцарта — непоправимая утрата для искусства, но она бессильна изменить посмертную судьбу его музыки, тогда как эта смерть превращает Сальери из гения, каким он хочет быть, в убийцу и обрекает его на духовную гибель — вместе с физической смертью Сальери умрет и его творчество, и в веках останется жить только память об убийце гения.

Вопрос о том, был ли исторический Сальери действительно виновен в гибели Моцарта, не существен при рассмотрении трагедии Пушкина и оперы Римского-Корсакова, как и вопрос о виновности Бориса Годунова в смерти царевича Дмитрия при анализе «Бориса Годунова». Важно, что Пушкин не сомневался в этом преступлении и навсегда убедил в нем читателей и зрителей. Пушкинский Сальери мало похож на исторического, а пьеса не воспроизводит уголовное происшествие, будто бы имевшее место в Вене в 1791 году. Раскрывая трагедию жестокой и эгоистической души, Римский-Корсаков утверждает вслед за Пушкиным превосходство свободного, приносящего людям счастье и радость искусства над искусством, служащим средством эгоистического самоуслаждения или корысти.

Пушкин и Римский-Корсаков не возвеличивают Сальери, не придают ему ореола «мученика за идею», ибо Сальери одновременно палач и жертва собственного преступления.

Однако опера Римского-Корсакова не достигает художественной силы драмы. Это произведение, скорее иллюстрирующее ее события, чем раскрывающее трагедию, ее философский смысл.

Полнее пушкинская стихия выявилась в светлом, жизнеутверждающем видении поэтического мира «Сказки о царе Салтане» и жутких, гротескно-причудливых образах «Золотого петушка».

Поэтическая «Сказка о царе Салтане» отнюдь не идилична — борьба добра и зла определяет ее конфликт, хотя в соответствии с общим оптимистическим характером оперы зло терпит поражение. Композитор возражал против тенденции либреттиста драматизировать события, чувства и переживания Гвидона, утверждая, что эти домыслы могут далеко увести от Пушкина. Вместе с тем он нашел взволнованные лирические интонации для царицы, которую бояре, повинувшись хитрой Бабарихе, собираются посадить в бочку, интонации, не нарушающие стиля сказки и сообщающие героине живые человеческие черты. Движение образов — Милитрисы, Гвидона, Лебедь-птицы и самого Салтана — это этапы постепенного очеловечивания. В персонажах, чуть кукольно-условных и фантастических, постепенно раскрывается мир живых чувств. Смешной, туповатогрозный, но добродушный самодур Салтан оказывается искренне любящим, тоскующим человеком. И в этом Римский-Корсаков верен Пушкину. В сказке поэта в тот миг, когда царь видит чудом воскресшую жену.

В нем взмырало ретивое:  
«Что я вижу? Что такое?»

Как?» — и дух в нем занялся...  
Царь слезами залился...

(III, 532)

<sup>18</sup> Песни Лауры в опере Даргомыжского — вставные номера, не несущие действительной функции. Мелодии Моцарта и стилизованные в духе его музыки мелодии у Римского-Корсакова движут и обостряют конфликт, не говоря уже о том, что жизнь обоих героев погружена в сферу музыки.

Музыка передает и духовный рост Гвидона, превращение капризного юнца в юношу, превращение Лебедь-птицы в Царевну-лебедь, образ которой воплощает живую красоту русской женщины и красоту искусства (последнее домыслено композитором и либреттистом). Нет движения у злых героев — завистливых сестер и Бабарихи и образов сказочно-фантастических, выступающих как некая данность. Так и в «Руслане и Людмиле» Глинки. Музыка Римского-Корсакова, переводящая в несравненные звуковые картины образы природы и чудеса волшебного острова, нарисованные Пушкиным, утверждает вслед за Глинкой мысль о том, что печаль — радостей залог.

Иным предстает сказочный мир в «Золотом петушке» — здесь уже нет веры в торжество добра, ибо нет самого добра. Уже не добродушный Салтан, а тупой, жестокий, хотя и бессильный самодур Додон вершит власть, и не светлая, ясная Царевна-лебедь, а жестокая, хоть и обольстительно-прекрасная Шемаханская царица противостоит ему.

Композитор обостряет сатирическую направленность пушкинской сказки — он беспощаден по отношению к Додону. В опере нет положительного героя, ибо и мудрец Звездочет, падающий жертвой неблагодарного Додона и отомщенный Золотым петушком, бессилён бороться со злом.

Созданная в годы поражения революции 1905 года, опера отразила ненависть композитора к самодержавию, предчувствие его гибели и в то же время отсутствие веры в силу, способную уничтожить ненавистный строй и утвердить торжество справедливости.

Царство Додоново — мертвое, тупое, убившее живую мысль и волю, царство рабов. Здесь композитор достигает силы, равной Щедрину, но ведь и Щедрин генетически связан с Пушкиным: «История одного города» вырастает из «Истории села Горюхина».

Эволюция пушкинских образов в русской опере — от «Руслана и Людмилы» Глинки до «Золотого петушка» — показательна. Если Глинка, обратившись к прошлому, создал образ могучего государства, апофеоз русского богатырства, а Мусоргский показал государство, сотрясаемое народными волнениями, и раскрыл антинародную природу царской власти, столкновение враждующих сил, если Даргомыжский и Чайковский показали мужество, духовную красоту человека, его беззащитность в мире насилия, то Римский-Корсаков закончил свой творческий путь саркастическим изображением царизма, убившего в человеке все человеческое, нарисовал картину распада и гибели антинародной власти. Во всем противоположны принципы драматургии «Бориса Годунова» и «Золотого петушка». Но при всей злобещей гротескности произведения Римского-Корсакова — последней русской классической оперы предреволюционной поры — ее конечный вывод столь же горестен и скорбен, как и вывод, заключенный в плаче Юродивого. «Золотой петушок» — гротескный эпилог к «Борису Годунову» Мусоргского.

Так, обращаясь к творчеству Пушкина, русские композиторы разных эпох и индивидуальностей стремились выразить мысли и чувства, волновавшие их современников.

Каждая новая эпоха прочитывала Пушкина по-своему, находя в его творчестве ответы на мучительные проблемы действительности. И русская музыка, прежде всего оперная, действительно участвовала в этом процессе, обогащаясь в общении с Пушкиным и тем самым обогащая восприятие слушателей, читателей поэта.





Г. А. ЛАПКИНА

## ИДЕИ И ОБРАЗЫ «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ» ПУШКИНА НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ

Вероятно, нет такого крупного художника русской сцены, который не мечтал бы прикоснуться к творениям великого поэта и вместе с тем не боялся бы этой встречи. Для актера и режиссера Пушкин — камертон, с предельной тонкостью обнаруживающий малейшую фальшь, искусственность общей концепции или отдельного театрального приема. Встреча с Пушкиным — это экзамен на зрелость. Постановка его пьес требует высокого мастерства и культуры исполнения. Но меньше всего она позволяет ограничиться этим. От режиссера и актеров, взявшихся за работу над трагедией Пушкина, ждут, как правило, большего, чем от постановщика любой другой классической пьесы (за исключением, быть может, Шекспира). Пушкин обязывает к художественной смелости. Нет классика более трудного для сценической интерпретации, чем Пушкин.

В 1830-х годах, когда Пушкин писал «маленькие трагедии», значительность происшедших в России исторических перемен ощущалась все отчетливее. Еще не вполне осознана была суть их, но очевидны были новые черты, противоречия в сфере общественных отношений, все усложняющийся характер социальных связей.

Война 1812 года сделала историю повседневностью. Человек почувствовал себя непосредственным участником государственной жизни. Теперь он все яснее чувствовал свою незащищенность, хрупкость перед лицом истории и непреложностью общественных процессов.

Искусство в ту пору осваивало новую социальную действительность. Время наложило отпечаток на замысел пушкинской тетралогии, на «маленькие трагедии». Показывая в драме конкретность исторического момента, поэт открывает здесь общие закономерности, возвышая художественный анализ до философии истории, создавая целостную художественную концепцию действительности.

В каждой из пьес поэт ставит героя на стыке эпох, когда ломка старых догм и создание новых форм жизни рождают неведомые ранее драматические коллизии и дисгармония становится почти нормой в существовании личности.

Пушкин вводит в драму новый для литературы круг вопросов. История, эпоха встают в ряд главных персонажей трагедии. Конфликт приобретает эпохальную масштабность, а вместе с тем — психологическую и интеллектуальную напряженность.

Социальные законы века приходят в непримиримое противоречие с правдой, счастьем отдельной личности. В неравном противоборстве с эпохой, с обществом трансформируется и сама личность. Она мельчает. Если же в ней подчас выковываются героические черты, бесстрашие и воля и она побеждает обстоятельства, то слишком часто победитель становится одновременно побежденным. Гуан и Вальсингам оказываются

в разладе с нормами высокой человечности; для Барона и Сальери — цена победы — полное искажение нравственной духовной основы.

Пушкин тут изменил облик трагического героя. Дело заключалось не только в реалистической обрисовке характеров, в том, что обстоятельства обуславливали мысли и действия персонажа, который обретал объемность и сложность подлинной жизни. Менялась драматическая функция героя, его место в конфликте и композиции драмы.

Люди сталкиваются, борются, добиваются своих целей в пушкинских пьесах. Борис и Дмитрий, Моцарт и Сальери, Барон и Альбер, Вальсингам и Священник — все это антагонисты, столкновения которых не могут разрешиться иначе, как в трагическом конфликте. Самая их борьба есть результат трагической коллизии, таящейся в общественном распорядке эпохи. Личность у Пушкина обладает полнотой и свободой нравственного выбора, но неизбежно вступает при этом в конфликт с государством или народом, с тенденциями века, с социальными и этическими нормами среды.

Столкновение гуманистической идеологии и меркантильности буржуазного мира, несовместимость истинно человеческого начала с притязаниями маленьких наполеонов, почитающих «всех нулями, а единицами себя», проблема истинной и мнимой силы и ценности человеческой личности, гордое сопротивление человека обстоятельствам — эти вопросы, поставленные Пушкиным в «маленьких трагедиях», отнюдь не утратили смысла в наши дни. Напротив, они приобретают особую значимость и остроту.

«Маленькие трагедии» продолжают начатую Пушкиным в «Борисе Годунове» реформу драмы и театра. Поэт сознательно экспериментирует, хотя конечный результат его «опытов драматических изучений» (как названы в рукописи «маленькие трагедии») еще не вполне ясен ему самому. У Пушкина складывается новый метод художественного отражения мира, новый тип исторического мышления. И он вырабатывает особую форму философской драмы. Действие в «маленьких трагедиях» предельно конденсировано. «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» начинаются с наивысшей критической точки. Но и в финале нет спада напряженности. Гибель героя не знаменует разрешения конфликта, она лишь подчеркивает его остроту.

В «маленьких трагедиях» Пушкин исследует нравственную и социальную жизнь эпохи и духовный мир человека. Эпическое начало, еще дававшее себя знать в «Борисе Годунове», уступает место органическому сплаву поэтической взволнованности, интимной лирики и острого драматизма.

Персонажи классицистических трагедий излагали политические взгляды, произносили вольнолюбивые тирады, рассказывали о своих чувствах. Герои Пушкина живут на сцене в бурном водовороте реальности, в кипении страстей. Их характеры есть олицетворение конфликта. Их монологи меньше всего преследуют цели информации, они не повествуют о переживаниях, они сами являются переживаниями. Мысли и страсти рождаются, меняются, развиваются тут же, на глазах у зрителя. Масштабность эпохальных событий накладывает явственный отпечаток на борьбу страстей, на самую психологию героев. У Пушкина своя особая мера исторической конкретности. Ему не важна четкая датировка действия, на первом плане у него точность в передаче мировосприятия и социально-исторического самочувствия персонажей.

Перевести драматургию Пушкина на язык театра, не погрешив против ее природы, — задача необычайно трудная. Она требует от режиссера и актеров глубокого доверия к поэту, согласия с логикой его мысли. Но она выполнима лишь тогда, когда мастера театра, не обольщаясь опытом предшественников, в арсенале выразительных средств своей эпохи находят



те, которые, отвечая современной системе условности, помогают выявить в пушкинских произведениях идеи и темы, созвучные данному моменту.

Судьбы нашего отечественного театра прочно связаны с именем Пушкина. Пушкинские спектакли всегда были действенными аргументами в той идеологической борьбе, которая шла в театре на всех этапах его развития. Лаконичные и не столь уж многочисленные высказывания поэта о драме, об искусстве сцены, о природе актерского творчества легли в основу театрально-эстетической концепции реализма. Пушкинские формулы, рожденные конкретными обстоятельствами времени, исторически обусловленные, конечно, переосмыслились затем по-разному. Деятели театра толковали их подчас чересчур расширительно или, напротив, слишком буквально, но никогда не воспринимали их как архаику. Полемизируя о принципах искусства революционной эпохи, к Пушкину апеллируют в начале 1920-х годов Станиславский, Вахтангов и Мейерхольд. . . Мейерхольд, отвергавший всяческие каноны и веками освященные принципы, «единственно надежным компасом» признал театральные взгляды Пушкина.<sup>1</sup> Он сказал это в 1919 году, когда его ученики готовили экспозицию «Бориса Годунова», но и позднее, ставя «Пиковую даму» в Малом оперном театре, работая над пушкинскими трагедиями, размышляя о путях развития советского театрального искусства, он неизменно возвращался мыслью к пушкинской эстетике.

Политическая, философская трагедия в том виде, как она была создана Пушкиным, стояла в нашей драматической литературе особняком и отнюдь не сразу получила признание театров и критики. Постановки пушкинских пьес не только до революции, но и в советское время очень часто оказывались неудачными. Почти всегда они оставались неудовлетворенными и создателей спектакля и зрителей. А бесспорных среди них не было ни одной.

И все же «Борис Годунов» и «маленькие трагедии» сыграли существенную роль в развитии советского театра. Пушкинские спектакли ставили политически острые проблемы. Они были и той творческой лабораторией, в которой многие мастера сцены проверяли свои художественные концепции, испытывали новые театральные формы.

Творчество Пушкина сыграло заметную роль в развитии театрального искусства первых лет революции. Стремясь расширить и оздоровить репертуар, Театральный отдел Наркомпроса включает произведения поэта в рекомендательные списки. Эти рекомендации вполне совпадают с желаниями деятелей театра и зрителей. Еще в 1918 году в тульской газете «Искусство и жизнь» появилась корреспонденция, автор которой, выступая против пошлятины на сцене и ратуя за классику, в первую очередь называет имя Пушкина.<sup>2</sup> В 1920 году «Жизнь искусства» говорит о необходимости по-новому воплотить на сценических подмостках образы «Бориса Годунова».<sup>3</sup> Упрек театрам за то, что они редко обращаются к творениям Пушкина, Гоголя и Грибоедова, звучит и в заметке Н. Носкова, в 1921 году.<sup>4</sup> Появившиеся почти в ту же пору статьи старого театрального деятеля П. Гнедича вновь напоминали о сценической судьбе пушкинского наследия.<sup>5</sup> И, хотя они написаны на историческом материале, самое их появление на страницах искусствоведческого органа было весьма симптоматично.

<sup>1</sup> «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Материалы к постановке под ред. В. Мейерхольда и К. Державина. Пб., 1919, стр. 30.

<sup>2</sup> Пора понять. «Искусство и жизнь» (Тула), 1918, № 1, стр. 12.

<sup>3</sup> Н. Забвенная пьеса. «Жизнь искусства», 1920, 2 июня.

<sup>4</sup> Н. Носков. О репертуаре. «Жизнь искусства», 1921, 4 октября.

<sup>5</sup> П. Гнедич. 1) Из театральной кунсткамеры. «Жизнь искусства», 1921, 27 декабря; 2) Пушкин и Николай I. Там же, 1922, 3 мая; 9 мая.

В эту пору, когда решительно ломались традиции старого театра, переосмыслились и образы классической драмы. Новый зритель, заполнивший театральные залы, подходил к изображаемому на сцене отнюдь не с «академических» позиций: он воспринимал условную жизнь по ту сторону рампы как проекцию жизни настоящей, бушующей вокруг него, он искал в классике подтверждения своим целям и надеждам.

Пушкин затрагивал глубинные истоки народного сознания. Он был понятным и близким. Он был революционным. Пушкин оказался необходимым народу, совершающему невиданный в истории социальный переворот. Очень характерно, что уже на раннем этапе Пушкин широко входит в репертуар самодеятельных коллективов. Их привлекают сатирическая острота пушкинских сказок и лукавый юмор волшебных превращений «Руслана и Людмилы». На самодеятельной сцене оживают овеянные народной поэзией образы «Русалки», взволнованно следит зритель за горестной судьбой дочери мельника.

Эпоха революции рождала пылких романтиков и мечтателей, она выковыла крупные характеры с мощным разливом страстей. Позднее Борис Лавренев и другие советские писатели воспели героев той бурной поры. Сейчас сами эти герои разыгрывали на импровизированных подмостках «Цыган» и «Бахчисарайский фонтан», где романтический порыв, бунтарство, открытая напряженность эмоций помогали актерам и зрителям выразить переполнявшие их чувства.

Не могли не заинтересовать народный театр и пушкинские трагедии. Их политическая острота, резкость конфликтов, неукротимость духа и сила характера, присущие их героям, — все это оказывалось в высшей степени созвучным настроению переживаемого момента. Сцены из «Бориса Годунова» шли в Иваново-Вознесенске и Петрограде. В 1918—1919 годах под руководством художника В. Д. Поленова любительский кружок поставил в деревне Страхово «Бориса Годунова». Участники спектакля сами шили костюмы, рисовали декорации, работая ночами. Горячие энтузиасты, они даже в те трудные дни сумели поехать в Москву посмотреть игру Шаляпина в «Борисе Годунове». А на спектаклях — «в аудитории удивительная тишина. Даже на смешное не смеются, чтобы не пропустить слова...». Кружок показал свою работу и в Тарусе. В зале, затаив дыхание, сидят красноармейцы, которым завтра, быть может, предстоит идти на фронт. Их захватывает народная трагедия, развертывающаяся на сцене.<sup>6</sup>

Путь профессионального театра к Пушкину был гораздо более сложным. В те первые послереволюционные годы пушкинские спектакли создавали главным образом молодые, только что возникшие коллективы — Театр учащейся молодежи в Петрограде, где под руководством К. Н. Державина ставились «Каменный гость» и «Скупой рыцарь» (1919), а затем Петроградский театр новой драмы (Лиговский драматический театр). Создатели театра В. Н. Соловьев, К. Н. Державин, К. К. Тверской мечтали о репертуаре, близком и понятном широкому революционному массам. Они искали пьес, которые помогли бы воспитать актера нового типа, отвечающего требованиям современного народного зрителя. Классика, интерпретированная в соответствии с революционными задачами эпохи, давала, как они считали, для этого широкие возможности.

Свою работу в октябре 1921 года театр начал постановкой «Каменного гостя» и «Сцен из рыцарских времен». И труппа, и молодой постановщик К. Н. Державин вряд ли были по-настоящему готовы к сценическому истолкованию историко-философской, сложной по своей проб-

<sup>6</sup> Е. Сахарова. Народный театр и семья В. Д. Поленова. В кн.: Тарусские страницы. Калужское книжное изд., Калуга, 1961, стр. 244—245.

лематике пьесы Пушкина. Им не хватало опыта, их творческие, да и материальные возможности были куда меньше, чем у старых академических театров. Но на их стороне были смелость, отвращение к устоявшемуся, чувство эпохи. Они слегка «выпрямляли» линии пьесы, но не меняли ее концепции, а контуры конфликта прорисовывали четко.

Уже одно то, что впервые увидела свет рампы последняя незавершенная драма поэта, стало знаменательным фактом театральной пушкинианы. Пьеса, где оборванные, вооруженные косами и дубинами крестьяне побеждают закованных в латы рыцарей, легко находила путь к сердцам зрителей. Отойдя от традиций исторического спектакля, театр еще более подчеркнул ее политическую остроту. Постановщики постарались придать картинам народной борьбы эпический размах. Они как бы обнажали «связь времен». Актер был «выброшен» вперед, на авансцену, он сливался в своей игре с зрительным залом, а массовые сцены заняли в спектакле центральное место. В них, по словам рецензента, был «блеск, движение, нарастание». И взрыв в лаборатории ученого-монаха Бертольда, изобретшего порох, воспринимался зрителями как символ крушения старого мира.<sup>7</sup>

Крупнейшие драматические театры страны не показывают еще новых пушкинских спектаклей. Но, хотя «маленькие трагедии» 1919 года были в МХТ всего лишь возобновленным спектаклем, время властно наложило на него свой отпечаток. Дело заключалось не просто в том, что изменился внешний рисунок спектакля и появились новые исполнители (хотя то, что теперь в «Пире во время чумы» участвовал М. Чехов, имело, конечно, немаловажное значение). Существеннее было другое: сценическая трактовка трагедий приобретала иную тональность. Мистические мотивы были приглушены. Отказавшись от стилизации, МХТ приблизился к пушкинской «преlestи нагой простоты». В спектакле 1919 года Пушкин-классик все более уступает место Пушкину-современнику.

Зритель, нередко превращавший спектакли тех лет в своеобразные политические митинги, находивший в классике аллюзии, не предусмотренные автором, освещал знакомые театру пьесы с неожиданной стороны. Зрительская реакция неприметно влекла театр к новым сценическим формам. Окружающая реальность подсказывала круг злободневных проблем. «Пир во время чумы» во многом предвещал постановку «Каина» в МХТ. Новая сценическая редакция пушкинской пьесы оказывалась откликом на события революции и гражданской войны, в ней отражались трагические коллизии, замеченные театром в окружающей жизни. И характерно, что в 1924 году, когда мысли руководителей МХТ вновь возвращаются к «маленьким трагедиям», уже не «Пир во время чумы», а «Каменный гость» становится в центре их внимания.

Немирович-Данченко мечтает в начале 1920-х годов о постановке «Бориса Годунова», сочетающей пушкинский текст с музыкой Мусоргского, о постановке социально-острой, не традиционной. 1919—1922 годы — период пристального внимания к Пушкину Вахтангова. У Вахтангова возникает мысль показать на сцене в один вечер чеховскую «Свадьбу» и... «Пир во время чумы». Противопоставляя «трагический быт трагической героинке», он сценическим парадоксом утверждал идею освобождения человеческого духа от оков стяжательства и обывательщины.<sup>8</sup> А III студия МХАТ думает поставить «Бориса Годунова». Почти одновременно готовится к работе над пушкинской трагедией и К. Хохлов в Ленинградском Большом драматическом театре.

Все эти замыслы остались неосуществленными, но они знаменательны. Едва ли можно считать случайностью такой синхронный интерес к Пуш-

<sup>7</sup> Театрал. Открытие Лиговского театра. «Жизнь искусства», 1921, 4 октября.

<sup>8</sup> Рубен Симонов. С Вахтанговым. Изд. «Искусство», М., 1959, стр. 44—45.

кину у столь несхожих художников. Освоение пушкинского наследия в театре тех лет шло в обстановке острой идейно-творческой борьбы различных групп и направлений. Оно было тесно связано с поисками непроторенных путей в искусстве, с мыслями о создании пролетарского театра.

В раскаленной атмосфере споров и дискуссий о современной драме, о репертуаре, об актере нового типа имя Пушкина, его эстетическая концепция обретает актуальность.

Мейерхольд, Бebutов и некоторые другие театральные деятели видели в эстетике Пушкина путь к обновлению театральной системы на основе народности и массовости искусства. «Где репертуар „грубой откровенности народных страстей и вольности суждений площади“, «где трагедия, которая могла бы расставить свои подмостки и переменить обычаи, нравы и понятия целых столетий?» — так спрашивали авторы статьи «О драматургии и культуре театра», апеллируя при этом к работе Пушкина «О народной драме и драме „Марфа Посадница“».<sup>9</sup>

20-е годы были для советского театра своего рода подготовительным периодом к широкому осмыслению Пушкина. На сцене в это время шли главным образом пушкинские повести и сказки. Их драматургическая обработка, сделанная по канонам современной литературы, естественно, легче поддавалась сценическому прочтению, чем «Борис Годунов» или «маленькие трагедии». Они позволяли прикоснуться к миру пушкинских образов и тем, а их проблематика казалась социально более определенной и потому более соответствующей задачам текущего момента. Театры тогда как бы вели творческую разведку; они вырабатывали принципы подхода к классическому произведению, искали путей его современной трактовки. Порой в этих поисках была видна чрезмерность — социальный анализ вульгаризировался, становился прямолинейным, классик «дополнялся», модернизировался.

Постепенно, однако, все настоятельнее становилась потребность обратиться к живым родникам пушкинской поэзии, минуя посредничество инсценировщика. Еще в 1928 году на теасекции Государственной академии художественных наук после доклада Е. Коншиной «Драматургическая композиция „Бориса Годунова“ Пушкина и выявление его драматичности на сцене» развернулись оживленные прения о трагедии. В спорах о театральной судьбе пушкинских пьес все чаще раздаются призывы ставить Пушкина, пристально глядяваясь в замысел поэта, вникая в его стиль. «За подлинного Пушкина» — эта формулировка все более входила в обиход критиков и театральных деятелей. Она отнюдь не была формулой безупречной. «Подлинный» Пушкин не мог быть открыт кем-то раз и навсегда. Он не мог оставаться на сцене неизменным. Но тезис этот возник как реакция на вульгарно-социологические попытки ревизии классики и имел свой положительный смысл. А в годы усиленной борьбы с формализмом он не мог не пользоваться популярностью.

Но если «Борис Годунов», поставленный Б. Сушкевичем в 1934 году на сцене Ленинградского академического театра драмы, открыл целый этап в театральной истории этой пьесы, то «маленькие трагедии» обрели новую сценическую жизнь позднее. Правда, еще в 1927 году «Скупой рыцарь» и «Каменный гость» шли в Казахском академическом театре драмы; в 1936 году в театре Коми был поставлен «Каменный гость», а колхозно-совхозный театр Урюпинского района показал, кроме этой трагедии, еще и «Моцарта и Сальери», но это были спектакли низкой культуры, художественно слабые.

---

<sup>9</sup> Всеволод Мейерхольд, Валерий Бebutов, Константин Державин. О драматургии и культуре театра. «Вестник театра», 1921, № 87—88, стр. 2.

В основном же дальнейшая сценическая судьба «маленьких трагедий» связана с двумя юбилейными датами. В 1937 году отмечали столетие со дня смерти поэта. В июне 1949 года страна праздновала 150 лет со дня его рождения. Юбилей эти были непохожи один на другой. И роль их в театральной судьбе пушкинских драм оказалась неравнозначной.

Пушкинский юбилей 1949 года праздновался после Победы. Это придавало ему особую значительность. В нем выражалось величие русской культуры, он подчеркивал всемирно-историческую миссию искусства победившего народа. Этот акт носил характер прежде всего и по преимуществу политический. Отсюда и парадность, небывалый размах торжеств.

Пушкинские спектакли, готовившиеся специально к этой дате, быть может, независимо от воли их создателей, проникались юбилейным духом, что мало способствовало художественному, объективному исследованию жизни. Но еще более, чем особенности юбилея, сказались на них общественные обстоятельства времени.

Как и в 1920-е годы, приоритет на нашей сцене вновь получают инсценировки пушкинских повестей. «Борис Годунов» с его сложной политической проблематикой, «маленькие трагедии» с их изощренным психологизмом, резкими социально-этическими конфликтами, требующие широких философских обобщений и сложной системы выразительных средств, пользуются у деятелей театра куда меньшим признанием. Но даже и там, где состоялась встреча театра с Пушкиным-драматургом, она получала большей частью характер «официального визита».

Хотя *общая* культура пушкинских постановок несомненно выросла и «ошибки» стали реже, но реже встречалась и оригинальная режиссерская и актерская трактовка. Сравнивая спектакли 1949 и 1937 годов, С. Н. Дурылин писал об «огромной работе над освоением пушкинского наследия, проделанной советским актером, критиком, зрителем, читателем за это десятилетие».<sup>10</sup> Нельзя, однако, не заметить, что работа заключалась главным образом в утверждении утвержденного и апробированного.

Театры стремились к бесспорности идейных трактовок. Они тяготели к каноническому, юбилейному Пушкину. В постановках «маленьких трагедий» это сказывалось особенно отчетливо.

Театр тогда традиции предпочитал новаторству. В интерпретации пушкинской драмы традиции восходили к предыдущему юбилею.

В середине 1930-х годов проблема «Пушкин и театр» стояла в центре внимания мастеров и теоретиков сцены. Подготовка к юбилейной дате, естественно, обострила интерес к художественному и критическому наследию поэта. В этот год почти не было самодеятельного или профессионального коллектива, не обратившегося к творчеству Пушкина. Как и раньше, инсценировались пушкинские поэмы, сказки, повести. Но на первый план среди юбилейных спектаклей выдвинулась именно драматургия поэта. И для сценической практики той поры это имело весьма существенное значение.

Впервые так широко вошел тогда Пушкин в жизнь национальных театров. Его пьесы ставились в многочисленных украинских театрах, в Белоруссии, в республиках Средней Азии и Кавказа. Только в Тбилиси, например, девять театров показали пушкинские премьеры; «маленькие трагедии» там были поставлены такими крупными коллективами, как театр им. Руставели, театр им. Марджанишвили, театр им. Грибоедова, театр Красной Армии и Академический театр армянской драмы. Семь театров Ташкента обратились в эти дни к Пушкину. Его слово в Баку звучало на самых различных языках: армянском, азербайджанском, еврейском, татарском, узбекском и русском.

<sup>10</sup> С. Н. Дурылин. Пушкин на сцене. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 214.

С «маленькими трагедиями» познакомились зрители киргизского и кумыкского театров, к Пушкину обратился театр Биробиджана, и заново открыл его для себя театр Коми.

Работа над пушкинским спектаклем требовала от национальных театров, многие из которых тогда вообще впервые обратились к русской классике, предельного напряжения сил. Но она была для них в то же время высокой школой мастерства. Пушкин сыграл весьма существенную роль для развития сценического реализма на национальной сцене. Он открыл перед режиссерами и актерами новый мир чувств, идей, представлений. «Маленькие трагедии» активно воздействовали на национальную эстетику. Они требовали от мастеров театра умения сочетать театральную яркость красок с передачей тончайших психологических оттенков.

Пушкинский лаконизм учил трудному искусству самоограничения.

Героико-романтическая направленность в творчестве многих национальных театров, как бы прокорректированная Пушкиным, приобретала новые черты. Изживалась помпезность, ложный пафос, преувеличенность эмоций, складывались традиции благородной простоты и глубины исполнения. А такие спектакли, как «Каменный гость» в тбилисском Академическом театре армянской драмы, поставленный В. Папазяном (он же играл и роль Дон Гуана), внесли существенный вклад в театральную пушкиниану тех лет.

Прославленные мастера русского театра также воспринимали работу над Пушкиным как важнейший этап в своей творческой биографии.

Многообразие сценических решений — вот отличительная черта постановок юбилейного 1937 года. Большинству спектаклей не были присущи ни парадность более поздних театральных работ, ни историко-археологическая точность. Чаще всего то были мучительные поиски соответствующей современному пониманию Пушкина театральной формы. Мастера сцены ищут принципы построения пушкинских образов, вырабатывают приемы, резко оттеняющие трагическую напряженность конфликтов. И если впоследствии эти приемы превращались в штампы, то многие из них в 1937 году были истинно художественными открытиями. Музыка и свет не просто становятся важными компонентами спектаклей, они встают в один ряд с актером. В оформлении спектаклей участвуют не только театральные художники, но и графики В. Фаворский и Н. Лапшин, станковист А. Осмеркин и другие живописцы.

Иногда художник, пренебрегая обстоятельностью в изображении исторического быта, достигал точности и выразительности, отбирая лишь немногие колористические детали. Лапшин, оформляя «маленькие трагедии» на сцене Ленинградского Большого драматического театра, почти отказался от театрального реквизита и сложных сценических конструкций. Он умело использовал игру светотени. Фрагментарность, незаконченность его декораций, которые подчас лишь намекали на обстановку действия, по сути дела, отвечали лаконизму и сдержанности пьес Пушкина. О. Довгаль в Харьковском драматическом театре им. Т. Шевченко поставил «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя» в сукнах.

Порой, напротив, спектакль был насыщен красками, живописными подробностями, деталями быта и поэтическими метафорами.

Иногда эксперименты приводили к явным неудачам. Но чаще истоки этих неудач крылись не в излишней смелости театра, но в отсутствии собственной режиссерской точки зрения на пушкинские трагедии, в тайном (подчас, быть может, бессознательном) недоверии к возможности их современной интерпретации. Апатия творческой мысли, нечеткость общего замысла не раз сводили на нет усилия целого коллектива. И тогда в «Скупом рыцаре» появлялся мелодраматический надрыв, в «Каменном госте» звучали фарсовые, комедийные ноты, как произошло это в Москов-

ском драматическом и ряде периферийных театров. А увидев силуэт Николая I, сменявшего тень Командора (Харьковский драматический театр им. Шевченко), зритель убеждался, что вульгарный социологизм еще вовсе не сдал позиции.

Когда в 1936 году В. Люце и В. Софронов, увлеченные сценическими парадоксами, внесли сатирические, разоблачительные мотивы в постановку «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя» на сцене Ленинградского Большого драматического театра, эта попытка «взять классика на слом», как заметил А. Гвоздев,<sup>11</sup> вызвала решительный протест.

Узко понятая злободневность отдельных тем (вроде осуждения адептов чистого искусства в лице Сальери), схематизм социального анализа воспринимались как эпигонство. Театр и сам старался избавиться от рецидивов своей прежней болезни. Но от политической остроты решений он отказываться не хотел. Именно революционного, современного звучания добивался он, поставив через год «Сцены из рыцарских времен» (режиссер А. Дикий). И хоть уже устаревший художественный метод сказался здесь в утрированном, карикатурном показе рыцарства, эта упрощенность отдельных характеристик во многом искупалась тонкой психологической разработкой образов ученого Бертольда и поэта Франца. Режиссер справедливо считал их ключевыми для раскрытия пушкинского замысла.

Артист С. Рябинкин сумел показать, что в душевной тревоге его героя, Франца, воплотилось смятение века. Мир, в котором жили персонажи пушкинской драмы, пришел в брожение; в нем рушились старые устои, складывались совсем иные, неизвестные ранее понятия и отношения. Театр показывал борьбу разнородных начал не только между соловьями, но и в душе частного человека. Спектакль БДТ утверждал торжество человеческого разума, победу гуманистических идей. И критика высоко оценила именно эту идейную насыщенность и остроту трактовки пушкинской драмы.<sup>12</sup> Самый выбор этой пьесы, почти забытой нашими театрами, был уже знаменательным фактом.

Для лучших постановок юбилейного года характерен современный ракурс. Там, где театр в произведениях поэта видел не просто некую «познавательную ценность», там в поисках утилитарной «пользы» их не передельвали на потребу дня, но раскрывали заключенные в них мысли и чувства как концентрированный опыт прошлых поколений, не потерявший значимости для нынешнего человека. И тогда получались спектакли новаторские, по-настоящему интересные зрителю. Они находили у театральной аудитории живейший отклик.

Две тенденции наметились тогда в трактовке пушкинских пьес: философско-аналитическая и героико-романтическая. Разумеется, это деление условно, как условны и сами термины. Романтическая окраска в трактовке трагедий Пушкина отнюдь не исключала ни реалистической разработки сценических характеров, ни внимания к их философской проблематике. Речь идет скорее об эмоциональной доминанте спектакля, об его общей тональности.

В сценической судьбе «Бориса Годунова» эти тенденции заметны не столь отчетливо, в истолковании «маленьких трагедий» они более явственны.

Обратившись накануне юбилея к наследию гениального поэта, С. Радлов не забывал о современной ему системе театральной условности. Он в своих поисках исходил прежде всего из законов пушкинской драматургии. Именно они должны были помочь ему найти ключ к спектаклю.

<sup>11</sup> А. Гвоздев. О культуре режиссера. «Рабочий и театр», 1936, № 9, стр. 10.

<sup>12</sup> Б. Мейлах. В борьбе за подлинного Пушкина. «Театр», 1937, № 2, стр. 50.

Радлов отнесся к «маленьким трагедиям» не только как художник, но и как исследователь. Научный анализ органически входил в его художественный метод, определяя и этапы подготовительной работы и контуры готового спектакля. Режиссер подчас сознательно ограничивал свою фантазию, подчиняя ее мысли поэта. Вот почему рациональная сторона его спектакля была сильнее, ярче стороны эмоциональной. «Маленькие трагедии» на сцене его театра привлекали продуманностью и целостностью режиссерского замысла.

Выбрав для постановки «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери», «Пир во время чумы», Радлов старался обнаружить их идейную и художественную общность. Начало, объединяющее все три пьесы, Радлов видел в поставленной в них проблеме творчества. Радость созидания, творческую силу хотел он подчеркнуть в образах гениального композитора Моцарта, непокорного Вальсингама, поэта, свободно строящего свой мир, свою жизнь — Дон Гуана. Каждый из них, по мысли Радлова, сталкивался с ограниченностью здравого смысла, с посредственностью, опирающейся на традиции минувших веков. В действительности спектакль выходил за рамки этой несколько жесткой схемы. В нем противостояли человек и эпоха в более широком аспекте. Но при этом идейные и этические вопросы, поднятые Пушкиным, Радлов как бы выключил из сферы общественной жизни, несколько абстрагировав их. Трагическая неразрешимость конфликтов осталась, социальная их обусловленность отошла на второй план.

Прослеживая внутреннюю тему, так сказать, «подтекст» трех пьес, Радлов не стремился к единообразию формы. Он находил для них особый тон и рисунок: аскетизм решения «Моцарта и Сальери», где действие шло на фоне серых сукон, сочность красок и обилие света в «Каменном госте», мрачная локальность цвета в «Пире во время чумы». Четко и последовательно определена роль музыки в каждой из драм: «В „Моцарте и Сальери“ музыка участвует почти только как своеобразная „цитата“, как объективный факт, о котором говорят оба композитора. В „Каменном госте“ она определяет собой роль Лауры; в хорах и гимнах „Пира во время чумы“ она вырастает в мощного организатора своеобразного драматико-пантомимного спектакля, каким по замыслу постановщика и композитора должна явиться эта пьеса».<sup>13</sup> Все было выверено и логически обосновано. Даже те детали и бытовые штрихи (как, например, беседа Гуана и Анны за чашкой кофе), которые, казалось, нарушали целостность замысла, в действительности вытекали из него. Радлов, стараясь выделить доминанту характера героя, добиваясь четкости ритма и полноты звучания стиха, всячески избегал в то же время романтической приподнятости стиля, патетики.

О спектакле Радлова спорили много. Режиссера упрекали и в склонности к формализму, и в непоследовательности. Но самая полемика доказывала, что радловская постановка ставила проблемы, существенные для театрального искусства тех лет, затрагивала вопросы, важные для зрителя.

Совсем другими, хотя не менее современными и значительными, были постановки «Каменного гостя», осуществленные С. Бирман и В. Мейерхольдом. В них жила философская мысль поэта, но в них были и открытость, романтический порыв, тревога и вера в идеал.

Каждая эпоха выбирает в классическом наследии то, что ей близко, что отвечает духовным потребностям современника. Неслыханные успехи строительства в нашей стране, победы над стихией природы, раскрепоще-

<sup>13</sup> С. Радлов. «Маленькие трагедии» Пушкина. «Рабочий и театр», 1936, № 24, стр. 11.



ние человека, а с другой стороны, все резко обозначившиеся общественные противоречия, вера в прогресс и предчувствие неотвратимой войны — все это определяло сложность социальной и нравственной атмосферы во второй половине 1930-х годов. Драматические обстоятельства жизни и оптимизм народного сознания наложили отпечаток и на восприятие «маленьких трагедий» в то время.

«Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», где в центре трагический распад личности, очевидное искажение норм подлинной человечности, почти не нашли острого современного толкования. Даже великолепная игра А. Остужева-Барона в Филиале Малого театра не сделала спектакль действительно крупным театральным событием. Понадобились годы и весьма существенные перемены в общественной сфере, прежде чем проблематика этих трагедий по-новому зазвучала с театральных подмостков.

Тогда, в дни пушкинского юбилея, воображением деятелей театра в большей мере владели Вальсингам и Дон Гуан. И, быть может, главной темой этих образов для зрителей и актеров была тема стойкости, мужества.

В гимне Председателя («Пир во время чумы») театры не фиксируют внимания на его словах о притягательной силе опасности, о неизбежности гибели. Мрачная хвала «царствию чумы» кажется почти неуместной. Упор делается на «упоении в бою», на счастье, даваемом борьбой, на апологии силы человека.

Эгоцентризм Гуана затушевывается, театр показывает, как правило, крупным планом его отвагу, жизнелюбие, приверженность к земным радостям. Едва заметная ирония проскальзывала лишь у Н. Мордвинова, игравшего роль Дон Гуана в Ростовском драматическом театре (режиссер Ю. Завадский), да И. Берсенев в театре им. МОСПС оттенял мотив «усталой совести». Этот штрих был той легкой тенью, которая делала еще ярче светлые грани образа. Победа Гуана над силами зла была безусловна. И было что-то глубоко знаменательное в том, что гибель героя воспринималась скорее как трагическая случайность, а не как закономерное и неизбежное завершение его жизни.

В спектакле театра им. МОСПС, где шли «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость», наглядно столкнулись два режиссерских принципа, два подхода к классике.

В. Ванин отнесся к Пушкину как к классику, бесстрастно. Он заботился о лаконизме и четкости сценического рисунка, о декламационном мастерстве актеров. Но он не слишком пристально вглядывался в основу драматической коллизии пьесы. Режиссер не выбирал трактовку, он как будто во всем просто следовал за Пушкиным, довольствуясь при этом передачей прямого, элементарного смысла слов и трагических происшествий. Подводная часть айсберга, казалось, Ванина не интересовала. На поверхности же оставался частный случай из жизни музыкантов, рассказанный театром суховато, но не без аффектации.

С. Бирман обратилась к «Каменному гостю», ибо в пушкинской трагедии она нашла идеи и конфликты, которые волновали ее современников. Позиция иллюстратора или театрального комментатора Пушкина была ей в высшей степени чужда. Ее не увлекал и аналитический метод Радлова, его путь «от общего к частному». Избранную для постановки трагедию она воспринимала как обособленную данность и не соотносила ее с другими пушкинскими драмами. Она искала сценическую форму, острую, современную и вместе с тем адекватную именно стилю, художественной архитектонике «Каменного гостя».

Бирман полагала, что для «маленьких трагедий», с их краткостью, обобщенностью и внутренним динамизмом, детализация и мизансцены «короткого дыхания» не пригодны. «Пушкину идут театральные мизан-

сцены, если под театральностью понимать правду, силу, красоту, все то, что составляет обаяние театра, что сближает сцену с людьми зрительного зала, а не отдаляет ее от жизни», — утверждала она.<sup>14</sup>

Как и Мейерхольд, поставивший в 1935 году на радио «Каменного гостя», Бирман тяготеет к романтической трактовке пьесы. Мейерхольд определяет стиль пушкинской драмы как «реалистический романтизм», которому в равной степени чужды и внешняя приподнятость, сценические эффекты, и бытовое правдоподобие.<sup>15</sup> Этот исходный тезис близок Бирман. Она тоже утверждает высокий поэтический театр Пушкина, сочетающий лирику и трагический пафос, не терпящий ни мелодрамы, ни сентиментальности.

Актерское исполнение, режиссерский рисунок каждого из спектаклей совершенно различны. Мейерхольда к тому же жестоко регламентировал самый жанр радиопостановки. Но в опорных моментах режиссерских концепций обоих мастеров было много общего.

Красота свободной, естественной индивидуальности, право на полноту ощущений, животворная сила истинного чувства — вот что было главным содержанием спектакля Мейерхольда. Вернее должно было быть. Для Гуана, каким представлял его себе режиссер, мир ценен своей многокрасочностью. Энергия страсти, постоянная готовность к борьбе с судьбой или с людьми, обостренность восприятий — все это питает его неиссякаемую жажду приключений. Но Гуан М. Царева в радиоспектакле был несколько сух и холоден. Он выпадал из романтического контекста мейерхольдовской постановки.

С. Бирман нашел в своем театре более подходящего исполнителя. Дон Гуан, по собственному признанию И. Берсенева, стал его любимой ролью, хотя и потребовал от него выработки новых выразительных средств. В Берсенева-Гуане не было того элемента лукавого лицемерия, который отличал мордвиновскую трактовку. Возможно, ему даже не доставало изысканной легкости «ветреного любовника» Лауры. Но берсенеvский Гуан был натурой мужественной и поэтичной. Человек Ренессанса, он сливал воедино любовь к искусству и любовь к жизни. Сама жизнь для него становилась искусством. Он дерзко отвергал мораль и не признавал ограничений. Опасность и наслаждение входили в правила той жизненной игры, которой он с азартом предавался. «Усталая совесть» могла пробудиться лишь под воздействием всепоглощающей любви. Она меняла органику его характера, она отнимала у Гуана какую-то долю его жизнелюбия и силы. Не случайно у Берсенева в финальных сценах появлялся налет рефлексии.

Именно с темой торжествующей любви связано и то, что, пожалуй, впервые в театральной истории пушкинской трагедии образ Доны Анны и в исполнении Э. Райх (которая в радиоспектакле играла одновременно и Лауру), и у С. Гиацинтовой встал в центре постановки наравне с Гуаном.

Дона Анна предстала теперь не только как чистый и светлый гений, она была натурой сильной, страстной и цельной, равной во всем Дон Гуану. В ней не оставалось и тени сходства с «бедной Инезой», воспоминания о которой мелькают в мыслях Гуана. С. Гиацинтова блеснула филигранной отделкой характера. Она ввела зрителя в сложный, подвижный мир женской души, показала ее пробуждение, мгновенный расцвет и гибель. Но суть дела заключалась не только в актерской удаче.

Роль Доны Анны выдвинулась в результате определенного понимания основной коллизии драмы. Для Бирман и Мейерхольда (и для многих режиссеров той поры) главным был не антагонизм двух социально-этиче-

<sup>14</sup> Серафима Бирман. Путь актрисы. Изд. ВТО, М., 1959, стр. 245.

<sup>15</sup> В. Мейерхольд. Пушкин-режиссер. «Звезда», 1936, № 9, стр. 210.

ских систем, олицетворенный образами Гуана и Командора, но столкновение мировосприятия Доны Анны и Дон Гуана. Искренность, незащищенность сердца одерживала верх над эгоистической философией гедонизма. Однако миг перерождения Гуана был мигом и его гибели, ибо здесь вступали в силу неподвластные ему законы и обстоятельства. Чувство побеждало, но ценой победы оказывалась жизнь.

В середине 1950-х годов советское искусство вступило в новую полосу своего развития. Ее особенности обусловлены теми переменами, которые совершались тогда в общественной и духовной жизни народа. Литература и театр расширяли сферу влияния. Действительность входила в искусство во всей пестрой разноликости, со всеми ее противоречиями, сложностями, даже случайностями. Добираясь до истоков явлений, художники обращаются к проблеме проблем — к человеку. Личность, ее чувства и представления, ее душевные качества, ее связи с другими людьми становятся средоточием, главным содержанием искусства.

В этих условиях мысли деятелей театра снова и снова обращаются к Пушкину, к его эстетике, к его драматургии. В Пушкине их привлекает прежде всего острота нравственных конфликтов, соотнесенных с историческими закономерностями жизни. Проникая в глубины человеческого сознания, поэт словно помогает испытать истинность вечных этических категорий добра, справедливости, правды.

Именно художественный уровень в постановке этических проблем определял актуальность того или иного пушкинского спектакля. Сценичность «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий», как оказывалось, прямо зависела от идейной позиции режиссеров и актеров, от их чуткости к современным формам мышления.

Пафос театрального искусства в конце 1950-х годов — это пафос открытия. Открытия новых жизненных пластов, неизвестных (или до того не затрагиваемых искусством) драматических коллизий, забытых и вновь создаваемых театральных форм. На сцену возвращается художественная условность. И в процессе ретеатрализации театра существенная роль принадлежит «маленьким трагедиям» Пушкина.

Оформляя «маленькие трагедии» в театре им. Вахтангова (1959), А. Авербах и Н. Эпов намеренно ограничивают себя скупыми средствами графики. На сцене только два цвета — черный и белый. Но игра света создает удивительное богатство оттенков и переходов двух полярных цветов. Обстановка места и времени действия намечена одним-двумя штрихами. И та же графическая четкость и лаконизм в строении мизансцен. Иногда театральная символика доводится почти до аллегории.

Намеренно броское, праздничное решение предлагает А. Босулаев в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина (1962). Сцена открыта, словно нам предстоит присутствовать на концерте. Немногие предметы обстановки. Но сверху спускаются три люстры, сверкающие огнями золотая лавровая ветвь парит в воздухе — юбилейная дань Пушкину и напоминание о торжественности встречи.

Для каждой из пьес Босулаев ищет особый колорит. Цвет на сцене играет роль поэтической метафоры. Серые краски «Скупого рыцаря» то оживлены ярким красно-желтым, будто случайно брошенным пятном в комнате Альбера, то сменяются слепящим глаза блеском атласа и золота в финальном эпизоде у Герцога. Тени и свет перемежаются в «Каменном госте»; резкость черно-белых контрастов отличает «Моцарта и Сальери».

Поднимается занавес в Латвийском академическом театре драмы (1963). Три пожелтевших листа старой рукописи. На одном связка ключей — это заставка к «Скупому рыцарю». На другом кубок и ноты — эмблема «Моцарта и Сальери». На третьем скрещенные шпаги Гуана и Карлоса. Перед началом каждой из трагедий луч света выхватывает из

мрака контуры пушкинского лица.<sup>16</sup> Художник Г. Земгал не ищет исторической конкретности эпохи, он не перегружает сцену бутафорией. Но он создает для актера живописный фон, используя богатство тонов старинных тканей и ярких красок.

Работа театрального художника в этих спектаклях обретает некоторую автономию. Она может оказаться, как например в ленинградском спектакле, выразительнее и последовательнее режиссерского замысла. Она, так сказать, несет дополнительную нагрузку.

Поиски оригинальной театральной формы для пушкинских трагедий были вместе с тем и поисками нового в их содержании. Театр заново открывал для себя поэта. И при всей внешней несхожести спектаклей было в этом процессе творческого освоения Пушкина нечто общее, обусловленное временем.

Четверть века назад «Каменный гость» оказался самой репертуарной из маленьких драм Пушкина. В нем конденсировались вопросы, настолько существенные для театра и жизни, что именно здесь мастера сцены одерживали крупные победы. Теперь «Каменный гость» им не давался. К нему оказалось очень трудно подобрать современный ключ.

А в «Скупом рыцаре» на первый план неожиданно выдвинулись персонажи, прежде не приносившие актерам славы. У вахтанговцев в центре пьесы стал Альбер (В. Дугин) — эта «воплощенная посредственность», добрый малый, еще не потерявший рыцарского блеска, но уже воспринявший законы «железного века». Его буржуазная бездуховность, приспособляемость была не менее страшной, чем извращенная сила и страсть Барона.

В ленинградском спектакле крохотная эпизодическая роль Герцога в исполнении Ю. Родионова вдруг по-новому осветила традиционное представление. На сцене словно мелькнула тень Гамлета. Юная и чистая душа застыла на миг, потрясенная открывшимся перед нею трагическим несовершенством мира.

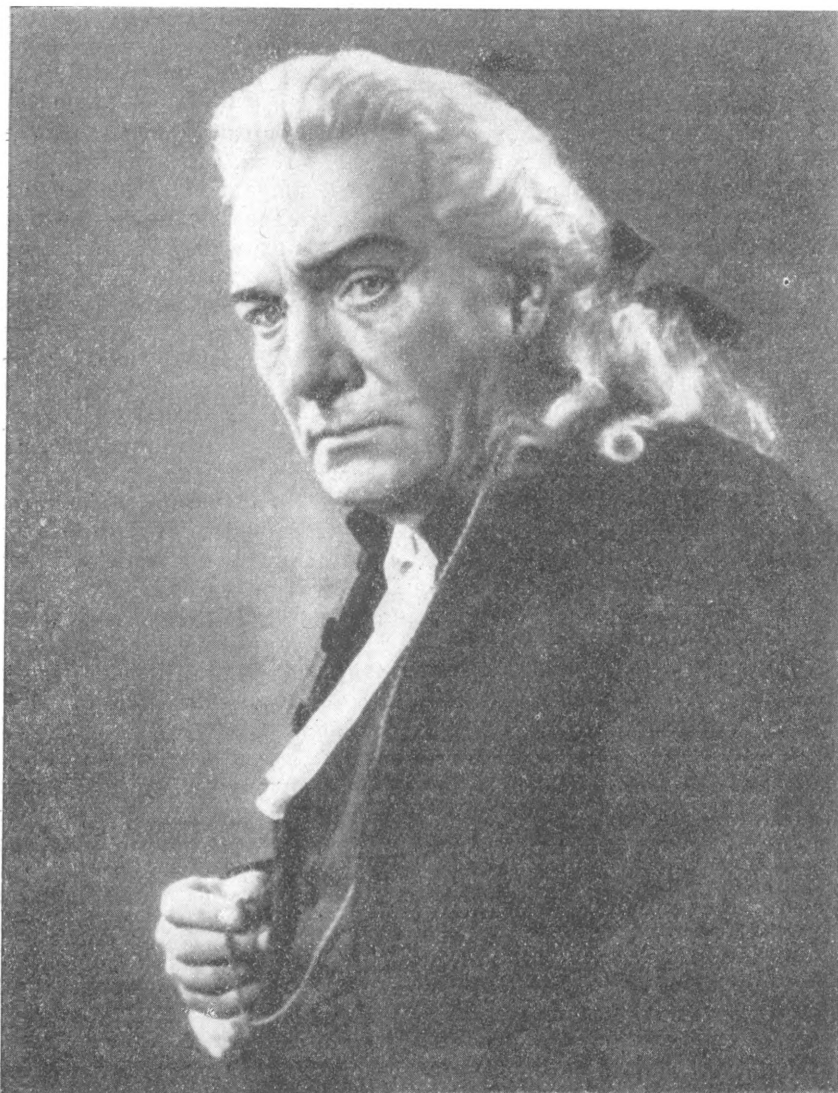
Самое существенное, однако, что довелось театрам сказать в этих пушкинских постановках, было сказано в «Моцарте и Сальери».

Сальери А. Кацунского и Сальери Н. Симонова во многом различны. Это актеры неодинакового масштаба. И каждый из них играет свою особую тему, правомерность которой в трагедии подтверждена Пушкиным, а актуальность и значимость — интересом зрителей.

Сальери Кацунского фанатичен и беспощаден. Его страсти иссушающе бесплодны. Он все время находится в борьбе с ними. К себе и другим он применяет одни и те же мерки, но уж эти мерки он полагает единственно верными, даже единственно возможными. Чем больше сила характера Сальери, чем крепче воля и ум, тем нетерпимее он ко всему, что выходит за рамки его понятий. Он скорее отречется от бога («...но правды нет и выше»), от искусства (ведь Моцарт для него — слицетворение музыки: «Ты, Моцарт — бог, и сам того не знаешь. Я знаю, я!»), чем позволит себе усомниться в незыблемости раз навсегда выстраданной им истины или допустит, чтобы кто-либо поколебал ее; Сальери — «жрец музыки», отдавший жизнь служению искусству, у Кацунского, в конечном счете, прозаичен. Забыть о «нуждах низкой жизни» он не может, хотя и презирает их, эти нужды. Пушкин недаром вкладывает в уста Сальери слова «польза» и «награда». В применении к искусству эти понятия неразрывно связаны для него с обывательским взглядом черни, настаивающей на своем праве диктовать законы гению.

У вахтанговцев Моцарт, которого играл Ю. Любимов, был мягок и естествен. В нем не чувствовалось глубины и силы натуры, но он при-

<sup>16</sup> Е. Ракитина. Живое вино поэзии. «Театр», 1963, № 8, стр. 19—21.



**«Моцарт и Сальери». Академический театр имени А. С. Пушкина, 1962.  
Сальери — Н. Симонов.**

влекал детской непосредственностью и чистотой эмоций. Моцарт Любимова словно предвещал Моцарта, встреченного нами позже на экране, когда И. Смоктуновский сыграл его в опере Римского-Корсакова. Герой Любимова жил уже в другом измерении, чем Сальери. Их миры были трагически несовместимы.

В ленинградском спектакле Моцарт В. Честнокова суховат и даже рационален. Но если бы он обладал куда большей живостью душевных реакций, эмоциональной подвижностью, если бы и чувствовалась в нем порывы гения, и тогда в противоборстве с ним Сальери Н. Симонова остался бы сильнейшей стороной, так сконцентрирована в нем сила страсти и мысли. В его одаренности, пожалуй, даже гениальности, трудно усомниться. Сальери Симонова вовсе не дитя буржуазного века. В нем ничего нет от придворного музыканта. Он тяжеловесен и сосредоточенно мрачен. Но ни тени расчета, ни казуистики похожих на правду силлогизмов. Сальери иступленно утверждает то, что кажется ему истиной. Сравнение со змеей, «песок и пыль грызущую бессильно», не подходит к этому масштабному характеру.

Симоновский Сальери стремится к совершенству. Ему необходима неурушимая гармония, незыблемость законного распорядка. Моцарт, гармонией своей жизни отрицающий догмат веры Сальери, не должен существовать с ним в одном мире. Для Сальери он — «беззаконная планета в кругу расчисленных светил». Сальери не может не убить Моцарта: ведь устраняя его, он восстанавливает поправленную справедливость, исправляет ошибку мироздания. Сальери Симонова бунтарь, только бунт его ложен в своих предпосылках, и в этом трагедия Сальери. Сомнение в собственной правоте («Ужель он прав, и я не гений?») губительно для него.

Укрупняя личность своего героя, Симонов, бытие может, что-то смещает в пушкинском замысле. В пьесе Сальери прозаичнее, его фанатизм более эгоистичен. Актер романтической трагедии, Симонов по-своему читает пушкинский текст. Он покоряет размахом темперамента, и его трактовке нельзя отказать в художественной убедительности.

Симонов и Кацунский идут в своих поисках разными путями. Но они побуждают мысль зрителя к философским обобщениям, и в этом главная заслуга современных постановок «маленьких трагедий». Вводя нас в круг нравственных проблем пушкинской драмы, театр заставляет задуматься о болезнях нашего века, о его велениях.

Театр не должен брать на себя роль комментатора классики, как не может он быть комментатором жизни. Театр — это сама жизнь с ее сегодняшними заботами, радостями, тревогами и сомнениями. И классика на сцене — часть этой жизни. Обращаясь к трагедии Пушкина, театр не просто интерпретирует ее. Он ставит ее в ряд фактов нынешней действительности. Он показывает прошлое и настоящее в их подвижном и измененном единстве. И чтобы обнаружилась эта «связь времен», чтобы идея Пушкина зазвучала в унисон с нашими мыслями, необходимо театру найти сценическую форму, не только соответствующую стилю Пушкина, но и особенностям, уровню художественного сознания эпохи.

Не существует каких-либо театральных формул, пригодных для Пушкина раз и навсегда. Постановочные приемы, исполнительская манера, найденные в 1937 году, оказались чуждыми духу пьес Пушкина в году 1949-м. Не потому, что способы постановки устарели сами по себе. Не потому, что коренным образом изменился или углубился наш взгляд на творчество Пушкина. Просто на новом этапе для нас иначе раскрылся смысл жизненных драматических коллизий, и мы совсем по-другому стали соотносить с окружающей действительностью давно знакомые пьесы. Из наследия классиков на разных этапах театр отбирает одни произведения и как бы на время «забывает» другие, которые в данный момент «не звучат», не

сценичны. Пьесы, еще недавно казавшиеся устарелыми, вновь оживают на театральных подмостках, а драмы, отвечающие, казалось бы, всем прихотям и возможностям сцены, не имеют успеха.

Сценичность не есть просто результат драматургической умелости писателя. В значительной мере это вопрос идеологический. Жизненная основа пьесы, избранный автором способ отражения мира должны соответствовать особенностям зрительского восприятия эпохи. Созвучие политическим, философским, нравственным поискам времени — вот неременное условие сценичности любой драмы.

Классическое произведение живет в умах читателей и зрителей, постоянно преображаясь. В ходе истории трансформируются эстетические идеалы, создаются новые социальные понятия и меняется восприятие пьесы. В ней подчас акцентируются идеи и темы, ранее казавшиеся второстепенными, одни эмоциональные моменты приглушаются, а другие, напротив, обретают полнозвучие и силу.

Мейерхольд однажды заметил: «У каждой эпохи есть свой кодекс условностей, который надо соблюдать, чтобы быть понятым, но не следует забывать, что условности меняются».<sup>17</sup> В наше время «кодекс условностей» меняется очень быстро. Интерпретация Пушкина в театре никогда не отольется в окончательную форму, она всегда будет требовать от деятелей театра глубины мысли, смелости, эксперимента.



---

<sup>17</sup> Александр Гладков. Воспоминания, заметки, записи о Мейерхольде. В кн.: Тарусские страницы, стр. 303.



А. Н. СОХОР

## ЛИРИКА ПУШКИНА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Пушкин в советской музыке — тема поистине необъятная. Власть пушкинского гения, давно уже утвердившаяся в опере, вновь простерлась теперь на балет — тот жанр, с которого когда-то началась музыкальная жизнь пушкинских сюжетов. В свою сферу она вовлекла инструментальные жанры, киномузыку. . . И по-прежнему велико внимание композиторов к пушкинской лирике в романсе.

На стихи Пушкина советские композиторы написали сотни романсов. Одних только сборников издано свыше сорока. Среди авторов, чьи имена встречаются на обложках нот, А. Александров, Б. Арапов, Б. Асафьев, Ю. Бирюков, В. Дешевов, Б. Ключнер, М. Коваль, А. Крейн, Э. Левина, Б. Майзель, В. Мурадели, В. Нечаев, В. Соловьев-Седой, С. Фейнберг, Т. Хренников, Б. Шехтер, И. Шишов. Особо заметное место в советской музыкальной пушкиниане занимают вокальные циклы или «тетради» Ю. Кочурова, С. Прокофьева, Г. Свиридова, Ю. Шапорина, В. Шебалина, Д. Шостаковича. Наряду с русскими советскими композиторами неоднократно обращались к Пушкину мастера музыкального искусства других республик, в том числе Украины (В. Борисов, В. Кирейко, Б. Лятошинский, Ф. Надененко и др.), Белоруссии (Н. Аладов, А. Богатырев, В. Оловников), Азербайджана (Ф. Амиров, Ш. Ахундова, С. Гаджибеков, А. Гусейнзаде, Д. Джангиров, К. Караев, А. Рзаева), Грузии (Д. Аракишвили, О. Барамидзе, Р. Габичвадзе, В. Гокиели, Н. Гудиашвили, О. Тактакишвили, Ш. Тактакишвили, И. Туския, А. Шаверзашвили), Латвии (Як. Медынь), Эстонии (В. Капп, Э. Капп).

Охватить все эти явления и рассказать о каждом из них в рамках одной статьи невозможно. Придется остановиться вкратце лишь на самых значительных достижениях, наметить некоторые общие тенденции и итоги.

### 1

Говоря о воплощении поэзии одного автора в творчестве различных композиторов, мы сталкиваемся с проблемами соотношения слова и музыки, недостаточно разработанными в музыкознании. Одна из них, важнейшая для нас в данном случае, — проблема *соответствия* музыки поэтическому первоисточнику.

Не будем касаться здесь вопросов структуры, метрики и т. п. — они заслуживают специального рассмотрения. И без того проблема оказывается весьма многогранной. Немаловажный вопрос — соответствие стихов и музыки романса по их *стилю*. Интересными могут быть сопоставления с этой же точки зрения его поэтических и музыкальных образов. Наконец, в наиболее общем плане можно говорить о близости или же, напротив, резком несоответствии *идей*, выраженных поэтом в стихотворении и композитором в музыке романса.



Разумеется, сравнивать в стилевом отношении разные искусства — пусть даже столь близкие, как музыка и поэзия, — можно лишь в ограниченных масштабах. Многие признаки их стиля лежат в разных плоскостях. Но есть и сопоставимые: интонация (ораторская, бытовая, камерная, задушевная, страстная, рассудочная и т. п.), ясность и простота или туманность и усложненность изложения, прозрачность звучания или его вязкость, стройность и закругленность формы или ее импровизационная «разорванность»... Кроме того, каждый стиль — поэтический или музыкальный — принадлежит определенной эпохе, отмечен ее печатью. Следовательно, можно сопоставить стихи, положенные в основу ромansa, с его музыкой и по их историческому колориту.

Соответствие музыки и поэзии в одном вокальном произведении, даже если перед нами шедевр, редко бывает всесторонним. Собственно говоря, для достижения высокого художественного результата такая всесторонность и не обязательна. В частности, поскольку музыкальные стили развиваются, изменяясь с развитием исторической действительности, неизбежно расхождение между позднейшей музыкальной интерпретацией литературного произведения и стилем его эпохи. Стиль пушкинских романсов, созданных даже такими верными продолжателями Глинки, как Римский-Корсаков и Бородин (не говоря уже об их последователях), далеко не адекватен музыкальному стилю пушкинской эпохи (Глинка и его современники), что не мешает нам справедливо считать эти романсы не только высокохудожественными, но и верными духу Пушкина. Напротив, полное сближение стилей, т. е. точная стилизация музыки позднейшей эпохи в духе Глинки или Алябьева, может привести лишь к мнимому разрешению противоречия, так как возникает иной, более глубокий и важный конфликт — между музыкальным произведением в целом и запросами его времени.

Истинный выход указывает творчество многих авторов — от «кучкистов» до наших современников. Он состоит в том, что композитор находит отдельные, пусть немногие, но характерные музыкально-стилистические черты, намекающие на стиль иной эпохи, не отдавая ей, однако, свою музыку целиком. Впрочем, как мы увидим на примерах С. Прокофьева и Д. Шостаковича, могут отсутствовать даже эти штрихи, а ощущение связи с пушкинским стилем все равно остается, если близки Пушкину идеи композитора и общие стилевые качества музыки его романсов.

Различие природы поэзии и музыки не позволяет достигнуть полного соответствия и в их образном содержании. Правда, обоим искусствам, хотя и в разной мере, свойственны как выразительность, так и образность. Поэтому, сопоставляя музыкальные образы ромansa с поэтическими, мы вправе задаться вопросом, насколько одни соответствуют другим по своему эмоциональному и «живописному» содержанию. Но, и это вполне естественно, мы не ждем от музыки развитой живописности (прощая порой ее полное отсутствие даже тогда, когда стихи картинны), ожидая от нее и требуя взамен специфичного для нее выражения силы и непосредственности чувства.

Тем менее свойственно музыке в отличие от слов четкое и конкретное выражение мысли. Однако общая идея поэтического произведения обычно и не формулируется автором в словах — она возникает из сопоставления образов, из развития эмоции. А это значит, что ее воплощение — в обобщенной, отвлеченной форме — вполне доступно музыке. Более того, анализируя романсы на стихи Пушкина, мы будем многократно убеждаться, что в лучших из них достигнуто именно это соответствие — идейного содержания стихов и музыки. Оно-то и служит обязательным условием того, что можно назвать верностью композитора поэту.

Рассуждая о соответствии музыки поэтическому первоисточнику, надо напомнить, что даже кажущееся нам идеальным музыкальное воплощение каких-либо стихов отнюдь не является единственно «правильным», каноническим. И образное содержание любого подлинно поэтического произведения, и его стиль многосторонни, можно сказать, неисчерпаемы для познания. Поэтому, сколько бы истолкований они ни получили, всегда остается возможность для нового, раскрывающего такие стороны этого произведения, которые ускользали от взора прежних истолкователей. И каждое из них может иметь свое объективное обоснование в каком-либо из аспектов первоисточника.

Особенно важно для композитора понять многоплановость идейного содержания стихов. Оно заключено не только в словах, но и в подтексте, в том, что не всегда поддается адекватному словесному выражению и не всегда нуждается в нем, так как обращено к чувству и воображению читателя. И в таком синтетическом произведении, каким является романс, музыка становится не только равноправным, но и ведущим участником союза с поэзией лишь тогда, когда по-своему воплощает не только прямое содержание стихотворения, но и его подтекст (который в свою очередь также имеет разные аспекты и оттенки).

Таковы объективные предпосылки множественности даже «идеальных», т. е. максимально соответствующих оригиналу, музыкальных воплощений стихов. К этому добавляются предпосылки субъективные: композитор всегда прочитывает стихотворение по-своему, привнося в него частицу собственного мировоззрения и мироощущения, индивидуального опыта и вкуса. Он вступает в сотворчество с поэтом, а не остается лишь его музыкальным «переводчиком» (впрочем, ведь и переводчик в стихах, как известно, не раб, а соперник автора). Романс высокого художественного уровня — результат взаимодействия двух сильных и в чем-то неизбежно разных творческих индивидуальностей.

Итак, никогда мы не вправе будем сказать, что перед нами единственно верное музыкальное прочтение тех или иных стихов. Можно только утверждать, что композитор дал одно из возможных, объективно соответствующих оригиналу музыкальных воплощений стихотворения (или не дал его), но не более того. Область такого соответствия, по существу, безгранична, и каждое новое воплощение — это всегда открытие в ней неведомого ранее уголка. Поэтому мы должны быть готовы к тому, что встретимся с примерами многократного обращения композиторов к одним и тем же пушкинским стихотворениям, причем не только в разные эпохи. И если каждый из одноименных романсов раскрывает в стихах поэта нечто существенное, если каждый отмечен яркой индивидуальностью, можно ли какому-либо из них отдать предпочтение? . . .

Однако множественность не отменяет единства. Разнообразие музыкальных трактовок пушкинской поэзии не противоречит тому, что многие из них имеют те или иные черты общности. Сквозь музыку, вдохновенную Пушкиным, почти всегда просвечивает его поэтический гений. Индивидуальность поэта настолько могуча, что способна подчинить себе самых разных композиторов, пробуждая в их душе в чем-то сходные отзвуки. Поэтому в романсовом творчестве на пушкинские стихи, при всем его бесконечном многообразии, мы найдем и некоторые общие черты, объединяющие тенденции.

## 2

Воплощая в своих романсах лирику Пушкина, советские композиторы развивают опыт русской музыки. С пушкинскими стихами она соприкоснулась еще при жизни поэта. Именно тогда возникли три традиции их му-

зыкального претворения: одна связана с бытовым романсом, другая — с народной песней, третья — с камерным («концертным») романсом.

У истоков последней стоит фигура Глинки, первый романс которого на слова Пушкина «Не пой, красавица, при мне» датирован 1828 годом. Его пушкинские романсы 30—40-х годов, в том числе «Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья», «Я помню чудное мгновенье», «Где наша роза», «Мери» (первые из них появились в 1834—1835 годах, т. е. еще до «Ивана Сусанина») ознаменовали собой и зрелость композитора, и высший расцвет его гения. Это — начало русского классического романса.

Однако вокальная лирика Глинки, при всем ее громадном значении, не должна заслонить того, что делали одновременно с ним (или даже раньше его) авторы *бытовых романсов* — А. Алябьев, А. Верстовский, М. Виельгорский, И. Геништа, А. Есаулов, Н. Титов, соученики Пушкина по лицею Н. Корсаков и М. Яковлев. За ними навсегда остались приоритет в музыкальном «прочтении» многих пушкинских стихотворений и заслуга их популяризации среди современников (ничто ведь так не способствует распространению стихов, как их песенное бытование). Да и в творческом отношении эти опыты дали очень многое. Здесь запечатлелось восприятие поэзии Пушкина чуткими читателями его времени. Здесь были найдены интонации, созвучные этому восприятию, и отшлифовались типичные для эпохи жанры вокальной лирики (их по-своему использовал и развил Глинка): элегия, «русская песня», застольная, серенада, вальс и т. д.

В послеглинкинскую эпоху традиция бытового романса постепенно угасла. Но для нашего времени она неожиданно вновь приобрела большое значение. Ее нередко воскрешают в своих произведениях на пушкинские стихи советские композиторы — словно бы через голову и своих прямых предшественников, и классиков второй половины XIX века. Объясняется это прежде всего тем, что современный Пушкину бытовой романс для нас сегодня сливается с самой пушкинской эпохой. В нем видим мы ее музыкальное выражение, это — ее «музыкальный символ». Отсюда его роль как средства исторической характеристики или стилизации.

С другой стороны, бытовой романс привлекает непосредственностью чувств, прямотошеством — качествами, которые дороги тем, кто как раз не стремится к стилизации и предпочитает любым методам с рационалистическим оттенком открытую (пусть даже наивную) эмоциональность. Не случайно, конечно, молодые советские композиторы, выступившие в середине 30-х годов с лозунгом эмоционального прямотошества «без мудрствований» (И. Держинский, В. Соловьев-Седой, Т. Хренников, Г. Свиридов), в своих пушкинских романсах устремились в глубь десятилетий к Алябьеву и Варламову.

Меньшую роль сыграла для советской музыки традиция, идущая от народных песен на стихи Пушкина, поскольку таких примеров в фольклоре немного («Узник», его же различные варианты, известные под названием «Орелик», а также «Зимний вечер», «Черная шаль» и др.). Однако важно уже само их существование. Оно не только еще раз подтверждает народность содержания пушкинских стихов, но и позволяет глубже ощутить их музыкальность, а в некоторых случаях — даже их песенный склад. Можно думать, эти примеры подсказали не одному советскому композитору выбор для пушкинских романсов и народнопесенных интонаций, и песенной формы.

Особенно многообразна и плодотворна пушкинская традиция камерного романса, связанная в XIX веке с именами Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Кюи, Чайковского, Глазунова, Рахманинова. За ней стоит множество классических образцов вокальной лирики, каждый из которых по-своему замечателен и

неповторим. Но есть у них и отдельные общие черты, позволяющие выделить их как особую ветвь русского классического романа. Эти черты определяются коренными свойствами самой пушкинской поэзии, нашедшими здесь разностороннее и зачастую вполне адекватное музыкальное выражение, и прежде всего ее эмоциональностью, психологической глубиной и всепроникающим лиризмом, ее человечностью. Русские композиторы XIX века сумели передать эти качества пушкинской поэзии в своих романах. Выделив в поэзии Пушкина то, что особенно близко музыке как «языку души», они тем самым указали верный путь будущим поколениям композиторов.

Глубина мысли, объективность и цельность чувства, его «открытость», мудрая сдержанность его выражения, гармония эмоционального и рационального, любовь к жизни — эти черты творчества Пушкина, а шире говоря, его эстетики и мирозерцания, также заметно воздействовали на эмоциональный строй русской вокальной музыки. Особенно близки они Глинке и Глазунову.

Важными для русских композиторов XIX века оказались и такие особенности лирики Пушкина, как общезначимость, типичность выражаемых чувств, соединение конкретности, исторической и индивидуальной характерности образов, с их обобщенностью. Это позволило, с одной стороны, сохранить в ряде случаев связь с традицией бытового романа пушкинской эпохи, а с другой — подняться над этим жанром в сферу высоких художественных обобщений, свойственных камерной музыке. Поэтому каждая последующая эпоха смогла дать свое музыкальное истолкование пушкинской лирики как принадлежащей не только прошлому, но и современности. У Даргомыжского, например, некоторые стихи Пушкина зазвучали «по-лермонтовски», с внутренней болью («Не спрашивай, зачем»), отдельные романы трактованы «по-федотовски» как жанрово-бытовые зарисовки («Мельник»), а у Бородина в его трагической элегии «Для берегов отчизны дальней» можно услышать отзвук гражданской скорби шестидесятничества.

Современники Пушкина — одни с восторгом, другие с порицанием — отмечали жизненную конкретность его лирики. Она вмещает в себя не только неуловимые душевные переживания — ее наполняют образы природы, картины жизни. Даже в стихах о любви поэт постоянно выходит за пределы внутреннего мира героев, обращая свой взор к тому, что их окружает.

Эта пластическая конкретность, осязаемость лирики Пушкина тоже не прошла мимо внимания классиков русской музыки. Оттого сравнительно велика в их пушкинских романах роль изобразительности: бытовой танцевальности и других жанровых моментов (Глинка, Даргомыжский, Глазунов), пейзажной звукописи (Даргомыжский, Римский-Корсаков). С тем же связано воспроизведение в «ориентальных» романах характерных черт восточной музыки — большей частью в обобщенном виде (Даргомыжский, Римский-Корсаков, Глазунов, Рахманинов), а иногда и с известной этнографической конкретностью (Балакирев).

Наконец, сильнее всего повлияла на классический романс музыкальность пушкинской поэзии. Это и внутреннее свойство: полнота выражения «невыразимого» в словах, т. е. тончайших оттенков чувства, доступных именно музыке. Это и совокупность внешних качеств: прозрачность звучания, ритмическая плавность, напевность стиха. Не случайно лучшие романсы на стихи Пушкина, начиная с глинкинских, отличаются особенной кантиленностью, вокальностью, закругленностью. В них царит мелодия. Поиски в области музыкально-речевой декламации их почти не коснулись. Даже Даргомыжский для своего гениального эксперимента — «прямого выражения» слова в звуке — избрал не лирику Пушкина, а его

маленькую трагедию «Каменный гость», тогда как в своих пушкинских романах он остался в большинстве случаев продолжателем Глинки.

Таково наследие, завещанное девятнадцатым веком двадцатому, русскими классиками — советским композиторам. Понятно, что музыка новой эпохи не могла пройти мимо этих заветов, и мы еще увидим, как прочно усвоены были ею традиции классики. И вместе с тем нельзя закрывать глаза на известную ограниченность накопленного ранее опыта. При господстве анакреонтической тематики в пушкинских романах XIX века почти не представлена гражданственная, особенно же политическая лирика поэта (одно из немногих исключений — «Бог помочь вам» Даргомыжского).

Естественно, что советские композиторы, осваивая традиции классики, стараются вместе с тем заполнить этот пробел. Больше внимание, чем их предшественники, уделяют они также философской лирике поэта. Обращаясь же к тем пушкинским стихам, которые уже многократно использованы в музыке, они стремятся прочесть их по-новому или хотя бы выразить известные мысли новым языком.

### 3

К Пушкину советские композиторы пришли не сразу. 20-е годы принесли лишь единичные произведения, почти целиком относящиеся к «чистой» лирике. Большею частью они отличаются замкнутостью эмоций, рационалистической усложненностью и изощренностью стиля (ряд романсов Ан. Александрова, А. Мосолова, В. Нечаева, С. Фейнберга). Особняком стоят две попытки музыкального воплощения «Послания в Сибирь», вызванные к жизни столетней годовщиной восстания декабристов. Парадоксальным образом на этом сюжете встретились крайний конструктивист Н. Рославец и весьма умеренный, эпигонски настроенный И. Шишов.

Следующим шагом на пути советского романа к Пушкину, и в частности к его гражданской лирике, явился законченный в 1934 году вокальный цикл М. Коваля «Пушкиниана». Наконец, самое почетное место заняла пушкинская поэзия в вокальной музыке середины 30-х годов, когда романсовое творчество пережило бурный взлет, связанный главным образом с русской классической поэзией. Один за другим появляются группы романсов и циклы Ю. Шапорина (1934—1937), Г. Свиридова (1935), С. Прокофьева (1936), Д. Шостаковича (1936), В. Шебалина (1935, 1936—1937), Ю. Кочурова (1937—1938) и ряда других авторов. Они сосредоточены вокруг отмечавшегося всей страной пушкинского юбилея — столетия со дня смерти поэта (1937).

Сближение с пушкинской поэзией имело для советского романа исключительное значение. «Всеобщее влечение советских композиторов к творчеству Пушкина, — справедливо указывает В. Васина-Гроссман, — знаменовало собой очень важный момент в истории советской вокальной музыки. С поэзией Пушкина приходят в советскую вокальную музыку новые темы и новые решения старых тем. По-иному осмысливается мир, и, в сущности, снимается одна из излюбленнейших романтических тем — одиночество человека в страшном и чуждом ему мире, тема, унаследованная искусством 20-х годов от предреволюционной эпохи. Центральной становится тема утверждения жизненного начала во всех его проявлениях».<sup>1</sup>

Огромное влияние пушкинских стихов сказалось не только на содержании, но и на стиле советского романа этих лет, вызвав и здесь глубо-

<sup>1</sup> В. Васина-Гроссман. Романс и песня. В кн.: Очерки советского музыкального творчества, т. I. Музгиз. М.—Л., 1947, стр. 221—222.

кие сдвиги. «Ясная, глубокая по мысли и совершенная по форме поэзия Пушкина и других русских поэтов-классиков заставила композиторов и в музыке искать простоты и ясности».<sup>2</sup>

Это высказывание исследователя перекликается с признанием композитора Ю. Кочурова: «В моей давней работе над романсом... огромную очистительную роль имела моя встреча со стихами Пушкина и Лермонтова. Обращение к этим великим именам заставило меня основательно задуматься над ясностью музыкального языка, над глубиной психологического анализа стиха и соответствия его с музыкой и над мелодией».<sup>3</sup>

В последующие годы, когда в жанр романса широким потоком влилась современная советская поэзия (решающий толчок дала Великая Отечественная война), интенсивность музыкального «освоения» Пушкина уменьшилась. Однако этот процесс все же продолжается. Некоторым подъемом был отмечен 1949 год, когда праздновалось 150-летие со дня рождения поэта. В частности, появился новый цикл Ан. Александрова. Из творчества 50-х годов выделяются четыре монолога Д. Шостаковича (1952). Много пушкинских романсов создано к 1949 году и позднее в национальных республиках.

Такова внешняя история воплощения пушкинской поэзии в советском романсе. За ним стоят большие творческие поиски, порой серьезные достижения. И прежде всего надо сказать о тех исканиях, что связаны с новой линией камерно-вокального творчества — раскрытием гражданской лирики поэта.

Первым значительным опытом, предпринятым в этом направлении, был цикл М. Ковалья для голоса с фортепиано и чтеца «Пушкиниана». В свое время его достоинства были преувеличены критикой. Но энтузиазм современников вполне понятен: уж очень хотелось увидеть в музыке новый облик Пушкина, услышать голос поэта-гражданина.

Замысел композитора определяется его словами из авторского предисловия к циклу: «Передо мной стоял образ Пушкина — кипучий и страстный, глубокий и скорбный, мятущийся в тисках царизма».<sup>4</sup> Уже здесь ощущается известная односторонность: сознательно обойдено все светлое и гармоничное в натуре поэта. Еще более очевидна эта односторонность в отборе стихотворений. Он отвечает в основном только последним двум определениям Пушкина, данным в предисловии: «скорбный» и «мятущийся в тисках царизма». «Узник», «Придет ли час моей свободы?», «Дар напрасный, дар случайный», «Не дай мне бог сойти с ума», «Умолкну скоро я», «Погасло дневное светило» — музыкальным претворением этих печальных, даже мрачных стихотворений (некоторые из них впервые вводятся в музыку) и определяется лицо цикла. Эта тенденция усугубляется столь же односторонне подобранными выписками из писем и дневников Пушкина и его поэтическими фрагментами, исполняемыми чтецом между музыкальными номерами. Его не в силах рассеять ни одинокая в этом окружении оживленная застольная песня «Погреб», ни светло-величавое «Послание в Сибирь».

Последние строки финала, как указывает Коваль, выражают основную идею всего цикла:

Лети, корабль, носи меня к пределам дальным,  
По грозной прихоти обманчивых морей,  
Но только не к брегам печальным  
Туманной родины моей!..

(II, 146)

<sup>2</sup> Там же, стр. 222.

<sup>3</sup> Е. Ручьевская. Вокальное творчество Ю. В. Кочурова. Рукопись. Ленинградская консерватория, 1962.

<sup>4</sup> М. К о в а л ь. Пушкиниана. Музгиз, М., 1936, стр. 3.

Пушкин, таким образом, оказывается в конфликте не только с царизмом, но и со всей окружающей его жизнью, с Россией в целом. Нетрудно видеть здесь влияние вульгарно-социологических концепций конца 20—начала 30-х годов. Ощущается и полемичность замысла по отношению к классической традиции музыкального воплощения пушкинской поэзии как мира светлой лирики.

Эта же полемичность проявилась в отборе музыкально-выразительных средств. Коваль, словно сознательно, избегает логичности, плавности, красоты мелодии и гармонии. Иногда ему удается достичь минутной остроты выражения горестных, неприятных переживаний, но как далеко это до высокого, мудрого пушкинского трагизма! Импровизационные нагромождения диссонансов большей частью так же случайны и неестественны, как и утомительно однообразные декламационные интонации в вокальной партии и дублирование их (или частое движение в унисон) в фортепианном сопровождении, выдающее бедность техники и фантазии композитора.

Лучше других романсы песенного склада: «Погреб» и куплетные «Узник» и «Послание в Сибирь». Здесь Ковалья выручает дар песенника-мелодиста. Поскольку из этих трех романсов два последних непосредственно связаны с гражданскими темами, это несколько скрашивает общее впечатление от цикла как первой серьезной попытки подхода к пушкинской поэзии с новой стороны.

В дальнейшем советскими композиторами были созданы новые романсы на слова «Послания в Сибирь» (Ю. Александров, В. Косенко, И. Туския, Д. Шостакович). Положены на музыку и такие образцы гражданской лирики Пушкина, как стихотворения «К Чаадаеву» (романсы Н. Вилинского, О. Тахтакишвили, В. Фризе, произведений для голоса с хором и симфоническим оркестром Ю. Шапорина и Б. Шехтера), «Вольность» (Б. Шехтер), «Арион» (В. Мурадели, Г. Фрид, М. Черемухин, В. Шебалин), «Кто, волны, вас остановил» (А. Абрамский, Б. Арапов, Б. Шехтер).

Разными путями идут авторы романсов к выражению свободолобивой мысли поэта. В стихах она рождается как результат сопоставления, столкновения, взаимопроникновения образов — нередко аллегорических по значению, но притом всегда пластически конкретных. И композиторы достигают успеха тогда, когда, избегая голой риторики, следуют тому же принципу образного мышления.

В пушкинском «Арионе» В. Шебалин и Г. Фрид увидели контраст двух картин морской стихии — спокойной и бурной, и каждый по-своему воплотил их в музыке. Но это не иллюстрация. За логикой их чередования стоит определенная идея: возвращение первого музыкального образа на словах «Лишь я, таинственный певец...» в обоих случаях символизирует верность поэта «прежним гимнам».

О том, как важно вдумчивое прочтение гражданской лирики Пушкина именно с точки зрения ее образного содержания, свидетельствуют романсы «Кто, волны, вас остановил» А. Абрамского и «К Чаадаеву» В. Фризе. Оба композитора оттолкнулись от начальных образов пушкинских стихотворений — образов покоя, скованности или «сна» и «утреннего тумана», тогда как основная мысль поэта состоит как раз в их преодолении и отрицании. И хотя В. Фризе переходит далее к гимну во славу прекрасных порывов души, ему не удается избавиться от вялой созерцательности, предопределенной первым разделом романса (а А. Абрамский даже и не пытается дать в конце сколько-нибудь контрастный образ). В этом смысле более глубока трактовка Р. Глиэра: в его романсе (дореволюционном) «Кто, волны, вас остановил» с самого начала кипит буря — та, что таится под покровом вод и готова прорваться наружу... Поэтому, когда на кульминации возникает обращение к грозе — «символу свободы», оно воспри-

нимается не как «глас вопиющего в пустыне», а как призыв к пробуждению подавленных, но не уничтоженных сил.

Завершение романа призывной кульминацией — не исключение, а правило при музыкальном воплощении гражданской лирики Пушкина. Так поступают почти все композиторы, опираясь на ораторские обращения или прорицания в стихах поэта («Товарищ, верь...», «Вы, ветры, бури...», «Оковы тяжкие падут...» и т. д.). Казалось бы, естественно передать эти «лозунги» музыкальной декламацией — патетическим речитативом. Но речитатив не в силах дать то обобщение, какое требуется на кульминации, выражающей главную мысль романа. И прием этот в какой-то мере оправдывает себя лишь тогда, когда подъем декламационной линии голоса поддержан непрерывным развитием основного музыкального образа в фортепианной партии (Р. Глиэр).

Наиболее же убедительным оказывается иное решение, при котором обобщение достигается мелодическим путем. Поэтический лозунг претворяется в песню, вернее сказать, — в гимн. Лучшие образцы такого рода лежат, к сожалению, за пределами рассматриваемого жанра. Это — гимн Ю. Шапорина «К Чаадаеву» для солиста, хора и оркестра (известен также по опере «Декабристы») и финал оратории «Декабристы» Г. Свиридова — «Послание в Сибирь».

Столь же ярких, рельефных мелодических обобщений в романах мы не найдем. Привлекательнее других «Послание в Сибирь» Ю. Александрова, но кульминационный распев романа неожиданно напоминает известную современную песню «Наш паровоз, вперед лети», рождающую совсем иные ассоциации. Этот пример еще и еще раз демонстрирует действительную трудность самого простого, на первый взгляд, пути к Пушкину через современную песенную интонацию. Повышенная чуткость и самоконтроль здесь совершенно необходимы.

Особняком стоит монолог Д. Шостаковича «Во глубине сибирских руд». Здесь в музыке нет изобразительности, картинности, но притом отсутствует и жанровое начало — песенность. Звучит же именно *монолог*, речь поэта, его размышление вслух, его обращение к далеким друзьям. Вся вокальная партия — это возвышенная «одическая» декламация. Тут много сходного с написанным за десять лет до того «Сонетом Шекспира № 66» Шостаковича, посвященным «гамлетовской» теме жизни и смерти. Как и там, из строгой, медлительно и торжественно развертывающейся музыки, с очень глубокими басами и мерными аккордами в низком регистре рождается образ высочайшего благородства и скорбного величия. Яркими отблесками светятся, словно выхваченные из мрака лучом надежды, мелодические фразы: «доходит мой свободный глас» и «свобода вас примет радостно у входа». Это две близкие и перекликающиеся между собой кульминации монолога.

Таким образом, если в музыкальном «освоении» гражданской лирики Пушкина еще и нет решающих достижений (надо вспомнить о новизне этой задачи, об отсутствии широких традиций!), то некоторые пути уже намечались. Они ведут через конкретность образного содержания (как изобразительного, так и выразительного) к большим кульминационным обобщениям, в которых музыка должна подняться до выражения собственных средствами пафоса и красоты пушкинских идей.

Не так нова, но столь же сложна задача воплощения в романе пушкинской философской лирики, наполненной раздумьями о смысле жизни, о смене юности и зрелости, об отношении поэта к природе и людям. Философская лирика Пушкина и раньше привлекала внимание композиторов, хотя и гораздо в меньшей степени, нежели любовная или пейзажная. Для советской же музыки поэт-мыслитель, как и поэт-трибун, обладает особенной притягательной силой. Не удивительно, что в советских роман-



сах мы встречаем названия ряда пушкинских стихотворений, ранее в музыке не отраженных: «Стансы» — «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (Ан. Александров, Д. Шостакович), «Вновь я посетил...» (С. Прокофьев), «Возрождение» (Д. Шостакович), «Зачем крутится ветер в овраге» (Ю. Шапорин), отрывок из «19 октября 1825 года» — «Роняет лес багряный свой убор» (Г. Свиридов), «Памятник» (В. Гайгерова, О. Никольская, С. Разоренов), «Пора, мой друг, пора» (И. Бэлза, И. Иордан, В. Шебалин).

Философская мысль Пушкина раскрывается в его лирике большей частью во вполне наглядных образах, но не чуждается и афористического выражения. Традиция бытового и классического романса, как правило, ограничивалась в обоих случаях музыкальным воплощением созерцания и раздумья как эмоциональных состояний (сосредоточенность, спокойствие, нередко печаль), тогда как содержание размышлений выявляли слова. Более всего подходит для этого такой вокальный жанр, как элегия, с ее неторопливым движением, напевной, но притом декламационно выразительной мелодией и плавным аккомпанементом (обычно — гармоническая фигурация, т. е. подражание перебору струн на гитаре или арфе).

Жанр элегии со всеми его признаками или хотя бы аналогичная трактовка романса в качестве «картины размышления», образа задумавшегося человека, вошли и в советскую вокальную музыку, связанную с философскими стихами Пушкина. Один из лучших примеров — глубокое по настроению «Воспоминание» («Когда для смертного») Ю. Шапорина. К элегиям-раздумьям можно отнести также «Мне вас не жаль» Ан. Александрова, романсы того же автора, В. Гайгеровой и З. Левиной на текст пушкинского стихотворения «Безумных лет угасшее веселье», «Пора, мой друг, пора» В. Шебалина.

Каждый из этих композиторов внес в традиционный жанр нечто свое. Вклад Ан. Александрова, З. Левиной и В. Шебалина в данном случае не столь велик: он состоит в большем или меньшем усложнении языка, главным образом гармонии. Интереснее и плодотворнее стремление других авторов обогатить элегию по существу, расширить или углубить ее толкование. Ю. Шапорин здесь, как и всюду, выказывает себя романтиком. В классичный по своему эмоциональному строю жанр (лучшее выражение духа элегий Пушкина — в его словах «печаль моя светла») он вносит жар и пылкость. В его «Воспоминании» на кульминации («и горько жалуюсь, и горько, горько слезы лью») прорывается и открыто проявляет себя острая душевная боль, и не случайно композитор, столь строго относящийся всегда к поэтическому тексту, позволяет себе еще раз повторить слово «горько». С другой стороны, как бы компенсируя эту вспышку чувства, Шапорин усиливает «философичность» музыки, строя на длительном протяжении фортепианную партию в форме фугато (или, как считает В. Протопопов, «рассредоточенной фуги»),<sup>5</sup> что необычно не только для элегии, но и вообще для камерно-вокальной музыки.

В. Гайгерова назвала свой романс «Элегия», но с самого начала ею указан совсем не элегический темп — аллегро. Это — мысль о веселье безумных лет, об их стремительной сумятице. А далее следуют новые, контрастные по музыке разделы: второй, более медленный и печальный, соответствует словам «Мой путь уныл», третий выражает чувство протеста («Но не хочу, о други, умирать»), четвертый — это повторение музыки первого, возвращение жизни с ее тревогами и волнениями («и ведаю...»), пятый, заключительный, проникнут просветленным умиротворением («и может быть — на мой закат печальный блеснет любовь улыбкою прощальной»). Элегия обрела драматургию.

<sup>5</sup> В. Протопопов. История полифонии. Музгиз, М., 1962, стр. 265.

Конечно, путь этот чреват опасностью внешней дробной иллюстративности (если не изобразительной, то эмоциональной), которой не избежала и В. Гайгерова. Но при достаточной силе обобщения он позволяет прийти к тому, чего не может дать обычная элегия: раскрыть само содержание размышлений. Особенно ценно такое стремление тогда, когда композитор создает драматургию не только настроений, но и объективных образов. Это помогает избежать замкнутости чувств и субъективизма, столь нежелательных при музыкальной трактовке Пушкина.

Именно таков метод Д. Шостаковича в романсе «Стансы» («Брожу ли я...»). Исходный образ здесь — тяжеловесная поступь громкозвучных басов: так движется неумолимое время, приближая нас к смерти. Это нечто вроде нового «Dies irae» (кстати, и в рисунке басов есть сходство с этой средневековой секвенцией). Дикая скачка («промчатся годы») сменяется небесно-чистыми хоральными аккордами («Младенца ль милого ласкаю...»), а затем возвращается образ судьбы. От нее не уйти...

Это неполное раскрытие замысла Пушкина: нет картины «младой жизни», играющей у гробового входа. Концепция Шостаковича суровее и безысходнее. Но она проведена с неукоснительной последовательностью, поступь времени обрамляет и тем самым объединяет все картины, и драматургия обретает цельность, обобщенность.

Примечательно, что тот же «объективный» метод раскрытия мысли лежит в основе романсов, относящихся к высшим достижениям в этой области романсовой пушкинианы: «Роняет лес багряный свой убор» Г. Свиридова и «Зачем крутится ветр в овраге» Ю. Шапорина.

Два образа-картины предстают в романсе Свиридова. Вначале музыка передает тоску одиночества, рисуя хмурый осенний пейзаж. Рисунок вокальной мелодии, размашистый и угловатый, в чем-то подобен очертаниям ветвей могучего дуба... В фортепианной партии — графически четкие, обособленные линии подголосков. Воображению представляется осенний лес с такими же голыми линиями сучьев на прозрачном фоне холодного неба...

Но пусть кругом холод поздней осени — в душе ссыльного поэта горит жар нерастратченных страстей, пламя любви к друзьям. И во второй половине куплета музыка приобретает патетический оттенок. Мелодия собирается вокруг призывной квартовой интонации и, распрямляясь, поднимается к своей высшей точке, поддержанная мощными аккордами фортепиано.

Оба раздела объединены рамками песенной формы. Они сливаются в куплет, который повторяется с другими словами. Благодаря этому каждый музыкальный образ получает обобщающее значение. И когда начальная мелодия, грустная, но суровая и величавая, проходит во втором куплете с новыми словами «Печален я: со мною друга нет...», как хорошо выражает она пушкинское мудрое величие духа в печали!

В отличие от Свиридова Шапорин выдерживает на протяжении всего романса один тип движения, развивает один круг интонаций, избегая в то же время повторения разделов. Но из этого потока («крутится ветр») рельефно выделяются самостоятельные образные детали, по существу — кратчайшие зарисовки. Это и размашисто-угловатые ходы мелодии на словах «орел угрюм и страшен», и ее последующее резкое падение («на пень гнилой»), и плавный, широкий распев, появляющийся при упоминании любящей Дездемоны, и торжественные возгласы на фоне впервые застывшего в аккорде аккомпанемента: «Гордись! Таков и ты, поэт!». Так и здесь перед нами — раскрытие философской идеи через объективные образы, выступающие как грани единого целого.

Отдельно надо сказать о романсах «Сосны» (на отрывок из стихотворения «Вновь я посетил...») С. Прокофьева и «Возрождение» Д. Шоста-

ковича. В них нет пейзажных или жанрово-бытовых зарисовок, нет картин объективного характера. Каждый пронизан единым настроением и тем напоминает элегию. Но настроение это не элегическое, а иное. И в его своеобразии — особый интерес романсов.

Пушкин и Прокофьев... Эта тема еще не разработана, — должно быть, потому что пушкинские сюжеты мало затронуты композитором. Кроме трех романсов, имеется лишь музыка к неосуществленным постановкам: драматическим спектаклям «Евгений Онегин» и «Борис Годунов» и кинофильму «Пиковая дама» (а также к монологу из «Египетских ночей»). Но от нее тянутся нити к ряду значительнейших работ Прокофьева, в которых использованы эти материалы (у Прокофьева как рачительного хозяина ничто написанное не пропадало зря): к операм «Дуэнья», «Семен Котко» и «Война и мир», Восьмой сонате, Пятой и Седьмой симфониям, балету «Золушка». А главное — близость к пушкинскому мироощущению и эстетике сказывается отнюдь не только в этих сочинениях, но, по существу, во всем зрелом творчестве Прокофьева, притом, чем далее, тем больше (одно из самых пушкинских по духу произведений — его последняя, Седьмая, симфония).

В чем именно состоит эта близость? Найти ответ помогают два вальса для симфонического оркестра (1948). Прокофьев дал им название «Пушкинские», хотя никакой программы они не имеют. По кругу образов и настроений и даже по языку они очень напоминают Глинку, как и знаменитый вальс из «Войны и мира», всегда сопоставляемый с «Вальсом-фантазией». Глинкинская мягкая эмоциональность, далекая от открытой чувственности, чистота и гармоничность внутреннего мира, стройность, пластичность, красота выражения — вот что такое «пушкинское» у Прокофьева. Каждый, кто знает композитора, заметит, что эти же свойства во многом определяют (хотя и не исчерпывают) его индивидуальность в целом. Значит, есть глубокое внутреннее родство между великим музыкантом нашего века — певцом жизни и света — и солнечным гением русской поэзии.

В какой-то мере оно обнаруживает себя и в трех пушкинских романсах Прокофьева (из которых нас сейчас специально интересует первый — «Сосны»). Они возникли в знаменательный период его творческой жизни (1936), когда закончились его странствия и он вновь, и уже окончательно, обосновался на родине, когда завершилось формирование его зрелого стиля (только что был написан балет «Ромео и Джульетта»). И на них лежит отпечаток просветленно-спокойного, можно сказать — пушкинского состояния духа. Четок, ясен, классичен (с точки зрения прокофьевских норм стиля) их музыкальный язык. А в «Соснах» (как уже отметил И. Нестьев) показателен именно этого периода жизни композитора и выбор сюжета (возвращение в знакомые места после долгой разлуки: «Вновь я посетил тот уголок земли...»).

Настроение романа и его основной образ сосредоточены, как в ядре, в короткой, четырехзвучной фразе-попевке, которая многократно звучит у рояля. В ней слышится обращенный вдаль призыв, вернее сказать, — вопрос, остающийся без ответа и окрашенный чуть щемящей печалью: «Куда уходит время?..».

На протяжении всего романа не умолкает этот вопрос. Нанизываются бесконечной чередой повторения или варианты начальной попевки (однако только в фортепианной партии; у голоса же звучит некое противосложение к основному тематическому материалу, менее выразительное). Меняются тональности, но по-прокофьевски краткие переходы (соскальзывания) из одной в другую — не этапы развития, а красочные сдвиги. По-пушкински цельно настроение, как целен образ героя, размышляющего о ходе времени и самой жизни. А в конце прерывается ровный, покачивающийся

ритм, и цепь приглушенных, застылых, причудливых аккордов рождает представление о «таинственной сени» тех роцц, в которых, казалось бы, «вечор еще бродил» поэт.

Тихая грусть воспоминаний светла, должно быть, потому, что, хотя герой за минувшие годы переменялся, «покорный общему закону», остался в нем пытливое отношение к жизни и потребность размышлять над ней. И завершается романс повторениями начального вопроса, замирающего в тишине.

Н. Мясковский (кстати говоря, назвавший как-то Прокофьева «Пушкиным в музыке») нашел в «Соснах» «неожиданную чувствительность».<sup>6</sup> Надо думать, старший друг Прокофьева имел в виду проникновенность музыки, а не элегическую сентиментальность, которой в романсе как раз нет. Этим он и отличается от большинства прежних и современных элегий. В этом — его подлинная близость Пушкину.

Замысел романса Д. Шостаковича «Возрождение» можно лучше всего понять, сопоставив его с двумя романсами из той же тетради 1936 года: «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила» и «Предчувствие». В этих двух романсах среди сменяющихся образов выделяются в качестве центральных образы целомудренной нравственной чистоты, воплощенные в звучаниях нежных, прозрачных, легковейных («и улыбалась ему, тихие слезы лия» и «ангел кроткий, безмятежный, тихо молви мне: прости»). В «Возрождении» есть такого же рода музыка. Это последний раздел романса, где говорится о виденьях юности (здесь особенно примечательна тихо звенящая, хрупкая фигурация у рояля в высоком регистре). И, рассматривая через этот «магический кристалл» весь романс, понимаешь, что именно к образу «первоначальных, чистых дней» шло все движение, что главное для Шостаковича у Пушкина — мысль об этическом идеале, который светится сквозь мрак жизни путеводной звездой.

#### 4

Обратившись к гражданской и философской лирике Пушкина, советские композиторы открыли для романсовой пушкинианы новые, во многом неизведанные дотоле возможности. Не случайно здесь столь много впервые введенных в музыку стихотворных текстов Пушкина.

Гораздо меньше таких «нововведений» в традиционных областях вокальной лирики, посвященных любви, природе, быту. Тут новизна достигается другими путями, и прежде всего новым истолкованием стихов поэта, использованных в XIX веке уже во многих романсах, в том числе в классических шедеврах.

Новаторский подход к традиционным темам позволил советским композиторам охватить едва ли не все образцы пушкинской лирики — любовной, пейзажной, жанровой. Правда, некоторые стихотворения до сих пор остаются вне их внимания, то ли потому, что кажутся слишком далекими от современности, то ли из-за того, что еще не найдены возможности их новой трактовки по сравнению с классикой. Но, с другой стороны, заново распеты стихи, уже получившие в прошлом разнообразное и, казалось бы, совершенное музыкальное воплощение, такие, например, как «Не пой, красавица, при мне» (не менее 4 романсов советских композиторов), «Пью за здравие Мери» (8 романсов), «Я вас любил» (6 романсов), «Я здесь, Инезилья» (5 романсов), «Что в имени тебе моем» (7 романсов), «Цветы последние» (8 романсов), «Зимняя дорога» (12 романсов). Реже, но встречаются не менее знакомые по классике или бытовому романсу названия «Соловей» («Соловей мой, соловейко»), «На хол-

<sup>6</sup> И. Нестьев. Прокофьев. Музгиз, М., 1957, стр. 300, 302.

мах Грузии», «Адели», «Ночь», «Слышали ль вы», «Старый муж» и даже... «Я помню чудное мгновенье» (С. Фейнберг). Особенно заметно такое тяготение к «хрестоматийным» текстам у В. Шебалина — автора романсов «Адели», «Роза» («Где моя роза...»), «В крови горит огонь желанья», «Испанский романс» («Ночной зефир...»), «В альбом» («Что в имени тебе моем...»), «Соловей», «Пью за здравие Мери», «Старый муж», «Последние цветы» и др.

Может ли музыкант найти что-то новое в пушкинских стихотворениях, из которых его предшественники как будто бы уже извлекли все возможное? Оказывается, может, если взглянет на них, как говорил Гоголь, «свежими нынешними очами».

Такой свежий подход к известнейшим стихам проявился, например, в романсе Шебалина «Пью за здравие Мери». Композитор прочел пушкинские стихи, казалось бы не отделимые от музыки Глинки, по-новому: не как громко провозглашаемую застольную песню, обращенную к окружающим, а как мысленный разговор одинокого героя с милой Мери — его мечтой. Колорит романса определяется словами: «Тихо запер я двери и один, без гостей...». В отличие от Глинки Шебалин не противопоставляет страстного героя и его нежную возлюбленную, а подчеркивает их близость, внутреннее родство их образов. В основе аккомпанемента — ритм вальса, но не реально звучащего, а живущего в воспоминании. Временами он прерывается, движение у рояля застывает, и становится еще яснее, что перед нами — внутренний монолог. В истории музыкального воплощения пушкинского стихотворения «Из Баргу Согвалл» такая психологичность — новое явление.

По-своему, и опять иначе, чем Глинка, трактует то же стихотворение Ю. Кочуров.<sup>7</sup> В его романсе «Мери» — один портрет: «маленькой пери», «резвой» и «ласковой». Ее облику, запечатленному композитором в беглых штрихах (короткие варьируемые фразы вокальной мелодии, легкие, словно порхающие фигуры в сопровождении), отвечает и пронизывающее всю музыку настроение нежной ласки, приветливой улыбки.

Это примеры того, как отражается в музыке многосторонность объективного содержания пушкинской лирики, в котором внимательный читатель всегда может обнаружить новые аспекты. Не менее (а, пожалуй, и более) интересны те случаи, когда свежее музыкальное прочтение поэтического оригинала проистекает из нового *субъективного* отношения композитора к нему.

Если сопоставить между собой романсы Ю. Шапорина на пушкинские стихи о любви «Расставание» («В последний раз твой образ милый»), «Воспоминание», «Под небом голубым» и «Заклинание», то можно заметить, что в каждом из них, независимо от содержания текста, от его эмоционального характера (будь то размышление, лирическое излияние или призыв), есть патетическая кульминация, где звучит страстное чувство, выраженное с романтической приподнятостью. Такая романтизация Пушкина (в духе Чайковского или Рахманинова) особенно ощутима в известном «Заклинании», захватывающем бурной взволнованностью, неудержимостью эмоционального порыва, яростной силой, с которой утверждается неувыдаемость и неизбежность чувства, а тем самым отрицается смерть (это — как у Чайковского: смерти противостоит неиссякаемая сила любви как высшее проявление жизни). Тут несомненно сказались романтические черты творческой природы Шапорина-лирика.

В других случаях новое субъективное отношение композитора к стихам Пушкина сказывается в том, что он подчиняет их не личному миро-

<sup>7</sup> При характеристике его романсов частично использованы наблюдения Е. Ручьевской в ее работе, цитированной выше.

ощущению и темпераменту, а общим настроениям своего времени (или иного, но не пушкинского). Так можно объяснить то, что происходит в романсе Ю. Кочурова «Недавно оболещен» («Сновидение»). Откуда здесь ярко выраженные романтические черты, напряженная экспрессивность и патетика, внутренняя неустойчивость и острота чувства, откуда ораторски-декламационные интонации? Очевидно, Кочуров на этот раз прочел Пушкина сквозь призму *лермонтовских* настроений («Недавно, оболещен» — единственный пушкинский романс в цикле ор. 11, остальные номера которого написаны на стихи Лермонтова).<sup>8</sup> А с другой стороны, приподнятость этого ораторского монолога, созданного на рубеже войны и послевоенных лет, в какой-то мере перекликается с героическими мотивами кочуровского творчества того же периода, непосредственно отразившими эмоциональную атмосферу Великой Отечественной войны.

Наконец, новая трактовка лирики Пушкина, зависящая от субъективной позиции композитора, может исходить и из его своеобразного взгляда на эпоху и облик поэта. Вот две «Зимние дороги» — В. Белого и Г. Свиридова. Лежащие в их основе стихи Пушкина, попадая в романс, рождают обычный музыкальный образ дороги, картину бегущей тройки. У Белого же нет в музыке ни санного бега, ни колокольчика. Звучит лишь «долгая», задумчивая, печальная песня. Тяжелые удары басов усугубляют трагическое настроение. Это подсказанный упоминанием поэта о «верстах полосатых» образ николаевской России... Очевидны здесь воздействие «Пушкинианы» Коваля, близость к тому восприятию пушкинской эпохи, которое проявилось в этом цикле.

Совсем иная «Зимняя дорога» у Свиридова, и объясняется это иным отношением композитора к пушкинской поэзии в целом. Во всех романсах своего цикла, даже в тех, где преобладает печальное настроение, он стремится противопоставить мрачным картинам, тягостным раздумьям нечто контрастное: то светлое воспоминание, то мечту и надежду, то нежность и теплоту. В «Зимнем вечере», например, зловещим завываниям бури противостоит спокойный, прозрачный песенный напев («Спой мне песню, как синица...»). В романсе «К няне» грустные размышления согреты глубокой сердечностью сыновней любви героя к «голубке дряхлой». В «Предчувствии» показано, как в душе поэта, пробуждающейся к новой жизни после тяжелых испытаний, рождается надежда. «Непреклонность и терпенье гордой юности» вместе с любовью становятся источником веры в будущее, которая и выражена в музыке романса, в ее восходящих, взмывающих вверх вместе с сопровождением мажорных фразах, несущих облегчение, просветление.

Так и в «Зимней дороге» у Свиридова в отличие от других авторов два контрастных образа: бег тройки в лунную ночь и предстоящее в мечтах героя свидание с подругой. В первом разделе звучит безыскусная песенная мелодия (в духе бытового романса пушкинской поры) — задумчивая, но притом довольно оживленная. А в середине (второй раздел), где движение застывает и мысль героя прикована к одному видению («забудусь...», «загляжусь...»), на первый план выступает теплота ласкового, хотя и чуть грустного обращения к далекой Нине. Это тоже новое, нетрадиционное музыкальное воплощение стихов.

Свежесть свиридовского отношения к Пушкину проявилась особенно ярко в заключительном романсе его цикла — «Подъезжая под Ижоры». С первого же такта появляется сверкающий мажор, в аккомпанементе устанавливается легкое стремительное движение (мчится тройка!). Взле-

<sup>8</sup> Еще раньше, в конце 30-х годов, во многом аналогичное истолкование пушкинской поэзии дал Б. Арапов в своих романсах-монологах для голоса и симфонического оркестра («Возрождение», «Кто, волны, вас остановил» и др.).

тает ввысь ликующий фанфарный возглас певца. С ним «соревнуется» в перекличке фанфара у фортепиано. Так входит в музыку дух молодости, увлечения, дерзкого вызова условностям, приобретающего временами даже оттенок озорства (первая вокальная интонация неожиданным образом близка началу «Марсельезы»; после слов «Хоть вампиром именован я в губернии Тверской» в фортепианной партии пробегает целотонная гамма, заставляющая вспомнить о Черноморе из «Руслана и Людмилы» Глинки). В среднем разделе романса возникают мимолетные зарисовки «светской суеты» и той, которая завладела воображением поэта, а затем снова врывается нетерпеливое движение тройки, летящей навстречу новым радостям, новой любви. . .

Свиридов взял пушкинские стихи, не привлекавшие раньше внимания композиторов. Но его романс «Подъезжая под Ижоры» нов не только этим. Где еще в музыкальной пушкиниане предстал вот такой образ поэта — молодого и дерзкого, живущего полной жизнью, без оглядки отдающегося ее радостям, щедрого на увлечения, быть может и недолгие, но всегда непосредственные и пылкие!

Есть в цикле Свиридова еще одна примечательная черта. Воплощая в музыке пушкинскую лирику разных видов — и философскую с гражданским «уклоном», и пейзажную, и любовную (впрочем, у Свиридова она занимает наименьшее место) — композитор пользуется всякой возможностью, чтобы создать конкретные картины объективного мира (природы и быта), портретные зарисовки людей, окружающих героя. Тут и осенние пейзажи, и зимние, и вьюга, и солнечный день, и няня за своим веретенем, и некая красавица с легким станом и стройными движениями, с осторожным разговором, хитрым смехом и хитрым взором.

Это не есть особенность одних только свиридовских романсов. С подобным вниманием к внешнему миру, запечатленному в пушкинских стихах, мы уже столкнулись в романсах, основанных на философской и гражданской лирике поэта. И оно же обнаруживается у многих советских композиторов, когда они обращаются к другим лирическим творениям Пушкина (в том числе к его стихам о любви). Здесь, конечно, играют роль отмеченные выше свойства самой пушкинской лирики («оземленность» и «овеществленность»). Но, с другой стороны, выделение и подчеркивание этих свойств в гораздо большей степени, чем когда бы то ни было в прошлом, бесспорно связано с субъективным моментом (только не личным, а коллективным) — с присущим советским композиторам особым интересом не только к личности, но и к ее окружению, к обстановке, к среде во всех смыслах этого понятия. И это также приводит к новизне музыкального воплощения даже «хрестоматийных» стихотворений.

В частности, удалось сказать новое в таких наиболее традиционных и хорошо разработанных в классическом романсе областях музыкального изображения, как пейзаж и портрет. Даны более конкретные, свободные от условного ориентализма музыкальные пейзажи Закавказья («На холмах Грузии» Р. Габичвадзе, «Кавказ» В. Мурадели). Гораздо многочисленнее, разнообразнее и конкретнее стали также картины русской природы, притом не только метели или зимней дороги, но и осеннего ландшафта («Роняет лес. . .» Г. Свиридова, «Осень» Г. Фрида), степи («Я знаю край» Б. Шехтера) и т. д. Пейзажные моменты вошли и в энтологическую лирику. Пример — «На берегу, где дремлет лес священный» Ю. Кочурова (у Пушкина: «Там, на берегу. . .»).

В пушкинских романсах XIX века временами встречались элементы бытовых жанров (песня, танец, марш) как средство портретной характеристики или (реже) изображения сценок быта. Тут вспоминаются «Адель», «Ночной зефир» и «Я здесь, Инезилья» Глинки, ряд других

романсов. Теперь использование бытовых жанров (главным образом их ритмики) в этих целях стало обычным, распространеннейшим явлением. Тем самым значительно расширилась галерея портретов и жанровых картинок. Многие из них, впрочем, носят вполне традиционный характер, и их отличие от того, что было у Глинки или Даргомыжского, заключается только в усложнении языка. Таковы, к примеру, по-театральному живые, сюжетные «испанские сценки» «Ночной зефир» и «Я здесь, Инезилья» В. Шебалина или «Альбомное стихотворение» («Вы избалованы природой...») Ан. Александрова, где с помощью вальса создан изящный женский портрет. Это быт несколько условный, опозитизированный.

В некоторых же случаях содержанием романсов служат бытовые сцены повседневной жизни, лишенные всякой идеализации. Таковых классическая романсовая пушкиниана, по существу, не знала. В ней был, пожалуй, лишь один подобный пример — юмористическая сценка Даргомыжского «Мельник». Теперь же эта линия получила развитие, причем не только в комедийных сценках, но и в сценах драматического и даже трагического характера.

Поразительный по силе воздействия пример такого рода — «Отрывок» («В еврейской хижине лампада...») Д. Шостаковича (из четырех монологов на стихи Пушкина, созданных в 1952 году). У поэта почти до самого конца его незавершенного фрагмента тянется описание одной картины в бедной хижине, обитатели которой часами сидят без движения, подавленные горем, погруженные в свои переживания и думы. Повествование, как всегда у Пушкина, строго, скупое, лаконичное, лишено внешней эмоциональности. Настроение глубокой тоски и безысходности создается самой картиной.

Так и композитор избегает открытого, обнаженного выявления трагических эмоций. Он рисует столь же статичную, окрашенную одним печальным колоритом картину застывшей жизни. Томительно однообразны повторяющиеся фигуры восьмых у фортепиано, однообразно повторяются и звуки голоса в речитативной вокальной партии, интонируемой, по указанию композитора, «тихо» и «просто». «Текут в безмолвии часы»... Музыка несколько напоминает начало сцены в келье из «Бориса Годунова» Мусоргского, только настроение иное — мрачное, беспросветное (чему способствует и ладовая окраска романса: звучит «шостаковичевский минор» с пониженными, как бы «придавленными» ступенями, который не только придает повествованию о еврейской семье национальный оттенок, но и усугубляет его эмоциональную выразительность).

На единообразном фоне тем рельефнее выступают характерные детали: рыдающие интонации («плачет молодая»), широкие и плавные мелодические обороты, передающие раздумья одного из героев («глубоко в думу погруженный»). В конце этого первого раздела в басах у фортепиано слышатся глухие удары часов («На колокольне городской бьет полночь»).

Несколько заключительных строк «Отрывка» у Пушкина («Вдруг рукой тяжелой стучатся к ним...») — это явным образом начало совершенно нового эпизода, едва обозначенного, оборванного «на полуслове». В монологе же Шостаковича перед нами самостоятельный законченный раздел. Его граница отмечена изобразительным моментом — «стуком» в аккомпанементе. Но это не только очередной конкретный штрих в жизненной зарисовке: с этого момента начинается пробуждение от тягостного забытья. А далее — по-оперному выпуклый зримый поворот действия: раздаются величавые, просветленные, возвышенные («борисовы») аккордовые звучания, и перед нами возникает фигура странника. Она настолько значительна, она так светится изнутри, излучая чистое, ровное, тихое сияние, что кажется, будто явилось избавление от страда-



ний, настало искупление мук... Опять, как и в прежних своих пушкинских романах, Шостакович приходит к утверждению этического идеала. И повествование обретает законченность, картина завершена.

Наступивший перелом закрепляется в коротком фортепианном заключении. Возвращаются фигуры восьмых из первого раздела, но безысходное однообразие их ритма нарушено, сломано (появляются несимметричные одиннадцатидольные такты). И наконец звучит умиротворяющая мажорная тоника.

Романс Шостаковича, подобный оперной сцене, — новое явление в музыкальной пушкиниане. Созданный после цикла «Из еврейской народной поэзии» того же автора и вокальной поэмы «Страна отцов» Свиридова (см. также не вошедший в поэму романс Свиридова на стихи А. Исаакяна «Изгнанник»), он продолжил новаторскую линию этих этапных для советского романа произведений. Так обращение к Пушкину помогло развить одну из ценнейших реалистических традиций современного вокального творчества.

Особо надо сказать о тех романах-картинах и сценах, где показан народный быт с помощью народной музыки. В классических пушкинских романах ее черты — порой весьма конкретные — воссоздавались в основном лишь тогда, когда изображался Восток («Не пой, красавица, при мне» Балакирева и др.). Ныне претворение характерных признаков музыки народов Востока стало еще более близким к духу и стилю фольклорных оригиналов, особенно у композиторов Закавказья и Средней Азии (романсы на тот же текст А. Шаверзашвили, А. Рзаевой и многие другие). Тем самым еще конкретнее стали сами образы народной жизни.

Та же тенденция проявилась при обращении к другим национальным сюжетам, в том числе из быта западных славян («Соловей мой» М. Иорданского), из эпохи средневековья («Баллада о рыцаре бедном» Ан. Александрова). И опять же выделяются незнакомые (или во всяком случае почти незнакомые) прошлому веку пушкинские романсы с русскими народными образами: «Зимний вечер» Г. Свиридова (в особенности упоминавшийся средний раздел «Спой мне песню, как синица...»), «Дон» И. Дзержинского, «Казак» А. Мосолова.

Показательно, что по-русски преломляются даже некоторые инонациональные народно-бытовые сюжеты (здесь инициатором был опять же Даргомыжский в «Мельнике»).<sup>9</sup> В этом смысле характерны два романа на пушкинские стихи «Ворон к ворону летит» Ю. Бирюкова и Г. Свиридова. В первом из них обращают на себя внимание отдельные русские народно-песенные обороты. Второй же целиком выдержан в русском складе. Не ворону и не «хозяйке молодой» посвящен этот романс, а богатырю, что «лежит убитый» «в чистом поле под ракитой». Вот почему вокальная мелодия напоминает русский народный сказ, а тяжелые ходы басов, мощные октавы и плотные, терпкие аккорды у рояля заставляют подумать о Бородине. Шотландская баллада в пушкинском переводе (кстати говоря, заметно приблизившем ее к русской народной поэзии) прочитана Свиридовым как русская былина.

Все эти достижения советского романа в области портрета, пейзажа, жанрово-бытовой характеристики позволили ему в целом создать на основе лирики Пушкина богатую новыми образами широкую и разнообразную картину жизни различных эпох и прежде всего, конечно, пушкинской эпохи. Тем самым советские композиторы совместными усилиями решили ту задачу, которую стремился, но не сумел решить в первом со-

<sup>9</sup> И, напротив, существуют романсы композиторов национальных республик, в которых авторы трактуют пушкинскую поэзию в духе своей народно-песенной культуры. Например, марийской песней звучит «Зимняя дорога» Я. Эшпая.

ветском вокальном цикле на стихи Пушкина М. Коваль. Это не значит, однако, что не предпринимались попытки создания новых циклов, имевших сходную цель.

Картину одного из периодов жизни поэта попробовал обрисовать с различных сторон В. Дешевов в цикле «Лицейские годы А. С. Пушкина». Здесь есть приятные по музыке романсы, немало моментов, эффектных с точки зрения эстрадности, хотя и явно не хватает глубины, продуманности, идейной значительности. Композитор, по-видимому, и не ставил перед собой задачу сколько-нибудь последовательно показать формирование личности поэта, ограничившись главным образом жанровыми зарисовками (примечательно, что заканчивается цикл милой, но легкой для финала шуткой «Завещание»).

Другой период пушкинской биографии отражен в цикле Г. Свиридова. Все стихотворения, взятые им, написаны примерно в одно время — с 1825 по 1829 год. Таким образом, в них воплощены мысли и переживания Пушкина в важнейшую пору его жизни — непосредственно до и после восстания декабристов. В цикле нет единого развивающегося сюжета, но от одного романа к другому протянуты невидимые нити внутренних связей. После первого романа — «осеннего» («Роняет лес...») следуют три «зимних». Из второго романа «Зимняя дорога» приводит к следующему — «К няне». Там старушка няня еще только ждет опального поэта, а в «Зимнем вечере» они уже вместе слушают завывания бури. После этого пятый романс «Предчувствие» начинается словами «Снова тучи надо мною собрались в вышине...». В свою очередь здесь появляется впервые мысль о надежде и любви, которая развивается в финале цикла — «Подъезжая под Ижоры». Так намечается «сквозная» линия: от осеннего раздумья через зимние бури к весеннему расцвету чувств. Излишне говорить, что картины природы приобретают в этом случае иносказательное значение, то характеризуют внутренний мир поэта, то становясь символами его времени.

## 5

Наряду с романсами, новаторскими по теме или по истолкованию мыслей и образов поэзии Пушкина, в советском вокальном творчестве немало и таких, которые представляют по своему идейно-образному содержанию простое продолжение, а то и повторение (более или менее видоизмененное) того, что было в дореволюционной музыке. Особенно в сфере «чистой» лирики. Разумеется, и они представляют собой интерес, если принадлежат композиторам с оригинальным творческим лицом, так как в этих случаях все равно несут на себе отпечаток художественной индивидуальности, а значит, и некоторой новизны.

Такой отпечаток отсутствует лишь в тех произведениях, где стилизация под XIX век (от бытового романа и Глинки до Чайковского и Глазунова) оборачивается эпигонством. Их, пожалуй, не столь уж много, но все же они существуют. Таковы, например, романсы «Певец» И. Шишова («контаминация» дуэта Ольги и Татьяны из «Евгения Онегина» Чайковского и романа Полины из «Пиковой дамы»), «Умолкну скоро я» А. Мосолова, «Ночной зефир» Л. Шварца. Не удивительно, что их жизнь оказалась недолговечной. Когда же музыка не вызывает прямых ассоциаций с каким-либо широко известным образцом и притом выразительна и изящна, то, как показывает художественная практика, романс остается жить, даже если он и не очень оригинален. Довольно прочную популярность обрела, например, красивая стилизация А. Власова «Фонтану Бахчисарайского дворца». Нашли место на концертной эстраде приятные миниатюры А. Дроздова («Не розу пафосскую», «Юноша!

«Скромно пируй...») и М. Старокадомского («Надпись в беседке», «Роза»). Продолжают стилистическую линию Глинки, но более самостоятельны некоторые «Миниатюры» Ю. Кочурова («Погребок»<sup>10</sup> и др.), «Листок из альбома» («Люблю я в полдень воспаленный...») Г. Попова.

Но стилизация, как известно, — это все же далеко не самое перспективное и ценное направление творчества. И, понимая это, многие композиторы, даже не дерзающие на новизну содержания, стремятся обновить, осовременить хотя бы форму романсовой лирики (при этом в результате воздействия формы на содержание в последнее неизбежно тоже вносятся какие-то новые штрихи). Удача ждет их тогда, когда это обновление оказывается естественным, отвечающим эстетике и стилю пушкинской поэзии. Тут можно сослаться на две «Зимние дороги» — В. Соловьева-Седого и Т. Хренникова. Оба автора отталкиваются от традиции бытового романса пушкинской поры. Но при этом первый из них несколько развивает, осложняет композиционную структуру целого, а также фактуру сопровождения, второй освежает гармонию. Мелодика же остается песенной, безыскусно искренней и «общительной». И традиция органично обновляется (излишней модернизацией представляется только введение Хренниковым припева без слов).

В общем по тому же пути, стремясь только к большей академичности, следует Э. Левина в романсе «Певец». Своеобразно, хотя и не всегда естественно, сочетает интонации русского бытового романса и характерные для его собственного стиля жестковатые гармонии К. Караев («Я вас любил», отчасти также «На холмах Грузии»).

Усложнение гармонического языка, а также ритмики и фортепианной фактуры (при опоре на традиционные романсные жанры) стало основным средством приближения лирики Пушкина к нашей эпохе у группы московских композиторов — Ан. Александрова, В. Нечаева, С. Фейнберга, в большой мере и В. Шебалина. Ряду их романсов нельзя отказать в изысканности вязких, обильно хроматизированных гармоний, в разнообразии изложения и изобретательной разработке фортепианной партии. Но при этом, в отличие от отделанных с неменьшей тщательностью романсов Ю. Кочурова, катастрофически теряет естественность и теплоту вокальная мелодия («В последний раз твой образ милый» В. Нечаева и др.), совершенно подавляемая к тому же ролям («Не пой, красавица», «Я помню чудное мгновенье», «Заклинание» С. Фейнберга). От пушкинской непосредственности и мудрой ясности это слишком далеко...

До конца оригинальны по музыкальному языку, без какой-либо стилизации пушкинские романсы С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Легко установить их прямые соответствия со смежными по времени произведениями тех же авторов, никак не связанными с Пушкиным и его эпохой. Так, грациозно-шутливая «Пастораль» Прокофьева «Румяной зарею покрылся восток», где глинканская прозрачность и чистота сочетаются с легкой ироничностью «Руслана и Людмилы» Пушкина (но не Глинки!), напоминает некоторые из его же «Песен наших дней». Четыре романса Шостаковича (соч. 46) близки по стилю его фортепианным прелюдиям (соч. 34).

Такая самостоятельность музыкального стиля, когда Пушкин прочитывается как современный поэт, вполне оправдывает себя, коль скоро в этом стиле есть стороны, близкие пушкинскому. Мы уже могли убедиться в этом на примере «Сосен» Прокофьева. Не менее яркий образец того же рода — его романс «В твою светлицу». Здесь звучит чудесная

<sup>10</sup> У Пушкина стихотворение называется «Погреб».

лирическая мелодия — типично прокофьевская, раскидистая и чуть ломкая (это хрупкость чистоты!). Она вполне могла бы прозвучать и в «Ромео и Джульетте», и в «Семене Котко». И вместе с тем своей пластичностью, благородством, красотой она «пушкинская»: может быть, именно такой создал бы ее Глинка, твори он в нашу эпоху. Не есть ли этот метод музыкального прочтения Пушкина (сохраняя верность своей композиторской индивидуальности, идти от пушкинского в ней) самый современный и самый плодотворный? ..

В заключение надо подчеркнуть, что развитие романса в наше время обязано пушкинской лирике очень и очень многим. Как вечный источник вдохновения, она обогатила наше вокальное творчество бесценными мыслями, образами, эмоциями. Стихи Пушкина послужили основой многих новых высокохудожественных произведений этого жанра. Пусть большая часть их не достигает уровня классических вершин XIX века. Но прочно вошедший уже в советскую музыкальную классику цикл Свиридова, лучшие из пушкинских романсов Прокофьева, Шапорина, Шостаковича занимают в романсовой пушкиниане достойное место рядом с прежними достижениями. Сделан новый шаг в музыкальном воплощении пушкинской лирики. Сказано новое слово в музыке, и за это советские композиторы должны быть благодарны «современнику всех эпох» — Пушкину.

Думается, что и советская музыка чем-то послужила истолкованию наследия поэта. Лучшие из новых романсов, заслужив любовь слушателей, способствовали дальнейшей популяризации ряда образцов пушкинской лирики, приобщению к ним еще более широких масс. Главное же — советская музыка выразила современное восприятие поэзии Пушкина, а кое в чем, быть может, и обогатила сложившееся представление о ней, позволила впервые увидеть или лучше оценить в ней то, что почему-либо оставалось раньше в тени.

Всем этим и определяется широкое общекультурное значение работы советских композиторов над воплощением лирики Пушкина в музыкальном творчестве.



В. М. КРАСОВСКАЯ

## СЮЖЕТЫ ПУШКИНА В ИСКУССТВЕ РУССКОЙ ХОРЕОГРАФИИ

### 1

Балет обратился к Пушкину прежде оперы и первым открыл Пушкина для отечественного театра. Заслуга бесспорная, как исторический факт. Но есть у этого факта и оборотная сторона: слишком уж пестрым и эклектичным было открытое. А балетные первооткрытия влияли на поиски в смежных жанрах.

Не случайно, например, писал Грибоедов Вяземскому 21 июня 1824 года, что «Шаховской занят перекройкой Бахчисарайского фонтана в 3 действиях с хор<ами> и бал<етом>: он сохранил множество стихов Пушкина, и все вместе представляется в виде какого-то чудного поэтического салада».<sup>1</sup> Инсценировка А. А. Шаховского с танцами, поставленными Шарлем Дидло, увидела свет в 1825 году. Она несомненно испытала на себе влияние балетных инсценировок поэм Пушкина с их тягой к зрелищности и сбивчивым ходом действия. Правда, через сто с лишним лет эта инсценировка в свою очередь повлияла на балет, о чем будет говориться ниже.

16 декабря 1821 года на сцене Пашковского театра в Москве состоялась премьера большого героико-волшебного пантомимного балета в пяти действиях «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника». Музыка принадлежала Ф. Е. Шольцу, постановка — А. П. Глушковскому. Пушкин (поэма которого была опубликована в августе 1820 года) находился тогда в политической ссылке. Потому на афише, без указания его имени, значилось, что «сюжет взят из известной национальной русской сказки: Руслан и Людмила с некоторыми прибавлениями».

Человек безусловно незаурядный, Глушковский должен был ощущать тогда несоответствие между задуманным и сценически возможным. Воспитанник петербургской школы, он привык там к грандиозным спектаклям, где постановочные эффекты занимали почетное место. С детских лет врезались ему в память эпизоды из балетов его учителя Дидло. Венера спускалась с небес в колеснице, запряженной живыми белыми голубями («Амур и Психея»). Амур выходил из камня, брошенного разгневанным Полифемом в Адиса и Галатею («Адис и Галатея»). Многолюдное шествие вакханок, сатиров, сильванов и нимф разворачивалось в балете «Тезей и Арианна». Ведь именно его, Глушковского, воспоминания<sup>2</sup> сохранили эти эпизоды для истории русского балета. Ему было тринадцать лет, когда в 1806 году в Петербурге поставили оперу И. А. Крылова «Илья-богатырь» с музыкой К. А. Кавоса. Танцы сочинил первый русский балетмейстер

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 47—48, 1946, стр. 228.

<sup>2</sup> А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера. Изд. «Искусство», Л.—М., 1940.

И. И. Вальберх, и они, наравне с вокальными номерами, развивали и двигали действие. По ремаркам Крылова, богатыри составляли маленький балет, примериваясь поднять пятнадцативедерную чашу; в волшебном кусте показывалась спящая зачарованная княжна Всемила, вокруг которой группы девушек зачинали балет; волшебница Зломека соблазняла шута Торопа балетом с самою роскошною музыкою.

Л. П. Гроссман писал о «Руслане и Людмиле», что «сквозь ткань поэмы яственно проглядывают впечатления Пушкина-балетомана», вызванные петербургскими постановками Дидло.<sup>3</sup> Воображению поэта могли дать пищу и другие спектакли, вплоть до знаменитой «Днепровской русалки», этого, по словам «Вестника Европы», «восхитительного произведения», где «поэзия, пантомима, зодчество, живопись, музыка и танцевальное искусство соединяются для удовольствия любителей изящности».<sup>4</sup> Тем более знал Пушкин «Илью-богатыря» Крылова — и не только по сценическим впечатлениям, как знал он, конечно, волшебную оперу Державина «Грозный, или Покорение Казани», в театре не шедшую. Но если читанное или виденное Пушкиным на сцене стало качественно новым в его поэме, то в «Руслане и Людмиле» Глушковского обнаружился ход назад, к приемам постановочных феерий.

Причиной тому отчасти были условия московского театра и запросы его публики.

Пашковский театр находился в помещении бывшего манежа. Он обладал сравнительно большим зрительным залом, но сцена решительно не годилась для быстрых перемен декораций, провалов, полетов и превращений действующих лиц. В то же время зрители этого театра были попроще аристократической публики петербургского театра, и их особенно привлекали зрелища, постановочные эффекты, как бы ни была слаба техника дела. В своем примитивном виде такие зрелища бытовали в ярмарочных балаганах, вклинивались в забавы народных гуляний. Это по-своему воздействовало и на профессиональные спектакли музыкального театра Москвы первой четверти XIX века, когда волшебные сказки и мелодрамы соседствовали с дивертисментами на народные темы.

В «Руслане и Людмиле» Глушковского обнаруживались черты сходства с «Ильей-богатырем». Балет начинался, например, праздником у киевского князя. Из розового куста появлялась волшебница Злотвора, напоминая появление крыловской княжны Всемилы. Но в опере Крылова единство стиля и национальный колорит были соблюдены куда последовательнее, чем в балете Глушковского. В балете контаминировались приметы, казалось бы несовместимые, напрямик направляя спектакль в русло своеобразного театрального лубка.

Как в лубочных повестях и романах, здесь уживались персонажи иностранной и отечественной литературы, а их приключения отличались прямо-таки изысканной наивностью. Злотвора, превратясь в карлу Черномора, уносила Людмилу на облаке, окруженном фуриями. Голова, отражая нападение Руслана, превращалась в воинов и двенадцатиглавого змея. Затем на витязя набрасывались адские чудища, вылетающие из водопада, а красавицы, после тщетной попытки соблазнить его, оборачивались разъяренными фуриями. Киевляне молили Перуна о возвращении Людмилы, но в волшебных садах Злотворы—Черномора танцевали купидоны и гении. И, как на лубочных картинках исходят из уст персонажей свитки с текстами, поясняющими их мысли и поступки, так в руках одноглазого (как Полифем) оракула разворачивались над головами героев «Руслана и

<sup>3</sup> Л. Гроссман. Пушкин в театральных креслах. Изд. Брокгауза и Ефрона, Л., 1926, стр. 125.

<sup>4</sup> «Вестник Европы», 1810, № 4, стр. 316.

Людмилы» пояснительные титры. «Страшись, Черномор! Руслан приближается!» — предупреждала одна из таких надписей Черномора, обольщавшего Людмилу. Титр «Неверной супруг Людмилы» возвращал на путь истинный Руслана, поддавшегося было соблазнам, а горюющих киевлян утешала надпись от лица волшебницы Добрады, вещающей: «Руслан и Людмила под моим покровительством».

Намеренная наивность действия, заданная примитивность выразительных средств оправдывали несовершенство сценической техники и относительно невысокий профессионализм труппы; недостатки можно было воспринимать как достоинство. Такой спектакль допускал любые вольности, и самая эклектика его была своего рода художественной природой. Такому спектаклю не противоречил обильный дивертисмент, где уже в роли зрителей присутствовали Руслан — Глушковский и Людмила — Т. И. Иванова-Глушковская, наблюдая русские, татарские, польские и венгерские пляски.

Музыка Шольца картинно иллюстрировала лирические сцены и торжественную героиню сражений, прибегала к диссонирующим гармониям в эпизоде грозы, на фоне которой похищали Людмилу, обращалась к местному колориту в народных плясках. И все же эта музыка скорее тяготела к романтической стихии петербургских балетных спектаклей, нежели опиралась на простодушный замысел Глушковского.

Так или иначе, балет «Руслан и Людмила» прижился на московской сцене и был перенесен в Большой театр, отстроенный в 1825 году. Но там отпали условия, определявшие специфику постановки в Пашковском театре. На огромной, отлично оборудованной сцене, в исполнении взрослой и профессионально окрепшей труппы, перед изменившимся по составу зрительным залом недостатки уже перестали казаться достоинствами. «Кто не видал балета: Руслан и Людмила? — писал Федор Кони в 1831 году. — Кто не глядел на него с удовольствием в то время, когда в нем отзывались воспоминания дедовских обычаев и прекрасных стихов новой поэмы любимого поэта нашего? Но всему свое время: Руслан и Людмила нравился и перестал нравиться; им восхищались, и он прискучил. Зачем же было теперь, когда публика не довольствуется уже фейерверками и чертовскими вечеринками, а требует от искусства более эстетических произведений, зачем теперь возобновлять эффекты старины, с новыми переменами, обветшалыми превращениями и сокращениями, которые отнимают у ней последнюю занимательность и даже все права на хороший вымысел простонародной сказки?»<sup>5</sup>

Петербургская публика не довольствовалась «фейерверками и чертовскими вечеринками» уже в декабре 1824 года, когда «Руслана и Людмилу» перенесли на сцену столичного Большого театра. Афиша оповещала зрителей, что они увидят балет, «взятый из известной поэмы Пушкина и по программе Глушковского поставленный на сцену и вновь переделанный г-ми Огюстом и Дидло; муз. Шольца».

Переделки имели целью приблизить балет к концепции волшебной сказки, близкой хореографу Шарлю Дидло. Возникнув на почве классицизма с его строгими обобщениями, эта концепция видоизменялась в обстоятельствах зарождающегося романтизма. Продолженная русским балетом на протяжении всего XIX века, она была развита потом в балетах Мариуса Петипа и Льва Иванова на музыку Чайковского и Глазунова. Главным выразительным средством ее воплощения был «благородный», или «возвышенный» танец, получивший уже в 1860-х годах наименование «классического». В условиях этого танца несколько растворялись характеры и национальный колорит действия. Он подчинял своим законам

<sup>5</sup> Ф. Иноков... [Ф. А. Кони]. Бенефис г-жи Глушковской. «Молва», 1831, ч. 1, № 20, стр. 10—11.

обобщенного видения и китайских героев балета «Хензи и Тао» (1819), и французских персонажей балета «Роланд и Моргана» (1821), а теперь — и действующих лиц русского балета «Руслан и Людмила».

В петербургской постановке остались машины, полеты, «движения чудовищ и превращение с туловищем Полкана. . . движение и превращение головы Полкана», изобретательно выполненные машинистами Тибо и Натье. Сохранился и дивертисмент национальных танцев, на которые мастером был Огюст Пуаро, постоянный помощник Дидло. Но из спектакля исчезли титры, а высокая техника сцены позволила вновь удивить эффектами превращений и полетов, избегнув при том копоти, вызывавшей в Москве, по словам Кони, «жалобы дам на головную боль и порчу чепцов».

Решительно изменилась хореография «Руслана и Людмилы».

Пантомима обрела широту, размах, движение. Она стала стилистически единой. Поввысилась условность пластической речи. Жест, дополняющий произнесенное слово, сменился комплексом жестов, объемно выражающих мысль. Более условная речь оказалась более понятной. Нужда в сторонних пояснениях — титрах — отпала еще и потому, что даже в массовых сценах каждый фигурант знал свое место и ответственную задачу, хотя там было занято втрое больше участников, чем в московском спектакле.

Однако главные перемены относились к танцу. Именно он стал ключом к содержанию балетного действия. А центром действия явилась любимая тема Дидло — тема преодоленного соблазна и верности в любви. Не случайно в сонме искушавших Руслана дев выступила одна из лучших петербургских танцовщиц Е. А. Телешова. О том же, каков был танец ее волшебницы, «тончайшим облаком обвитой», позволяют судить посвященные ей стихи Грибоедова:

И вдруг — как ветр ее полет!  
Звездой рассыплется, мгновенно  
Блеснет, исчезнет, воздух вьет  
Стопою, свше окриленной. . .

«Рифмы», которыми, по собственным его словам, «зашлось» у Грибоедова,<sup>6</sup> перекликались со знаменитым описанием танца Истоминой в «Евгении Онегине» и также свидетельствовали о высокоразвитых, обобщенных формах танца пушкинской поры. Смыкаясь с романтическим началом музыки Шольца, такой танец близко подходил к самой сущности юношеской поэмы Пушкина. И, может быть, именно в этом причина воздействия балетов Дидло на впечатления Пушкина-балетомана.

Танец выступал главным выразительным средством, раскрывал основную идею балетного действия во многих спектаклях Дидло. Так было и в самостоятельном обращении Дидло к Пушкину, почти на два года опередившем петербургскую постановку «Руслана и Людмилы».

15 января 1823 года на петербургской сцене был представлен «Кавказский пленник, или Тень невесты, большой пантомимный балет в 4 д. коего сюжет взят из известной поэмы г. Пушкина, муз. Кавоса».

Характерно само название. Во-первых, оно показывает, что любимая пленником девушка (в поэме о ней герой только вспоминал) вошла в ряд действующих лиц балета. Во-вторых, уже из названия следует, что в хореографической трактовке поэмы содержались предвестия стиля романтического балета, который утвердился на русской сцене через пятнадцать лет. В балетном театре такой образ, как Тень невесты, предвосхищал образы репертуара Тальони (приехавшей в Петербург всего через год после смерти Пушкина) — «Сильфиду», «Деву Дуная», «Тень», а с ними и чуть

<sup>6</sup> А. С. Грибоедов, Соч., Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 338—339.



более позднюю «Жизель». Соответственно в литературе сетование пушкинского пленника («В те дни, как верил я надежде и упоительным мечтам») предупреждало горькие слова героя «Невского проспекта» Гоголя: «Боже, что за жизнь наша! вечный раздор мечты с существенностью!».<sup>7</sup> Балетные тени, сифиды, ундины как раз и олицетворяли светлые надежды и упоительные мечтания, неизбежно находившиеся в раздоре с действительностью.

Но «Кавказский пленник» Дидло появился в преддекабристскую пору и отразил оптимистические надежды передовых современников. Потому в спектакле сильны были героические мотивы, значительная его часть рисовала вольный и воинственный быт черкесов. Правда, в противоречии с поэмой балет имел счастливый конец, а образ тени был лирически умиротворенным. Когда в 1828 году Дидло задумал балет «Сумбека, или Покорение Казанского царства»,<sup>8</sup> «толпа теней» уже должна была превратиться в загробных мстительниц, подобно кордебалету вилис в «Жизели», поставленной в 1841 году.

Дидло перенес действие «Кавказского пленника» в IX век. «Изображать на сцене современность, к тому же насыщенную взрывчатым материалом (борьба горцев с русскими), было невозможно в балетном театре», — замечает А. А. Гозенпуд.<sup>9</sup> Думается, хореографом руководили и другие соображения. Характеры, поступки, события, перенесенные на экзотическую почву, притом исторически условную, утрачивали свою конкретную достоверность, что открывало путь к широко понятой обобщенной образности балетного действия.

Важнейшим же средством обобщения был танец, раскрывающий узловые ситуации. В предисловии к либретто Дидло обронил такую фразу об Огюсте Пуаро, ставившем финальный дивертисмент: «Я бы, конечно, стал просить его также сделать танцы и первого акта, если б они не столько тесно были соединены с главным действием».<sup>10</sup> Танцы первого акта возникали среди игр и состязаний жителей горного аула и, сплетаясь с ними, воссоздавали картины природы и нравов. Так подготавливалась кульминация акта — появление пленника и встреча его с черкешенкой. Центром же спектакля, его музыкально-хореографической вершиной, где Кавос и Дидло переходили от описательности к выразительному раскрытию внутреннего содержания действия, была драма пленника Ростислава — Н. О. Гольца, его невесты Гориславы — В. М. Величкиной и черкешенки Кзелкайи — А. И. Истоминой. (В письме от 30 января 1823 года Пушкин из своего кишиневского изгнания просил брата Льва: «Пиши мне о Дидло, об Черкешенке Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому пленнику» — XIII, 56).

Кавос, по-видимому незнакомый с музыкой Кавказа, дал некий нейтральный ее заменитель в последовательности номеров, характеризующих быт горцев. В сценах, где горцы приводили в аул пленную невесту Ростислава и черкешенка устраивала их побег, а потом в эпизоде смерти невесты, музыка передавала общий драматизм событий. Наиболее удалась композитору те страницы, где тень невесты освобождала пленника от клятвы верности и благословляла его на союз с черкешенкой, здесь хореограф получил достойный материал для эмоционального раскрытия образов. Борение чувств героев Кавос передал в формах патетического анданте, предварявшего классические адажио-кульминации в балетах второй половины века.

<sup>7</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. III, Изд. АН СССР, [Л.], 1938, стр. 30.

<sup>8</sup> Дидло успел поставить только первый акт спектакля. Остальное завершил в 1832 году сменивший его балетмейстер Алексис Блаш.

<sup>9</sup> А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. Музгиз, Л., 1959, стр. 518.

<sup>10</sup> «Кавказский пленник, или Тень невесты». СПб., 1823.

Воспользовался ли Дидло сложной структурной формой музыкально-хореографического действия? «У Дидло всегда имелся объединяющий драматургический замысел, — писал А. С. Рабинович. — Под воздействием деспотичного балетмейстера этот замысел проецировался и на музыку. Именно это и было нужно Кавосу, у которого не был развит собственный дар обобщения и связывания воедино».<sup>11</sup> Можно полагать, что Дидло, автор замысла и плана спектакля, и на этот раз точно определял свои нужды постановщика и настойчиво требовал от композитора такого же точного их выполнения. Значит, он и заказал Кавосу финал соержательного действия. И, задумав такой обобщенный итог внутреннего развития характеров и судеб, воплотил его в соответственной сценической форме развернутого трио героев. Четвертый же акт, с дивертисментом разнохарактерных танцев, был для него лишь уступкой давним законам балетных представлений. Недаром он отдал его Огюсту.

Сочетание жанровых и характерных плясок, драматически насыщенных пантомимных сцен и поэтических выходов в условность обобщенного танца определяло эстетику театра Дидло. Изобразительность и выразительность сливались там в плотную образную ткань, так что неощутим был переход от смены движущихся картин к движению внутреннего чувства. Не это ли сглаживало иные наивности сценариев, делало позволительным вольное обращение с историей (в том же «Кавказском пленнике», например, черкесский «хан» IX века принимал русское подданство)? Не это ли дало Пушкину повод сказать: «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной» (VI, 191)?

Такой живости воображения не было у Глушковского. Не было у него и мастерства Дидло. Это доказал второй его опыт обращения к Пушкину. В 1831 году московский хореограф поставил одноактный балет «Черная шаль, или Наказанная неверность». Стихотворение «Черная шаль» закономерно привлекало тогда композиторов своей романтической атмосферой и стало особенно популярным благодаря романсу А. Н. Верстовского. Оно могло найти удачное сценическое воплощение и на балетной сцене, если бы балетмейстер сохранил его поэтическую сложность: герой вспоминает убитую им изменницу, все еще мучась любовью к ней.

Но Глушковский сделал основой спектакля назидательную мысль о наказанной неверности, вынес ее мораль в название. Это определило поворот к модному мелодраматическому жанру. Действующие лица получили конкретные национальные и социальные характеристики: молдаванский князь Муруз уличал в измене жену — гречанку Олимпию и убивал ее, когда она пыталась спасти смертельно раненного любовника — армянина Вахана. Однако самостоятельных музыкальных характеристик эти персонажи не имели, ибо специальной музыки к «Черной шали» вообще не сочинили, а она была по существовавшему тогда обычаю «набрана из разных авторов».

Оттого единственным средством выражения страстей, которые обуревали героев, стала пантомима, а главной приманкой для публики явилось погребальное шествие и похороны героев: гробы, задрапированные черными покрывалами, сбрасывали при свете факелов в Дунай. Танец же оказался в таком спектакле незаконным детищем, что и засвидетельствовала афиша: она обещала пантомимный балет «с принадлежащими к нему турецкими, сербскими, молдаванскими, арабскими, валахскими и цыганскими плясками».<sup>12</sup>

Балет пушкинской поры обращался к романтическим поэмам Пушкина, сам находясь еще только на подступах романтизма. Балетные трактовки

<sup>11</sup> А. С. Рабинович. Русская опера до Глинки. Музгиз, Л.—М., 1948, стр. 150.

<sup>12</sup> «Московские ведомости», 1831, № 97, 5 декабря, стр. 4188.

возвращали эти поэмы к доромантическим стилевым обыкновениям тогдашней сцены: к площадной дивертисментной зрелищности в московских спектаклях Глушковского, к нормам позднего классицизма и преромантизма в петербургских постановках Дидло. Глушковскому так и не пришлось испробовать себя в балетах собственно романтического стиля. Дидло многое в этом плане предвосхитил, но больше в других, не пушкинских своих балетах. Как бы то ни было балетные трактовки романтических поэм Пушкина, сами романтическими не ставшие, впервые ввели Пушкина на сцену, проявляя при этом самостоятельность подхода и творческую свободу, подготавливая русский балетный театр к эпохе романтизма.

## 2

После «Черной шали» Глушковского балетные труппы Петербурга и Москвы почти сорок лет не обращались к творчеству Пушкина. Русский балетный романтизм в зрелый период своего развития Пушкина, по существу, не знал.

Правда, в 1854 году балетную инсценировку по Пушкину показала в провинции гастрольная труппа известной петербургской танцовщицы Е. И. Андреяновой, первой русской Жизели. В Воронеже 4 ноября 1854 года гастролеры исполнили балет «Бахчисарайский фонтан» на сборную музыку. Ставил его один из партнеров Андреяновой, молодой танцовщик Григорий Васильев, только в 1853 году выпущенный из школы. Двухактный «Бахчисарайский фонтан» шел в вечер бенефиса Васильева вместе с характерным балетом-дивертисментом «Венецианская ночь во время карнавала».

Андреянова участвовала в спектакле, взяв себе, по-видимому, роль Заремы. К сожалению, трудно судить о деталях разработки пушкинской темы: рецензент, перечисляя танцы, не разграничил двух балетов. «Излишне было бы говорить о выполнении спектакля, — сообщал он, — за превосходство этого выполнения говорит уже само участие в нем 1-жи Андреяновой: мы восхищались ее кордебалетом в *pas de châles* и *pas de flambeaux*».<sup>13</sup>

Андреяновой было тогда тридцать пять лет. В пору постановки «Керим-Гирея» Шаховского она была ребенком и едва ли видела этот спектакль. Однако дивертисмент Дидло, «представляющий праздник гарема в 3-й части», мог задержаться на петербургской сцене если не целиком, то в отдельных подробностях. И ориентализм *pas de châles* и *pas de flambeaux* спектакля Васильева мог восходить через Андреянову к ансамблям Дидло. Среди аксессуаров этих ансамблей нередко встречались и шали, и факелы, о чем свидетельствуют хотя бы рисунки Федора Толстого.

Столичный же театр встретился в тот период с Пушкиным только однажды. Встреча состоялась на закате балетного романтизма и не свидетельствовала о знании, о понимании. Произошла она в невыгодной для содружества обстановке.

Балетмейстер Артур Сен-Леон, ободренный успехом своего балета «Конек-горбунок» по сказке Ершова, уже три года украшавшего сцены обеих столиц, решил поставить новый русский балет на сюжет пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке». Премьера под названием «Золотая рыбка» состоялась 26 сентября 1867 года в петербургском Большом театре.

Дидло был знаменит когда-то своим «летающим балетом». Сен-Леон прославился теперь тем, что сам с легкостью «летал» из Петербурга в Париж и обратно, захватывая по пути и Москву. Он умудрялся через корот-

<sup>13</sup> Викт. Кузин. Местная хроника. «Воронежские губернские ведомости», 1854, № 46, 13 ноября, стр. 327.

кие промежутки времени ставить балеты во всех трех городах, не слишком заботясь о качественном своеобразии этих балетов.

Тем меньше заботился Сен-Леон о том, чтобы сохранить в «Золотой рыбке» качества поэтического оригинала. Интерес хореографа сосредоточился не на содержании пушкинской сказки, а на перипетиях собственного волшебного сюжета: это давало простор постановочным эффектам и разнообразию танцев.

Из балета исчезла идея сказки Пушкина о том, что эгоизм, жадность и презрение к человеку оборачиваются против носителя этих свойств. Исчез и образ старухи, оставшейся у разбитого корыта. Она до начала действия превратилась в красавицу казачку Галю и в полном противоречии с Пушкиным привлекла все симпатии балетмейстера.

Галя (итальянская балерина Гульельмина Сальвиони) и ее муж Тарас (персонаж гротескно-комический; роль исполнял Т. А. Стуколкин) жили не на берегу синего моря, а на Днепре. Золотая рыбка — К. И. Канцырева превратилась в очаровательного пажу капризной казачки и охотно уступала ей бесконечной сменой чудес. То были чудеса театральной машинерии: полет на ковре-самолете, танцы русалок на глади озера, появление алмазного дворца и многое другое. Газета «Голос» анонсировала новый балет, уведомляя, что балерина Сальвиони «в совершенстве исполнит одно очень мудреное и совсем новое па».<sup>14</sup>

Мудреные па слыли тогда чуть ли не главной приманкой балетного театра. По своей сложной технике они оставляли далеко позади ансамблевые и сольные танцы в спектаклях Дидло. Но они уступали этим танцам по поэтическому содержанию, потому что ничего не могло быть беднее, чем содержание сен-леоновских балетов. Виртуозный танец и сценические эффекты являлись здесь не средством, а целью, это прекрасно знали не только балетмейстер и машинист, но и композитор. Л. Минкус сочинил для «Золотой рыбки» по заказу Сен-Леона всевозможные *grand pas*, *pas de deux* и вариации, которые могли бы исполнять персонажи любой национальности и любого образа жизни. Такие танцевальные номера можно было с легкостью переносить из балета в балет, что и делали исполнители. Столь же безлико иллюстрировала музыка Минкуса самый сюжет «Золотой рыбки», так как полеты на коврах-самолетах и пиршества в алмазных дворцах не столько принадлежали действию, сколько заменяли его. И, однако, все это, вместе взятое, составляло содержание балета, нарочито и пестро благополучное.

Такое содержание было обычным в русском балетном театре 1860-х годов, самом официальном и парадном театре Российской империи, призванном символизировать неизбежное благополучие, прочность устоев. Балет поставлял произведения успокоительные для сограждан, внушительные для иностранцев. Фальшивое благолепие ценилось превыше всего, и любые сюжеты тому служили.

Открытый протест против подобной театральной политики заявляла передовая русская демократия, начиная с Некрасова, Салтыкова-Щедрина, поэтов «Искры». Разумеется, Салтыкова-Щедрина, например, интересовал не столько балет, сколько возможность широких выводов, распространявшихся на весь уклад современной общественной жизни. Нападки на балетный театр следовало понимать расширительно: знаменитые «балетные» опусы сатирической мысли заключали такое же иносказание, как и многие другие эзоповские речи.

После премьеры «Золотой рыбки» В. С. Курочкин напечатал в «Искре» стихотворный памфлет на реакционную публицистику, в частности на панславистский журнал доктора Э. А. Хана «Всемирный труд».

<sup>14</sup> «Голос», 1867, № 266, 26 сентября, стр. 3.

Памфлет был озаглавлен: «Сказка о враче и золотой рыбке, или Неназытимые желания (Подражание Пушкину и Сан-Леону)».

Весной 1868 года Щедрин опубликовал в «Отечественных записках» свой «Проект современного балета (По поводу «Золотой рыбки»)». «Никогда еще единомыслие балета и консервативных начал не выражалось с такою яркостью, как в балете „Золотая рыбка“, поставленном прошлого года на сцене петербургского Большого театра», — заявлял Щедрин. Затем он попросту излагал действие, начав с первого акта, где «резвятся сказочные поселяне и поселянки. Эти простодушные дети природы, как и водится, препровождают время в плясках и играх. Почему они пляшут? Они пляшут потому, что налаживают сети, они пляшут потому, что готовят лодку, они пляшут потому, что они поселяне и в этом качестве должны плясать. Выбегает Галя (г-жа Сальвиони) и машет руками в знак того, что у нее есть старый муж, который только спит, а ее, Галю, совсем не утешает. Пользуясь сим случаем, поселяне пляшут опять». Пересказ заключался кратким резюме о том, что третий акт «Золотой рыбки» есть «не что иное, как организованная галиматья». Социальный смысл подобной галиматии сатирик объяснял тут же. «Если бы явился новый Галилей, который перед зрителями первых рядов Большого театра выразил бы робкое предположение, что „пламя любви“ есть не более как балетный предрассудок — что случилось бы с консерваторами?». И восклицал далее: «О Галилеи! найдется ли у вас достаточно сил, чтобы сокрушить этот крепкий балетно-консервативный союз?!»<sup>15</sup>

Вслед за Щедриным юмористический альманах «Новейший российский театр» поместил в том же 1868 году серию карикатур „Золотая рыбка“ Великорусская сказка из малороссийского быта, перевод с французского на всемирный мимико-хореографический язык». Под карикатурами следовали соответствующие подписи.

Новые Галилеи явились в русском балете изнутри него самого и не всегда даже подозревали о своей очистительной миссии. Чайковский, Петипа, Лев Иванов вернули балетному театру его права на поэтическое отражение мира и человеческой души, доказали, что балет владеет своими, только ему принадлежащими путями воплощения идей, мыслей, чувств.

Но ни композиторы, ни балетмейстеры не обратились тогда к наследию Пушкина. Причины были самого разного свойства. Русский сюжет, как таковой, был серьезно скомпрометирован на балетной сцене в недалеких еще 1860-х годах, что не мешало «Коньку-горбунку» закрывать доступ к другим решениям. Свою печальную роль играло и то обстоятельство, что директор императорских театров И. А. Всеволожский, главный заказчик, а отчасти и поставщик балетных сценариев, третируя русскую тему в музыкальном театре вообще. Авторы балетов не только не помышляли обо всем разнообразии пушкинского наследия, но даже предпочитали иностранные версии однотипных сюжетов. Например, в 1899—1900 годах «Петербургская газета» сообщала, что Лев Иванов готовит балет «Египетские ночи» на музыку А. С. Аренского. Спектакль тогда не увидел сцены, но в 1910 году М. М. Фокин воспользовался музыкой Аренского для постановки собственного балета. Его спектакль обнаружил, что первоначальный замысел, которому и Фокин остался верен, имел мало общего с «Египетскими ночами» Пушкина, а опирался главным образом на новеллу Теофиля Готье «Ночь Клеопатры». Сценарной основой балета А. Н. Корещенко—Мариуса Петипа «Волшебное зер-

---

<sup>15</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. VII, Гослитиздат, Л., 1935, стр. 133—137.

кало» (1903) стала опять-таки не «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», а сходная по сюжету сказка братьев Гримм.

В том же 1903 году балетмейстер А. А. Горский показал в московском Большом театре свою версию «Золотой рыбки». Устранив ряд прямых несообразностей сценария, т. е. сюжета, он сохранил музыку Минкуса, т. е. содержание. Следовательно, его постановка была так же далека от сказки Пушкина, как и балет Сен-Леона. «Галиматья», реорганизованная применительно к новым временам, не переставала быть самой собою.

Фокин, противник балетной галиматии, в дальнейшем попробовал не просто воспользоваться сюжетом пушкинской поэзии, а передать ее содержание. Он обратился к «Сказке о золотом петушке». Попытка была спорной, ибо опиралась на музыкальную драматургию оперы Римского-Корсакова. Правда, поначалу замысел был другим. В 1913 году Фокин предложил Анне Павловой поставить для ее труппы балет на сюиту, сделанную А. К. Глазуновым и М. О. Штейнбергом по мотивам этой оперы, но получил отказ. Причиной отказа, по словам Фокина, было то, что Павлова не хотела включать в свой репертуар вещь, где присутствовал «явный элемент сатиры на самодержавие».

«Я, — вспоминал Фокин, — относился к сказке Пушкина иначе. Для меня это сатира не на самодержавие, а на человеческие пороки и слабости, независимо ни от „образа правления“ ни от „политического режима“». <sup>16</sup>

В 1914 году Фокин повторил свое предложение С. П. Дягилеву. Тот ответил согласием, но захотел поставить не сюиту, а всю оперу. Премьера состоялась 21 мая на сцене парижской Гранд-опера.

Спектакль отвечал запросам времени и интересам своей публики. Он был стилизован Фокиным и художницей Н. С. Гончаровой под русскую старину. Певцы — солисты и хор — сидели на скамьях, поставленных уступами, одна над другой. Они были одеты в одинаковые малиново-коричневые костюмы, образуя «живые кулисы», наподобие «старинных икон, на которых святые писались рядами один над другим». <sup>17</sup>

Посреди этих неподвижных «живых кулис» развивалось пластическое «действие» о «Золотом петушке» в исполнении балетных актеров. Стилизованное в духе лубочных картинок, кустарных игрушек, народных вышивок и старинных фресок, оно было тем более иллюстративным, что постановщик неукоснительно следовал тексту сценария В. И. Бельского. Например, во время арии Шемаханской царицы танцовщица Т. П. Карсавина, исполнявшая эту партию, стояла неподвижно, а танцевался только оркестровый аккомпанемент: из шатра разворачивались гирлянды кордебалета — волшебных дев, их мерное покачивание в одном движении (*pas balancé*) создавало узор, подобный виньеткам, какими в ту пору любил украшать издания русских сказок. Фокин был прав, считая, что «новизна „дублированного“ приема постановки... придавала опере особую фантастичность, кукольную забавность, местами мистическую жуть». Но не превышал ли он здесь меру фантастичности и кукольной забавности, заданной Римским-Корсаковым, и не выхолащивал ли невольно те сатирические мотивы «человеческих пороков и слабостей», которые сам же усматривал в пушкинской сказке?

Во всяком случае, наследники Римского-Корсакова и некоторые видные музыканты возражали тогда против балетного «переосмысления» оперы, хотя оперно-балетная версия имела успех на многих зарубежных сценах. Возражения возобновились, когда Фокин поставил на музыку

<sup>16</sup> М. Фокин. Против течения. Изд. «Искусство», Л.—М., 1962, стр. 315.

<sup>17</sup> Там же, стр. 318.

оперы уже «чистый» балет «Золотой петушок» (премьера— 24 мая 1937 года в лондонском театре Ковент-гарден).

Балет усугубил стилизаторскую природу замысла. Он создавался в приемах двойной иллюстрации — и к Пушкину, и к Римскому-Корсакову. Вместе с тем спектакль нельзя было назвать хрестоматийным: он несомненно нес собственное содержание — специфическое содержание фокинского творчества. Фокин сам определил его, говоря о кукольности с оттенком мистической жути. Пушкинской сатире зато пришлось опять потесниться — и как раз в том общечеловеческом плане, в каком виделась она Фокину. На первый план выдвинулся образ Шемаханской царицы с ее ориентальной пластикой (Ирина Баронова). Появилась и новая балеринская партия — самого Золотого петушка (Татьяна Рябушинская). Фокин сочинил действенный пролог. «В соответствии с музыкальным материалом, — рассказывал он, — я показал сперва петушка. Потом Звездочета, который его ловит...», и т. д. Когда Звездочет замечал через подзорную трубу «дочь воздуха» — Шемаханскую царицу, у него «от волнения тряслись руки». Но можно ли это считать соответствием музыки? По сути дела Фокин преодолевал музыкальную драматургию оперы, произвольно трактуя ее как балетную. Но музыка не предполагала, чтобы балетный петушок «то злился, „петушился“, то „куролесил“, устраивал общий переполох, убивал царя, улетал... и все-все танцевально».<sup>18</sup> Сравнительно с обобщенной сатирической образностью Пушкина и Римского-Корсакова такая орнитологическая образность оказывалась конкретной, буквальная, однозначной. Спектакль 1937 года выглядел архаичнее, чем спектакль 1914 года. Тема фокинского творчества была исчерпана, что сказывалось в перепевах и самоповторах. Но судьба Фокина не является предметом этой статьи.<sup>19</sup> В сущности, Золотой петушок, порученный танцовщице, был такой же уступкой балетным шаблонам, как в свое время Золотая рыбка.

### 3

Займованные у Пушкина сюжетные мотивировки еще не делают балет пушкинским. Хореографический образ вырастает из литературного не прямо, а только как осуществление образа музыкальной драматургии.

Успех зависит от уровня и сути этой музыкальной драматургии — от меры ее достоинств в соотношении с Пушкиным, от наличия в ней собственной содержательности, позволяющей высветить в Пушкине те или иные черты, важные для современности. Стремясь дотянуться до Пушкина, балетная музыка прошлого чаще всего забывала о собственном достоинстве — и как раз потому дотягиваться до Пушкина не могла. Композиторы-классики не прикасались к Пушкину в своем балетном творчестве, трезво сознавая, должно быть, что состязаться с Пушкиным тут непросто. Опускаться же до роли обыкновенных иллюстраторов сюжета они не хотели и не могли. А именно к этому звали шаблоны балетно-сценарной драматургии. И хотя еще сто лет назад якобы «пушкинский» балет «Золотая рыбка» был осмеян Щедриным, традиция пережила своего ниспровергателя. Со временем подобные «рыбки» пошли косяком,

<sup>18</sup> М. Фокин. Против течения, стр. 328—329.

<sup>19</sup> С легкой руки Фокина зарубежные хореографы до сих пор обращаются к русской оперной классике. Сергей Лифарь поставил «Пиковую даму» для балетной труппы Монте-Карло. Надежда Николаева-Легат переделала «Евгения Онегина» для спектакля своей хореографической школы в Кенте. Джон Кранко в 1965 году также показал балет «Евгений Онегин» на венской сцене. Правда, Кранко не воспользовался оперной партитурой, а объединил для своей постановки разные произведения Чайковского, например отдельные пьесы из фортепианного альбома «Времена года».

потому что и ведущие советские композиторы-симфонисты пока что не писали балетов на темы Пушкина.

Советский музыкальный театр впервые обратился к Пушкину в балете «Бахчисарайский фонтан» композитора Б. В. Асафьева — балетмейстера Р. В. Захарова, руководителем постановки был режиссер С. Э. Радлов.

Спектакль, показанный 18 сентября 1934 года в Ленинградском академическом театре оперы и балета и перенесенный 11 июня 1936 года в Большой театр СССР, явился событием во многих смыслах.

Оставив за чертой период первоначальных поисков и метаний, он установил эстетические нормы балетной драмы на добрых два десятка лет. Он доказал, что литературный сюжет можно воплотить средствами балетной образности, не снижая ценности подлинника, а давая ему самостоятельную трактовку.

Советские авторы, впрочем, не первые посягали на «Бахчисарайский фонтан» Пушкина. Их спектаклю предшествовало по крайней мере два давних опыта, упомянутых выше: драматическая инсценировка Шаховского, исполненная в 1825 году под названием «Керим-Гирей» с музыкой Кавоса и балетами Дидло, и балет «Бахчисарайский фонтан», показанный труппой Андреяновой в Воронеже в 1854 году. В Ленинградской театральной библиотеке имеется экземпляр инсценировки Шаховского. Он был несомненно известен сценаристу Н. Д. Волкову. О таком знакомстве говорит план сценария. Как и Шаховской, Волков предложил в первом акте праздник во дворце отца Марии, прерываемый набегом татар. Как и у Шаховского, в балете есть развитый дивертисмент танцев в гареме. Как и там, монолог Заремы переведен в диалог ее с Марией, только стихотворная речь, разумеется, заменена в балете пластической пантомимой двух соперниц.

Повлияли на сценариста «Бахчисарайского фонтана» и отклики современной прессы на «Керим-Гирея» Шаховского.

«Мочалов, игравший Керим-Гирея, не один раз увлекал публику своим огнем и верным чувством, — вспоминал С. Т. Аксаков о московской постановке 1827 года. — В той же сцене, где он, напав на замок польского магната, предавая все огню, мечу и грабежу татар, вдруг увидел Марию и оцепенел от удивления, пораженный ее красотой, Мочалов, в первое представление пиесы, был неподражаем!»<sup>20</sup>

Как известно, первый акт балета «Бахчисарайский фонтан» заканчивается появлением Гирея, роль которого на премьере исполнял М. А. Дудко. Гирей проносился по сцене величественный, огромный, и тяжелый плащ вздувался за ним. Остановясь, он властным жестом удерживал своего военачальника, готового броситься наперерез Вацлаву. И когда хрупкий Вацлав — К. М. Сергеев, разбежавшись, взлетал, словно облако, несущееся на утес, Гирей закалывал его в воздухе. Перешагнув через него, Гирей устремлялся туда, где стояла Мария — Г. С. Уланова, резким движением поворачивал ее к себе и, «оцепенев от удивления, пораженный ее красотой», выдерживал долгую паузу под медленно падающей занавес.

Но при всех совпадениях с инсценировкой Шаховского, балет существенно отличался от нее. Его-то уж никак нельзя было назвать «чудным поэтическим салатом», потому что главным достоинством тут была цельность и единство всех слагаемых действия. Как раз это и делало его новым словом в стремившемся определиться советском балетном театре. До него ставились, например, балеты с музыкой Шостаковича, полной веселых и дерзких откровений. В этих и других балетах Ф. В. Лопухов и молодые балетмейстеры, среди них начинающий Л. В. Якобсон, ста-

<sup>20</sup> С. Т. Аксаков, Собр. соч., т. 3, Гослитиздат, М., 1956, стр. 90.



рались превзойти самих себя в поисках новых форм. Новаторов, увы, меньше всего интересовала последовательность и соразмерность драматических частей действия, и они охотно пробовали жанры обзрений и сатирических плакатов. Именно погрешности драматургии оказались главным недостатком «Красного мака», где злободневный сюжет бесхитроно приспособили к структуре балетного спектакля XIX века. И теми же погрешностями страдал балет «Пламя Парижа», с его растянутым и плохо слаженным действием.

Для жанра драматического балета драматургия «Бахчисарайского фонтана» явилась образцом: она была выверена и на редкость пропорциональна. Завязка, кульминация и развязка подчинялись логике драматической пьесы, не оставлявшей места пространным отступлениям в танец обобщенный и многозначный, столь необходимый для хореографов-симфонистов конца XIX века. Но такие отступления и не были нужны авторам балетной драмы. Напротив, чем плотнее притирались музыка и пластика к конкретным мыслям, поступкам, ситуациям, чем лаконичнее и прямолинейнее была речь героев, тем увереннее чувствовали себя Асафьев и Захаров.

Асафьев, крупнейший знаток истории музыки, ставил своей композиторской задачей воссоздать атмосферу пушкинского театра и формы музицирования начала XIX века. Самостоятельно мыслящий теоретик, он как художник давал лишь опосредованные образы. Всегда ориентируясь на исторические примеры, он щеголял своеобразным искусством воскрешения давней эпохи. Это искусство обманывало, как может обмануть мастерство в музее восковых фигур: сами фигуры и составленные из них композиции так точно воспроизводят персонажей и обстановку исторических событий, что зритель ужасается или восхищается согласно замыслу автора. Но достоверность сходства скоро наскучивает, ибо она-то и не оставляет места фантазии.

В начале «Бахчисарайского фонтана» звучит романс Гурилева «Фонтану Бахчисарайского дворца», и в конце зритель снова слышит его. Но и остальная музыка балета звучала словно бы издалека, пробиваясь сквозь толщу воспоминаний. Композитор ориентировался на бытовой романс и театральную музыку пушкинской эпохи, вальсы Грибоедова, балетную музыку Глинки. Все это отзывалось в партитуре «Бахчисарайского фонтана», но сама она осталась стилизацией под музыку пушкинского времени, ничем не выдавая собственного отношения автора к страстям, терзающим героев.

Такая музыка могла быть лишь фоном, но не соучастницей балетного действия. Это в высшей степени устраивало Захарова, искавшего прямых соответствий пластики драматическому ходу событий. Тут он добивался высоких результатов, тем более что руководил им. С. Э. Радлов, а роли исполняли лучшие балетные актеры 1930-х годов. Художником спектакля была В. М. Ходасевич. Главными достижениями хореографа стали мизансцены и пластический речитатив.

В первом акте каждый гость польского бала имел свою действительную задачу, свой собственный кусок текста, точно вмонтированный в общую сценическую картину. Пантомимные эпизоды ухаживания, кокетства, ревности разыгрывались одновременно или сменяли друг друга. Любой персонаж обладал разработанной в деталях ролью — от выхода в общем полонезе до беспорядочных, на первый взгляд, метаний при набеге татар. Так же заботливо выстроены были мизансцены шалящих и ссорящихся обитательниц гарема. Правда, танцы кордебалета ограничивал набор совсем примитивных движений, но танцы эти и возникали как описательные, а не действенные подробности: трафаретные краковяк и мазурка на балу, танцы жен, пытающихся развлечь Гирея. Особняком

стояла пляска татарских воинов в последнем, четвертом, акте. В ней, ре-минисцируя половецкие пляски Фокина, возникал образ скачущей орды, бешеной, все сметающей на своем пути.

Танец главных героев уподоблялся монологу или разбитому на реплики диалогу. В третьем акте Зарема — О. Г. Иордан с азартной страстью объясняла Марии свои права на Гирея. Образ Заремы вообще обладал наиболее выразительной пластической характеристикой. Переход от ленивой истомы скучающей красавицы к нетерпеливому порыву, когда возвращался из похода Гирей, восторг встречи, подавленность опалы и неистовство проснувшейся ревности были даны густыми и броскими штрихами. Зарема кидалась навстречу входящему в гарем Гирею. Он круто останавливался, неподвижный, мрачный, а она, ничего не замечая, счастливая, то принимала к нему, то, чуть отпрянув, тянулась, охорашивалась, манила его к себе. Потом, недоумевая, отступала и, увидев Марию, ничком бросалась на ложе.

Зарема обладала и наиболее сложным танцевальным текстом, который не только блестяще выполняла, но, вероятно, отчасти и подсказала по праву первой исполнительницы Ольги Иордан. Оставшись с Гиреем одна, Зарема произносила длинный монолог. То был танец, построенный на смене сильных прыжков, быстрых движений на пальцах и стремительных *genversés*. Но, виртуозный по форме, этот танец был прямолинеен по внутреннему смыслу: он наглядно изображал отчаянье Заремы. В нем не было вторых планов, не было той многозначности обобщенного выразительного танца, что постепенно слагалась в балетах хореографов-симфонистов. И дело заключалось не только в открытой изобразительности музыки, но и в том, что музыка устраивала Захарова. Она была нужна ему именно такая, ибо он отрицал развитые симфонические формы музыкально-танцевальной образности, утверждая изобразительную конкретность как единственное средство балетного действия.

В третьем акте конкретность пластической характеристики Заремы достигала высокой художественности. Ее танцевальные реплики в объяснении с Марией постепенно набирали стремительность и страсть, почти буквально воспроизводя текст монолога пушкинской героини. Зарема убеждала, молила и угрожала, подводя действие к развязке-кульминации спектакля, которой нет в поэме, но которая логически вытекает из строк:

В ту ночь, как умерла княжна,  
Свершилось и ее страданье,  
Какая б ни была вина,  
Ужасно было наказание!  
(IV, 168)

Зарема бросалась на Марию, и вбежавший Гирей не успевал выхватить из ее рук кинжал. Она закалывала прижавшуюся к колонне княжну и, отбежав к центру сцены, замирала. На фоне неподвижных фигур Заремы, Гирея и евнухов протекал эпизод смерти Марии. С финальной точкой его печальной кантилены молниями вспыхивали короткие пластические фразы: Гирей замахивался кинжалом, Зарема шла навстречу ему, раскинув руки, но он отбрасывал оружие и, охваченный яростью, обдумывал (под занавес) ужасное наказание над упавшей на колени грузинкой.

Значительно менее красноречив был образ Марии. Невинная резвость польской княжны в отчет замке, ее томление в плену предлагали решение образа общо, но не обобщенно. Потому-то, если Зарема знала после Иордан и другие интересные и разные трактовки у В. И. Каминской, Т. М. Вечесловой, А. Я. Шелест, то Мария имела лишь одну блистательную исполнительницу — Уланову. Только Уланова заставляла

верить в прозрачную ясность души Марии, в чистоту и таинственную прелесть девичьих дум, обнаруженных ею где-то за кокетливо, но невнятно лепечущим танцем этой героини. Только Уланова наполняла подлинным чувством воспоминания Марии о родине, передавала ее пугливую гордость там, где другие исполнительницы, притом танцовщицы превосходные, не знают, куда девать шарф, арфу и даже самое себя в ничем не заполненных пустотах роли.

«Бахчисарайский фонтан» установил новые критерии балетной режиссуры, подвигаченные и принятые советским балетным театром и критической мыслью о нем.

Балет — литературно-исторический спектакль, в котором доподлинность обстановки, костюмов, гримов обязывает к доподлинности и поведение героев. Балет — пьеса, где предлагаемые обстоятельства требуют истины страстей, понятой конкретно и без лирических отступлений. Музыка сопровождает действие, не покушаясь на самостоятельность (не в пример «Спящей красавице», где музыкально-хореографические кульминации — адажио — идут параллельно кульминациям сценарной драматургии, с ними не совпадая, не сливаясь), а танец не имеет права на обобщенно-философское решение темы. Такой балет нуждался в сценарии, основанном предпочтительно на апробированном литературном первоисточнике. В ход пошли Шекспир и Лопе де Вега, Бальзак и Гольдони, Лермонтов, Гоголь, Тургенев. Разумеется, наследие Пушкина предлагало разнообразный и богатый материал. Им широко воспользовались сразу же после успеха «Бахчисарайского фонтана». Но ни один «пушкинский» балет не достиг художественного уровня этого спектакля, тогда как установленные в нем ограничители все более давали о себе знать.

Главная беда заключалась в том, что критерий иллюстративности, распространяясь на внешние признаки действенного сюжета, мельчил и выхолащивал содержание. Это обнаружилось уже в постановке «Кавказского пленника» по сценарию Волкова с музыкой Асафьева, которую осуществили Л. М. Лавровский в ленинградском Малом оперном театре (премьера — 14 апреля 1938 года) и Р. В. Захаров в Большом театре СССР (премьера — 20 апреля 1938 года). Оформление первого спектакля принадлежало В. М. Ходасевич, второго — П. В. Вильямсу.

Дидло освобождал поэму «Кавказский пленник» от доподлинности времени и места действия ради собственного обобщенно-романтического содержания. Пушкин едва ли не оправдал балетмейстера, когда писал про своего пленника, что «Дидло плясать его заставил».

Советские авторы поступали иначе, чем Дидло. Их заботили прежде всего не романтические обобщения, а конкретно понятый историзм, обличительные мотивы, адресованные прошлому, и т. п. Изображая пустоту и разврат великосветского общества Петербурга 1820-х годов, они противопоставляли ему свободолобивых горцев. Сам пленник (в Москве — М. М. Габович, в Ленинграде — С. П. Дубинин) стал поэтом, вопреки Пушкину, писавшему:

Мой пленник вовсе не любезен —  
Он хладен, скучен, бесполезен —  
Все так — но пленник мой не я.

(II, 471)

По сценарию поэт сочинял эпиграмму на министра, которую выкрадывал во время бала некто, напоминавший Загорецкого из «Горя от ума». В результате скандала поэт покидал Петербург и красавицу, зреющую его любовь. Красавица эта в ленинградской редакции балета стала княжной (Г. Н. Кириллова) и отступалась от поэта ради бле-

стящего офицера. В московской редакции героиня (О. В. Лепешинская) вела себя точно так же, но на афише значилась танцовщицей петербургского Большого театра.

Оба спектакля имели много общего с трактовкой исторической темы в советском театре 1930-х годов. В ту пору историю иллюстрировали и обличали, не задумываясь над современным смыслом событий, и пьесы Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Островского ставились только ретроспективно. Такой налет хрестоматийности, весьма отчетливый и в обеих редакциях «Кавказского пленника», парадоксально делал их гораздо менее актуальными, чем был для своего времени балет Дидло, перенесенный в «IX век».

Стремление к подлинности документа особенно отмечало постановку Большого театра. Апофеозом ее была вторая картина второго акта, которая отсутствовала в постановке Лавровского, вообще более романтической по настроению, а следовательно, и по отбору выразительных средств. Картина эта изображала каток у Фондовой биржи, рисовала быт и нравы почти безотносительно к развитию сюжетной линии балета. Здесь, между Ростральных колонн, у высоких ступеней биржи, на льду, огороженном полосатыми имперскими столбиками и казенными фонарями, катались дамы в шубках, отороченных мехом, теплых капорах и с муфтами в руках, офицеры в мундирах и киверах, штатские в узких брючках со штрипками, воротничках, подпирающих щеки, и цилиндрах. Все это свободно можно было перенести в кинофильм, скажем, о декабристах, за исключением, правда, одной «вольности»: исполнители не пользовались настоящими коньками, а лишь имитировали бег на них.

Действие в Петербурге было центром внимания авторов, открывая сравнительный простор театрализованному танцу. В кавказских сценах они символически и буквально налагали оковы на главного героя. Цепи на ногах пленника исключали всякую возможность танца, обязывали и черкешенку (в Москве — М. С. Боголюбскую, в Ленинграде — Е. Г. Чикваидзе) преимущественно к пластической пантомиме. И всюду редкие выходы в танец были ограничены требованиями то подлинного фольклора в народных сценах, то подлинной салонности в картинах петербургских балов. Герои балета танцевали главным образом там, где танцевали бы и герои драматического спектакля, и обнаруживали ограниченность танцевальной речи в тех случаях, когда она была призвана выражать жизнь характера, действие, мысль и чувство. Находки режиссерского порядка ценились гораздо выше танца и подчас оказывались поэтичнее. У Лавровского, например, черкешенка прыгала в горный поток, и ее белое покрывало, взлетев, медленно опускалось вслед, как бы напоминая о чистой душе героини.

Лавровский к Пушкину больше не обращался. Зато Захаров поставил еще два балета «по Пушкину», отобрав произведения на темы современной поэты жизни. Первым была «Барышня-крестьянка» по сценарию Волкова с музыкой Асафьева, показанная на сцене Большого театра 14 марта 1946 года, вторым — «Медный всадник» по сценарию П. Ф. Аббадимова, на музыку Р. М. Глиэра, показанный в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова 14 марта 1949 года и перенесенный 27 июля того же года в Москву.

«Барышня-крестьянка», оформленная художником Е. Е. Лансере, своей идилличностью вполне устроила бы XIX век. Поселяне в духе подслащенного Венецианова играли на лугу в горелки и плясали. Сцены подобного рода были не новы для русского музыкального театра, в частности для его пушкинских спектаклей. Как известно, игрой в горелки начинается «Пиковая дама» Чайковского, а в «Евгении Онегине» песня и пляска крестьян первой картины и хор девушек третьей даны в пасто-

ральных тонах. Но у Чайковского на этом фоне, в согласии с Пушкиным, контрастно развивается драма страстей и чувств, понятых самостоятельно и современно. Асафьев и Захаров перенесли повесть «Барышня-крестьянка» на балетную сцену с пиететом к букве, но не проявили собственных взглядов на сущность повести.

Потому лучшими моментами балета были своего рода живые картины, где движение не разрушало иллюстративных иллюзий или, по крайней мере, продолжало эти иллюзии в плане бытового правдоподобия. Занавес, раздвигаясь, открывал, например, гостиную помещичьего дома Муромских. На авансцене сидела Лиза — М. Т. Семенова. В розовом платье, с высокой прической, открывавшей точеную линию шеи и плеч, она походила на фарфоровую статуэтку. Но стоило блистательной танцовщице встать и «произнести» несколько танцевальных фраз, как очарование пропадало, ибо музыкально-танцевальный текст роли не выражал ни характера, ни чувства. То же было, когда на опушку леса выходил с ружьем и собакой Алексей — В. А. Преображенский. Статный юноша мог бы служить отличной моделью для иллюстратора повести пока не начинал танцевать.

Правда, тенденция к пасторальному отображению старины приводила иной раз к несообразностям. Настя — О. В. Лепешинская, расшалившись и расчувствовавшись, опускала голову на плечо своей госпожи, вызывая ее неудовольствие, — вольность, вряд ли возможная в условиях крепостного быта. Но главная беда заключалась не тут. Она выступала, теперь уже с очевидностью, в однообразии и стертости танцевального языка. Захаров, отменяя замкнутые по форме танцевальные «отступления» старого балетного театра, а заодно и их обобщенную условность, искал прямой связи танца и действия. Казалось бы, каждый персонаж его балетов должен был в таком случае владеть оригинальной и неповторимой пластической характеристикой, своим, особым комплексом движений, новых по самой сути и, следовательно, отличных от виденного до сих пор. Однако новации заявляли о себе лишь в отказе от многих узаконенных временем движений и целых структурных форм; то же, что оставалось из словаря классического танца XIX века, сохранялось в хорошо известном виде, без дополнений или развития. К тому же «речь» одного персонажа могла быть без ущерба передана другому, и это не повлияло бы на действенные задачи образа.

В «Барышне-крестьянке» бедность танцевального словаря и примитивность обращения с тем, что было отобрано в него из старых балетов, отчасти объяснялись еще и скудостью музыкального материала. Во всяком случае, балет не оказался лучше в самостоятельной постановке Б. А. Фенстера на сцене Ленинградского Малого оперного театра (1950). Но и тут не только музыка была виновата. Общее неверие в выразительные возможности хореографии ограничивало иллюстративными задачами и музыкальную образность и ее танцевальное воплощение.

Между тем возможности пластической изобразительности в таком балетном спектакле принимались за безграничные, и им передоверялись темы, балету не подвластные. Пример тому — последний пушкинский балет Захарова.

Хотя прозрачный и пронизанный юмором лиризм «Барышни-крестьянки» Пушкина остался за пределами названных балетных инсценировок, приобретших взамен умильную сусальность — бич многих тогдашних балетов, есть основания считать, что повесть эту балетный театр может воплотить достойно. Но вряд ли стоило балету покушаться на поэму «Медный всадник» с ее сложным внутренним развитием, с философским противопоставлением громадных исторических планов. Не всякая философия чужда балету, но и не всякая доступна. Балет способен быть лирич-

ным, героическим, насмешливым и сердечным, высоко подымаясь в область философии чувства. Но ему не под силу, скажем, философия истории.

Участь «маленького человека» перед лицом неумолимых свершений истории показана Пушкиным эпически сурово, лаконично. Авторы балета, выразив полное сочувствие Евгению и сделав его судьбу предметом танцевального действия, отдали историю хроникальной пантомиме и передоверили описание разгула стихий художнику М. П. Бобышову. Распределив таким образом слагаемые поэмы, они неизбежно нарушили гармонию подлинника. Центром спектакля стал роман Евгения и Параши; у постановщиков он окрасился умиленностью, начисто чуждой «Медному всаднику» Пушкина.

Образ Петра проходил в панораме рассказа Евгения. Параша — Н. М. Дудинская и Евгений — К. М. Сергеев (в Москве эти роли исполнили Г. С. Уланова и М. М. Габович) встречались на невской набережной, у подножия памятника Петру. Перед зрителем сменялись жанровые картинки уличной жизни Петербурга эпохи Александра I, перебиваемые лирическим дуэтом героев; в дуэте всячески обыгрывался цветок — символ их невинной любви. Пластической основой дуэта стал арабеск; скромность его комбинаций отчасти оправдывалась длинным платьем Параши и вицмундиром Евгения.

Евгений указывал Параше на памятник Фальконе, и это служило поводом для возникновения — наплывом — двух картин петровской эпохи. В первой Петр (актер М. М. Михайлов достиг в роли портретного сходства) посещал корабельный док, где трудился народ. Здесь к слову приходилось замечание Щедрина: «Эти простодушные дети природы, как и водится, препровождают время в плясках». И так же уместен был щедринский вопрос: «Почему они пляшут?», со следующим на него ответом. Вторая картина изображала ассамблею, на которой танцевала царица бала с арапом, а Петр тем временем разворачивал чертежи и тыкал перстом в глобус. Музыкальная характеристика основателя Петербурга была иллюстративной, сценическая — статично-помпезной. Она не могла сойти за характеристику решающего участника философского конфликта — конфликта истории и «маленького человека», ею раздавленного. Да Петр, собственно, и не мог принимать в этом конфликте участия. Недаром всюду, где полагалось по сюжету, «в настоящем времени» его заменяли световые проекции памятника.

Действие, возвратясь к Параше и Евгению во втором акте, надолго останавливалось в дворике у дома вдовы. Там резвились, гадали на картах и потому плясали подруги Параши, она сама, а с ними приплясывала и степенная вдова. Уже музыка Глиэра предопределила традиционную слащавость забав. Как заключает исследователь партитуры С. Я. Левин, вообще высоко оценивающий ее описательные качества, в этой картине «музыка, удобная для танцев, вместе с тем поверхностна, отмечена чертами внешней „красивости“ и иллюстративности. Это относится, в частности, к „девичнику“ у Параши. Ее подруги выглядят в музыке слишком уж „облагороженными“, приукрашенными, словно вместо простых девушек из народа действуют переодетые „барышни-крестьянки“». <sup>21</sup>

В хороводы подружек включался Евгений и, оставшись вдвоем с Парашей, все так же продолжал плясать. Пляски эти не были естественной речью героев, единственно возможным для них (и для хореографа) выражением чувства. Герой приглашал героиню на вальс и вертелся с нею до тех пор, пока у нее не начинала кружиться голова, по-видимому, от непривычки к танцу. Танец и в значительной степени музыка сохраняли здесь

<sup>21</sup> С. Левин. Два балета Р. М. Глиэра. В сб.: Музыка советского балета, Музгиз, М., 1962, стр. 145.

описательные свойства, не проникая во внутренний мир героев, но, когда авторы вставляли перед необходимостью выразить борьбу чувств в душе Евгения, природа балетного искусства мстила за себя.

Это случалось в картине, где Евгения тревожило начавшееся в городе наводнение. Впрочем, причину его беспокойства узнать можно было только из либретто. Вариация в комнате, построенная на вращениях и полетах, вторгалась инородным элементом в контекст пластической характеристики, смущая и самого исполнителя и зрителей. Попытка обобщения врезалась в конкретную иллюстративность бытоподобного действия и оборачивалась против всей эстетической программы балетмейстера.

Зато дальше танец почти что сходил на нет. В картине наводнения герой балета восседал верхом на каменном льве, наблюдая, как в холщевых волнах, вздымаемых рабочими сцены, уплывают за кулисы полосатые будки, корзины и прочая бутафорская утварь.

Затем шли пантомимные эпизоды блужданий безумного Евгения по Петербургу. Начиная с Сергеева, многие исполнители находили здесь интересные подробности мимико-пластического характера. Но к балету, как таковому, эти эпизоды мало относились.

«Медный всадник» перекидывал мост к опыту столетней давности. Балет этот, подобно «Черной шали» Глушковского, представлял собой, в сущности, пантомимную мелодраму «с принадлежащими к ней разнообразными плясками» и, как «Черная шаль», был всего лишь робким пересказом сюжета, не приближаясь даже отдаленно к смыслу подлинника.

#### 4

Балетной инсценировке в советском театре подверглись следующие произведения Пушкина:

пять поэм: «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Цыганы», «Медный всадник», «Граф Нулин»; две сказки: «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»; из пяти повестей Белкина — две: «Барышня-крестьянка» и «Станционный смотритель» (по третьей повести, «Гробовщик», музыка написана, но не воплощена сценически);

из четырех маленьких трагедий — одна: «Каменный гость».

Некоторые из этих балетов имели разные сценические редакции. Различие редакций не свидетельствовало о различии творческих принципов, не содержало намеков на полемику.

В конечном счете большинство спектаклей создавалось на путях, проложенных постановками Р. В. Захарова и Л. М. Лавровского.

Балет «Барышня-крестьянка» в Ленинградском хореографическом училище предшествовал одноименным балетам Р. В. Захарова и Б. А. Фенстера. Он был приурочен к выпускному спектаклю 23 июня 1940 года.

Опыт оказался в своем роде беспрецедентным. Сценаристка М. Х. Франгопуло и балетмейстер К. Ф. Боярский приспособили ситуации повести к музыке одноактного балета А. К. Глазунова—М. И. Петипа «Испытание Дамиса» (1900). Галантная безделушка в стиле Ватто опиралась на такую же стилизованную музыку в духе французских композиторов XVIII века. Под эту музыку Дамис сватался к герцогине, которая менялась платьем с субреткой и в таком облике побеждала сердце кавалера. При внешнем сходстве сюжетной ситуации содержание не имело ничего общего с повестью Пушкина. Лиза и Алексей вынуждены были существовать здесь под музыку гавота, риводона, мюзетты и т. п. Незачем говорить, насколько противоестественным было такое существование пушкинских героев. «Но на чужой манер хлеб русский не родится», — преду-

преждем как раз в «Барышне-крестьянке» Пушкин, приводя слова автора «Керим-Гирея».

Тому же Ленинградскому училищу принадлежала и единственная балетная инсценировка драматического произведения Пушкина — постановка «Каменного гостя», показанная 26 июня 1946 года. Афиша рекомендовала ее как «хореографические сцены по А. С. Пушкину, в 4 картинах, музыка Б. В. Асафьева (на материале испанских песен в записи М. И. Глинки)». Асафьев был верен себе. Довольствуясь документальностью фольклорных тем, он скрепил их лимфатичной музыкой. В этой служебной музыке не было ни философии, ни темперамента пушкинской трагедии.

Постановщик Л. В. Якобсон, сожалея, что «некоторые ситуации драмы оказались вообще вне возможностей хореографического языка», посчитал пантомиму наиболее удобной для передачи стихов Пушкина. Отвергая «танцевальные дуэты, ансамбли и вариации, за внешней привлекательностью которых терется мысль и чувство», он указывал, что в его балете «каждая поза, каждое движение должны говорить о характере и ситуации».<sup>22</sup>

Но ситуации и характеры «Каменного гостя» Якобсон понимал в духе сентиментальной мелодрамы. Вот, например, как развивались события в четвертой картине балета, когда Дона Анна приказывала Дон Гуану удалиться. «В руке его, — поясняла программа, — кинжал, которым он собирается пронзить свое сердце. Донна Анна (sic!) в безумном испуге бросается к нему, выхватывая кинжал. Тогда Дон Жуан (sic!) подставляет ей для удара свою грудь, моля покончить с ним. Но Донна Анна отбрасывает кинжал в сторону. Она уже не в силах сдерживать себя. Ее любовь рвется наружу. Дон Жуан кидается к ней в порыве безумного счастья и благодарности. Он ласкает ее, прижимая к своей груди, любит ее красотой, и она, трепещущая в его сильных мужских руках, не противится его ласкам».<sup>23</sup>

Кончается все тем, что «Дон Жуан, вместе с Командором, судорожно сжимая в объятиях Донну Анну, в корчах проваливается вниз, поглощаемый адским пламенем».

Третьим и покамест последним опытом обращения училища к Пушкину явилась «хореографическая повесть» в двух действиях «Станционный смотритель», показанная 9 мая 1955 года.

Музыка принадлежала А. П. Петрову, постановка — М. М. Михайлову и Ю. Д. Воронцову. Оформление было набрано из спектаклей старого репертуара, кроме новых костюмов по эскизам художницы Т. Г. Бруни. Авторы спектакля не претендовали на оригинальность решений и шли протоптанным путем драматического балета. Молодой композитор послушно следовал за положениями сценария Ю. М. Заводчиковой, составленного в пережившем себя духе сентиментальных ретроспекций. В музыке встречались общие места иллюстративности наряду с шаблонными структурными формами танцевальных ансамблей. Пантомимное действие «хореографической повести», излагая сюжет повести прозаической, обрамляло центральную танцевальную сцену. Содержанием этой сцены оказался анакреонтический балет «Роза и Зефир» на вечере в доме Минского, где Дуня Вырина исполняла главную роль.

Двухактный школьный спектакль, развернутый в трехактный (вместо шести картин стало восемь), ненадолго вошел в репертуар Театра оперы и балета имени Кирова.

Три пушкинских балета училища были ученическими в полном значении слова. В них отраженным светом прошли многие родовые особенности

<sup>22</sup> «Каменный гость». Программа выпускного спектакля Ленинградского государственного хореографического училища. Л., 1946, стр. 3.

<sup>23</sup> Там же.



драматического балета как стилевого течения в советской хореографии определенной поры, с его иллюстративностью, с его интересом к внешней сюжетности за счет подлинности содержания.

## 5

Среди сказок Пушкина только две привлекли советский балет в период его увлечения историко-литературными сюжетами.

9 января 1940 года в ленинградском Малом оперном театре состоялась премьера балета «Сказка о попе и о работнике его Балде». Его поставил В. А. Варковицкий по сценарию Ю. И. Слонимского, на музыку М. И. Чулаки, в оформлении А. А. Коломойцева.

Авторы не стремились сохранить сатирически-повествовательный тон сказки, а перевели ее в план балетной феерии. Но сама эта феерия раскрылась в их спектакле неожиданными и привлекательными возможностями. Тема народной силы и смекалки, данная крупным планом, прошла сквозь спектакль, определив его содержание. Вторым планом стала пародия на образность академического балета: на его устоявшиеся характеры, на постоянство его структурных форм.

Музыка «Сказки о Балде» была написана вне традиций Чайковского и Глазунова. Композитор Чулаки воспользовался фольклорным материалом, аранжировал народные песни и пляски, создавая интонационно-мелодическую канву, на которой балетмейстер мог без помехи ткать свои узоры.

Много значил в этом спектакле художник. В нем балетмейстер нашел равного по смелости и выдумке соавтора. Оба были молоды, и фантазии им было не занимать. В границах реалистического оформления Коломойцев дал облегченные, подчас условные декорации и костюмы. Это позволило Варковицкому свободно пользоваться танцем, разнообразя его от «классики» до гротеска.

Ладный и словно бы неторопливый Балда — Н. С. Соколов, следуя словам Пушкина «до света все у него пляшет», заставлял плясать стол и скамейки, ведра и самовар. Поповна — Г. Н. Кириллова увивалась вокруг него на пальцах и принимала «русские позы», освященные традицией «Конька-горбунка». Попенок — Г. И. Исаева откалывал коленца и тоже ластился к Балде: амплуа трагиста, когда-то дискредитированное «Золотой рыбкой», возрождалось в новом качестве комедийной характерности. В картине на море Бесенок — В. М. Тулубьев появлялся затаенный в трико, лишь через двадцать лет ставшее формой балетной одежды. А пластическая характеристика — сплав виртуозного классического танца и гротеска — передавала то юркое лукавство, то озадаченность Бесенка и тоже смотрела в будущее, в дали собственно танцевальных решений. Здесь же проходил развернутый дуэт Балды и Чертовки — Г. Н. Кирилловой, оснащенный изрядными техническими трудностями. Противопоставление двух контрастных женских партий — положительной лирической и отрицательной демонической в рамках одного спектакля и исполнительства одной балерины — было ходовым приемом балета XIX века. Теперь прием этот поворачивался пародийно, в то же время утверждая неисчерпаемые возможности классического танца.

В балетной «Сказке о попе и о работнике его Балде» имелись недостатки, в частности, действие было напрасно растянуто на четыре акта. Но неоспоримым ее достоинством являлось наличие собственного содержания. Это выгодно отличало спектакль от многих балетных иллюстраций литературных сюжетов. Персонажи «Балды» действовали по законам своего искусства, по-своему передавая мысль о преимуществах труда перед эгоистическим, собственническим отношением к жизни. И когда Поп — А. А. Орлов, взлетев при очередном щелчке Балды под колосники, беспо-

мощно барахтался в воздухе, зрители от души принимали озорной трюк, венчавший комедийный балет.

Второй балет по пушкинской сказке был показан в том же Малом оперном театре спустя девять лет, 14 марта 1949 года.

А. Л. Андреев поставил «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях» на музыку А. К. Лядова, собранную, аранжированную и дописанную В. М. Дешевым. Самого Андреева поправлял (как будто можно поправить неудавшийся спектакль!) Б. А. Фенстер. Оформление принадлежало художникам Палеха, потерявшим в условиях театрального зрелища самобытность своего искусства.

К тому времени дотошная иллюстративность в передаче литературного сюжета стала на балетной сцене общим правилом. Вместе с тем метод буквального пересказа литературного первоисточника все более исчерпывал себя. В «Мертвой царевне» истовая «близость» к тексту уживалась с эклектикой самого низкого разбора. Там было много русских поклонов, помаваний руками и головой, простых и сложных присядок. А рядом с «дословными» приметами русского характера соседствовали лишённые характера классические танцы главных героев, и вовсе не обязательные персонажей, например, порхающих в классических вариациях бабочек — солисток балета. Аляповатая умильность перевода с поэтического языка подлинника на язык балетный достигала своего апогея в картонных фигурах богатырей, в слащавой конфетности самой царевны, без всякой в том вины одаренной исполнительницы роли — С. К. Шейной.

## 6

В приведенном выше перечне пушкинских балетов советской сцены музыка «Бахчисарайского фонтана», «Кавказского пленника», «Графа Нулина», «Барышни-крестьянки», «Гробовщика», «Каменного гостя» принадлежит Б. В. Асафьеву. С именем этого композитора связаны годы расцвета и годы упадка драматического балета как жанра. Конкретная описательность вместо обобщений симфонизма, стилизация и реставраторство, принципиально удивившие балетную музыку от поисков крупнейших композиторов современности, наконец, все более проявлявшиеся черты творческой усталости Асафьева отражали сходные качества и процессы, относившиеся к хореографии драматического балета. Но с течением времени хореографы стали обходить стороной балетные композиции подобного рода.

Балет «Гробовщик» (1943) остался в клавире даже не инструментованным. Причину объяснял авторский подзаголовок. Асафьев определил жанр своего произведения совершенно откровенно: «Музыкально-хореографическая иллюстрация повести А. С. Пушкина». Очевидно, даже адепты драматического балета все-таки требовали от музыки чего-то большего, чем иллюстрация.

Получилось так, что «Бахчисарайский фонтан», открыв список советских балетов на пушкинские темы и положив начало жанру балета-пьесы, оказался и самым удачным из всех воплощений творчества Пушкина на советской балетной сцене. Немногочисленные постановки конца 1950-х годов подвели под список итоговую черту, окончательно разъяснив ограниченность критериев иллюстративности.

В истории русского балетного театра критерии эти опровергались не впервые. «Как нарочно теперь помещаются в балетную сферу очень длинные изъяснения в любви и рассказы; кажется, лица даже рассказывают друг другу анекдоты», — писал Гоголь в статье «Петербургские записки 1836 года». Замечая, что «мелодрама нынешняя есть никак не более, как программа для балета», он настаивал на живой образности, «характерности», на том, что балету нужно «действие только сильное и быстрота

движения».<sup>24</sup> Высказывание Гоголя предвляло крутой поворот русского балета 1830-х годов от изжившей себя на ту пору балетной мелодрамы к жанру романтического спектакля, основой которого явился конфликт между духовным миром героев и действительностью, а главным средством образной системы — развитый выразительный танец.

С середины 1950-х годов советские хореографы обратились к подлинной основе своего искусства — к сложной музыкально-хореографической образности. Это не означает отказа от большой литературы в современной концепции балетного спектакля. Главной заботой перестал быть сюжет как повод для иллюстрации исторического фона. Литература, понятая современно, зовет теперь не любоваться прошлым, как в музее, или его осуждать, как на школьных уроках, а привлекает непреходящей ценностью идей и образов, объясняющих жизнь. Вместе с этим новым подходом к классике появилось сознание того, что невозможно (да и не нужно) передавать в пределах любой инсценировки, не только балетной, все богатство первоисточника. Каждая эпоха ищет в классике драгоценное для себя, каждый подлинный художник театра находит там близкое ему содержание. Это обусловило интерес к вопросам специфики театрального искусства, в том числе балетного, вызвало серьезный отбор его выразительных средств. Музыка и танец, обобщенно передающие содержание, стали эстетической нормой современного балетного театра. Их достоинства определены, например, ценные качества балетов Л. В. Якобсона — «Клоп» и «Двенадцать», Ю. Н. Григоровича — «Каменный цветок» и «Легенда о любви», О. М. Виноградова в его трактовке «Ромео и Джульетты».

Новый взгляд на природу хореографического образа потребовал и нового живописного оформления балетных спектаклей. Доподлинность декораций и костюмов, столь мало сочетающаяся с классическим танцем, даже в наиболее упрощенных его формах, уступила место декорациям, открывающим простор танцу, и костюмам, дающим свободу движениям человеческого тела.

Исполнители таких спектаклей, быть может, несколько растеряли умение живописно передавать пластические заменители прямой речи, но зато в симфонически развитых формах балетного действия перед ними открылись глубины духовной жизни героев.

Симфонизм такого действия определяет прежде всего музыка. Именно потому ни один из балетмейстеров нового для XX века направления не обратился к прежним партитурам балетов на пушкинские темы, как сделали Григорович и Виноградов, обратившись к партитурам прокофьевских симфонических балетов на темы Шекспира и Бажова. Композиторы должны прочесть темы Пушкина в балете так же заново, как в свое время прочел в опере тему Ивана Сусанина Глинка после многолетней сценической жизни «Ивана Сусанина» Кавоса. Когда музыка, а за нею хореографическое действие, подсказавшее эту музыку и продиктованное ею, проникнут за внешние приметы эпохи и быта к идейному содержанию, эстетической ценности поэзии и прозы Пушкина, они постигнут сущность его творчества, звучащего всегда свежо и современно. Тогда и появится балет на тему Пушкина, облеченный правами поэтической правды.



<sup>24</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, 1952, стр. 560.



Н. С. ГОРНИЦКАЯ

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПУШКИНСКОЙ ПРОЗЫ В КИНОИСКУССТВЕ

Что нам дает контакт литературы и кино, какое значение имеет обращение кинематографа к литературе, особенно классической?

Не требует доказательств, что экран в этом отношении выполняет мощную популяризаторскую функцию, делая литературное произведение достоянием широких зрительских кругов.

Но не только это. Когда И. Е. Хейфиц обращается к чеховской «Даме с собачкой», Г. М. Козинцев — к «Дон Кихоту» или «Гамлету», а молодой режиссер А. В. Баталов — к «Шинели», они думают не только о том, чтобы положить еще один венок к подножию памятника Чехова, Сервантеса, Шекспира или Гоголя, и даже не о том, чтобы просто популяризировать этого автора. На подступах к экранизации классики в этих случаях выступает на первый план критерий обновления, возможности заставить звучать в унисон с современностью события и судьбы, отделенные от нас десятками и сотнями лет (при условии, что такое осовременивание не разрушает основных свойств первоисточника). Если перед художником не стоит такой задачи, то в лучшем случае он сделает добросовестную, но мертвую копию.

Обращение к литературе имеет и другое первостепенное значение уже непосредственно для искусства кино — развитие и совершенствование его художественного метода и принципов.

Словесно-художественное творчество, древнейшее и имеющее огромный опыт и традиции, оказалось интересным и полезным для развития своего младшего собрата — кинематографа. Так, например, принцип монтажа — важнейший прием в киноискусстве 20-х годов, сохранивший свое значение и по сей день, оказывается, восходит именно к литературе.

Монтажность, смену планов исследователи находят у Толстого, Чехова. Эйзенштейн видел примеры монтажной выразительности в творчестве Пушкина и Золя. Один из выдающихся советских режиссеров М. И. Ромм в своих лекциях по режиссуре оперирует примерами монтажного мышления и монтажного построения сцен из повести «Пиковая дама» и т. д.

Монтаж, в широком смысле, выбор, отбор, осмысление и обобщение. Не будучи найден кинематографом, монтаж, в силу пространственно-временных возможностей этого искусства, получил здесь такое значение, что подчас при определении специфики кино выдвигался на первое место. Но еще Пудовкин замечал, что «природа монтажа свойственна всем искусствам, и в кинематографе она приобрела лишь более совершенные формы»<sup>1</sup> с тем, чтобы продолжить свое развитие.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> В. Пудовкин. Избранные статьи. Изд. «Искусство», М., 1955, стр. 116.

<sup>2</sup> Следует помнить, что и литературный образ свободен от ограничения во времени и пространстве. «В романе, как и в фильме, — говорит Рене Клер, — описание

Именно проза (в ее реалистической традиции) открыла для кинематографа культуру «точки зрения» в современном смысле этого понятия. Там, где писатель предшествующего периода, изображая взаимоотношения персонажей, употреблял по отношению к ним эпитеты, выражавшие только его, автора, отношение, там писатель-реалист начал вводить оценки, выражающие отношение одного персонажа к другому. Тем самым открывалась духовная связь между персонажами. Известную аналогию этому мы находим в зрелом кинематографе, мастера которого стали применять подобный метод изображения действительности с тем, чтобы выразить ее внутреннюю одухотворенность, «очеловеченность».

Таким образом, проблема экранизации упирается в большую многослойную проблему «литература и кино», где видное место занимают вопросы влияния искусства литературного на киноискусство. Естественно, что этот процесс приобрел со временем двусторонний характер.

Поэтому вряд ли правомерно считать новациями то, что сегодня нередко пишут о влиянии кинематографа на литературу, — о «кинематографических» приемах, появляющихся в произведениях того или иного писателя. Связь несомненно существует, точнее — взаимосвязь. Но правильнее говорить, что по мере своего развития искусство кино получило возможность применить некоторые принципы, уже давно утвердившиеся в литературе — монтаж, крупный план, диалог; позднее — тип сюжета, лишеного внешней динамики, культуру «точки зрения» и т. д. Будучи перенесенными из другого искусства эти приемы утверждались на экране в трансформированной, своеобразной — *кинематографической форме*, получали эквивалентное выражение, а не просто механически копировались.

Такая общность литературы и кино основывается на общности природы, специфике, объединяющей все искусства и определяющей их отличие от науки.

Можно говорить о близости литературы и кинематографа и на том основании, что по своим выразительным средствам оба эти искусства можно назвать синтетическими.

Литературе, как и кино, тоже по-своему доступна как звуковая, так и зрительная сторона действительности (цвет, свет, движение, звук). На эту синтетичность обращал внимание еще Белинский: «Поэзия, — писал он, — выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств».<sup>3</sup>

Такая близость литературы и кино не раз вводила в заблуждение кинематографистов (а подчас, наоборот, литераторов), служа основанием для прямых аналогий между литературными и кинематографическими жанрами, для попыток прямого перенесения художественного приема — монтажа, метафоры, рифмы, крупного плана, а подчас и сюжета на экран. Естественно, это оканчивалось неудачей. Не случайно, что два фильма, ставшие классикой кинематографа — «Чапаев» бр. Васильевых и «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского и Е. Дзигана были созданы на основе соответствующих литературных произведений, но не путем механического перенесения на экран повести Фурманова и пьесы Вишневского,

одного вечера может занять всю книгу и несколько лет уместятся в двух-трех строках, так же, как они промелькнули в несколько секунд в фильме. Переходы и там и здесь происходят одинаково легко» (Рене Клер. Размышления о киноискусстве. Изд. «Искусство», М., 1958, стр. 186).

Различие проявляется в том, что литературный образ основывается на свойствах слова и конкретизируется лишь в сознании, воображении читателя, кинематографический же — зрительно-конкретен, имеет свою изобразительную «плоть».

<sup>3</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 9.

а по оригинальным сценариям. Не случайно также и то, что Вс. Вишневский возражал против экранизации «Оптимистической трагедии», считая, что пьеса, основанная на условности театральной, не станет, будучи просто перенесена на экран, органичным явлением киноискусства.

Экранизация, сделанная С. Самсоновым в 1964 году, подтвердила эти опасения. (В еще большей степени это относится к фильму-экранизации Самсонова «Три сестры»).

Творчество Пушкина занимает особое место в истории кино и не потому, что с ним связаны выдающиеся успехи кинематографа.

Значение пушкинского наследия для киноискусства определено в первую очередь тем, что в поисках средств выразительности, способных передать не только букву, но и дух произведения, в процессе изучения самих произведений кинематографисты проходят подлинно творческую школу.

Об истории кинематографа вообще трудно говорить, не упоминая имени Пушкина. С 1907 по 1917 год были экранизированы (и по нескольку раз) почти все его прозаические произведения, за исключением «Гробовщика», «Истории села Горюхина», «Кирджали» и «Египетских ночей».

Правда, в ту пору речь могла идти лишь о киноиллюстрациях, которыми сопровождалось чтение пушкинских произведений, а несколько позднее — о киноинсценировках, которые опять-таки не шли дальше иллюстрирования.

Проблема соотношения литературы и кино всерьез была поставлена в середине 10-х годов. Интересно, что это совпало с постановкой именно пушкинского фильма — «Пиковой дамы» Я. Протазанова в 1916 г. Может, это было случайным совпадением, однако именно вслед за появлением «Пиковой дамы» журнал «Проектор» выступил с обсуждением задач, возникающих перед режиссером при экранизации.

Если годом ранее «Проектор» утверждал невозможность перенесения на экран литературного произведения на том основании, что идеи, образы и сюжеты кино «лежат в своей, особой сфере», то в 1916 году он занялся рассмотрением конкретных творческих задач. Тем самым, как само собой разумеющееся, признавалось и право экранизации на существование. «Художник, ставящий себе задачу инсценировать или иллюстрировать данное произведение искусства, берет на себя двойную ответственность: его труд должен, во-первых, обладать самостоятельной художественной ценностью и, во-вторых, внутренне совпадать со своим оригиналом».<sup>4</sup>

Тем не менее, несмотря на всю, казалось бы, бесспособность этого положения, проблема осталась дискуссионной. По мере развития киноискусства росло понимание и сложности задач, стоящих перед киноинтерпретацией литературы. Снова и снова возникали сомнения по поводу возможности экранизации вообще и, в частности, экранизации Пушкина.

В 1925 году во время очередного дискуссионного прилива журнал «Советское кино» опубликовал статью, где говорилось, что «Пушкин и кинолента так же несовместимы, как проселок и железная дорога, как деревенская тишь и грохот большого фабричного города. Несовместимы прежде всего потому, что кинематограф подчеркивает там, где поэт только намекает».<sup>5</sup>

Немому кинематографу середины 20-х годов с его специфической системой образности — острой метафоричностью, приверженностью к крупному плану, острому монтажу — действительно было нелегко передать тончайший подтекст, прозрачную легкость, скрывающую глубину, и сложность авторского мироощущения, замаскированного почти обязательной в пушкинской прозе личностью рассказчика.

<sup>4</sup> Критическое обозрение. «Проектор», 1916, № 17—18, стр. 14.

<sup>5</sup> П. С. Коган. Опыт литературной фильмы (по поводу «Коллежского регистратора»). «Советское кино», 1925, № 6, стр. 12—15.

Все это пришло в киноискусство позднее.

Пушкинские же экранизации 20-х годов, даже такие талантливые, как «Коллежский регистратор» и «Капитанская дочка» во многом подтверждали справедливость позиции «Советского кино».

Эта дискуссия в 30-е годы была формально завершена. В ее тезисах говорилось, что «основная задача советского художника при переводе классического произведения на язык кино заключается в умении раскрыть ведущие тенденции изображаемой эпохи и значение их для нашего времени; правильно отразить те тенденции классика, которые делают данное произведение нужным нашей эпохе и оправдывают его выбор».<sup>6</sup>

Однако формальное окончание дискуссии опять-таки не означало еще решения спорной проблемы. В последующие годы и творческие работники, и теоретики киноискусства неоднократно выражали негативное отношение к экранизации. Так, например, режиссер С. Васильев совершенно отрицал возможность перенесения на экран произведений Пушкина. Его мнение звучало весьма категорически: «Пушкин настолько совершенен в своем первородстве, что переносить его в иную среду не следует».<sup>7</sup>

С тех пор прошло почти три десятилетия. Кинематограф давно стал подлинным искусством, и с каждым годом все ощущаемее безграничность его потенциальных возможностей. Есть успехи и в области экранизации, и все же многие вопросы продолжают оставаться дискуссионными.

Вероятно, вопрос о степени адекватности кинематографического и литературного произведений должен в каждом отдельном случае решаться по-своему. Бесспорна лишь необходимость сохранения основной идеи первоисточника, пафоса авторской мысли. Проблема же стилистической адекватности, по-видимому, не может быть решена столь императивно, будет зависеть от ряда разнообразных моментов.

Так, например, экранизируя «Даму с собачкой», И. Е. Хейфиц стремился перевести на язык кинематографа чеховские образы, чеховскую стилистику.

А. Баталов в своем режиссерском дебюте — экранизации гоголевской «Шинели» — шел другим путем. Сохранив гуманистическую направленность повести, ее пафос, утверждающий право «маленького человека» на жизнь, режиссер использовал *иную, чем у Гоголя, палитру*. Передав гоголевскому герою авторские мысли, сделав его героем *размышляющим*, он отказался и от специфического тона гоголевского рассказчика, от гоголевской иронии и юмора. Взамен их появились новые краски — трагическая обреченность, безысходность. На экране было сказано *полным голосом то, что у Гоголя читалось лишь между строк*.

Такая экранизация правомерна, ибо она сохранила и передала пафос гуманистической повести Гоголя. И тем не менее фильм вызвал большое число возражений, породил споры между защитниками «прямого» следования и сторонниками «свободного» отношения к литературному прототипу.

Подобные споры возникли и по поводу фильма-экранизации «Женитьба Бальзамина» (режиссер К. Воинов).<sup>8</sup>

Полемичность проблемы экранизации в целом не могла не сказаться и на отношении кинематографистов к пушкинскому наследию.

Если молодой кинематограф усиленно эксплуатировал творчество поэта, то с годами количество киноинтерпретаций пушкинских произведений заметно уменьшилось.

<sup>6</sup> Мих. Шнейдер. Итоги дискуссии. Кинематографизация классиков и задачи советской художественной кинематографии. «Советское кино», 1934, № 6, стр. 29—33.

<sup>7</sup> С. Васильев. О Пушкине (анкета). «Литературный современник», 1937, № 12, стр. 225—226.

<sup>8</sup> «Литературная газета», 1965, 10, 17, 24 июня.

На первых шагах кинематографисты довольствовались перенесением на экран фабулы простейших, событийных взаимоотношений героев. С годами видимость простоты, привлекавшая в пушкинской прозе, обернулась камнем преткновения. Простота скрывала бездонную глубину. Лишь немногие режиссеры отважились приблизиться к Пушкину. Некоторые мечтали об этом, понимая колоссальные возможности такой литературы для развития киноискусства. Так, например, мечтал о создании пушкинского фильма С. Эйзенштейн (сохранились интереснейшие наброски к задуманному им фильму о Пушкине). Несколько лет работал над экранизацией «Пиковой дамы» М. И. Ромм.<sup>9</sup>

Что привлекало кинематографистов к пушкинской прозе?

Что наиболее характерно для нее? Как она соотносится со спецификой кинематографа?

Читателю Пушкина бросается в глаза простота его творений. Однако о природе этой простоты и ее эстетической сущности написано немало исследований.

Пушкин предельно лаконичен. Это, с одной стороны, по-видимому, обусловлено поэтической природой его творчества, с другой — положением зачинателя русской реалистической прозы. Утверждая обобщенно-типическую систему образности, выступая основоположником реалистического направления, Пушкин концентрировал внимание на главных, как ему казалось, принципиальных его особенностях, полемически заостряя их.

Характерной чертой пушкинской прозы является устранение автора от прямых непосредственных оценок. Это достигается введением стороннего рассказчика или летописца событий. Такую роль играет, например, Иван Петрович Белкин, записавший истории со слов «разных особ»: титулярного советника А. Г. Н. («Станционный смотритель»), подполковника И. А. П. («Выстрел»), приказчика Б. В. («Гробовщик»), девицы К. И. Т. («Метель» и «Барышня-крестьянка»); «Капитанская дочка» — записки о пугачевском восстании Петра Андреевича Гринева и т. д.

Значение фигуры рассказчика у Пушкина очень велико. Существо пушкинских романов и повестей невозможно правильно понять без учета личности рассказчика, его характера и социального положения. Это определяет и стиль, и отбор материала, и освещение фактов. Особенность эта становится совершенно очевидной, если сравнить, например, «Барышню-крестьянку», с одной стороны, и «Станционного смотрителя» или «Гробовщика» — с другой.

Присутствие рассказчика, человека, как правило, простодушного, а порой даже несколько флегматичного, определяет, в известной степени, интонационную ровность пушкинской прозы.

Однако следует заметить, что плавность и ритмическая стройность, удивительные на первый взгляд в сочетании с короткой, отрывистой фразой, сохраняются и там, где рассказчик отсутствует. Давно установлено, что эта плавность, являющаяся органическим свойством пушкинской прозы, достигается «непрерывностью мысли»,<sup>10</sup> строгостью и архитектурной завершенностью композиционных построений.

Большую роль в пушкинской прозе играют эпиграфы, предваряющие почти все произведения и отдельные их главы. Эти эпиграфы, иногда шуточные, иронические, подчас лирические, как бы концентрируя отношение автора к происходящему, зачастую являются ключом для раскрытия писательского замысла. Общеизвестно, например, такого рода значение эпиграфов в рамках «Капитанская дочка» и т. д.

<sup>9</sup> Работа над фильмом была прекращена не по вине режиссера, когда большая часть картины была сделана.

<sup>10</sup> В. Б. Шкловский. Заметки о прозе Пушкина. Изд. «Советский писатель», М., 1937, стр. 74.



«Протокольность», строгость, обобщенность, лаконизм были характерными чертами художественного метода Пушкина. Избегая всякой распространенности — и тематической и стилистической, — он достигал огромной напряженности действия и концентрации мысли в *монтажном ее выражении*.

С. М. Эйзенштейн писал в свое время, что о «средствах монтажной и пластической выразительности Пушкина и значении этого лаконичнейшего мастера слова для кинокультуры можно было бы писать диссертации».<sup>11</sup>

М. И. Ромм на занятиях со студентами ВГИКа останавливался на интереснейших примерах *монтажного мышления* автора «Евгения Онегина», «Медного всадника», «Пиковой дамы» (например, сцена ожидания Германном приезда графини — «Время шло медленно...»)<sup>12</sup>

Действительно, если с этой точки зрения рассмотреть пушкинскую прозу, можно обнаружить много любопытного, такого, что казалось «привычным» только для кинематографа. В частности, использование разных *планов*.

Автору «Полтавы» был известен «*крупный план*» («И утром следосьми подков был виден на росе лугов...»), причем в таком многообразии его проявлений, которое киноискусству стало доступным лишь в пору расцвета немого кинематографа.

В пушкинских произведениях мы находим такие элементы поэтики, которые в искусстве кино соответствуют и *крупному плану человека*, и *крупному плану предмета*, и *крупному плану времени*.

На возможность этого последнего приема в кино обратил внимание В. Пудовкин. Он писал:

«Когда режиссер снимает сцену, он меняет положение аппарата, то приближая, то отдаляя его от актера, в зависимости от того, на чем он сосредоточивает внимание зрителя, на общем ли движении, или на отдельном лице. Так овладевает он пространственным построением сцены.

«Почему не сделать того же и с временем?»

«Почему не выдвинуть на мгновение какую-нибудь деталь движения, замедлив ее на экране и сделав ее таким образом выпуклой и невиданно ясной».<sup>13</sup>

Пушкин же использовал прием, эквивалентом которому в современном кино является крупный план времени, на сто лет раньше: «Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать — и все умолкло опять» (VIII, 240).

Желая показать напряжение человека в страшном волнении, ожидающего условленного часа, Пушкин настойчиво фиксирует внимание на движении времени. В предшествующей сцене он подключает *зрительное восприятие*. Германн смотрит на часы, показывающие двадцать минут двенадцатого: он ждет половины двенадцатого — часа, назначенного Лизой для его прихода в дом. В половине двенадцатого Германн вступает в дом. Мы проходим с ним от передней до кабинета и спальни графини. Дав «крупным планом» портреты, безделушки, вещи — все, что случайно выхвачено взглядом Германна, Пушкин снова переходит к воссозданию ощущения времени. Теперь он подключает и *слуховое восприятие*.

Начав эпизод с констатации — «Время шло медленно», — он переходит к *раскрытию* этой формулы, воссоздавая *ощущения* героя.

<sup>11</sup> С. М. Эйзенштейн. 30 лет советского кинематографа и традиции русской культуры. В кн.: С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. Изд. «Искусство», М., 1955, стр. 127.

<sup>12</sup> М. И. Ромм. Вопросы киномонтажа. Из стенограмм лекций, прочитанных на режиссерском факультете с сентября по ноябрь 1955 г. (ВГИК), М., 1959.

<sup>13</sup> В. Пудовкин. Время крупным планом. «Пролетарское кино», 1932, № 1, стр. 65.

Субъективная замедленность мгновения передана звуками — боем часов. Полночь. Всего минута в реальном, объективном движении времени. Но для того, чтобы привлечь внимание читателя к этой минуте и передать ее растянутость для Германна, Пушкин дает ее «крупным планом» — продлевать, заставляя нас слышать, как часы одни за другими, во всех комнатах, отбивают двенадцать ударов. А потом мы слышим еще их постепенно затухающее звучание.

Создав психологически мотивированный звуко-зрительный образ времени, Пушкин использует его в следующих строках для дальнейшего развития ситуации: «Германн стоял, прислонясь к холодной печке. Он был спокоен; сердце его билось *ровно* (курсив мой, — Н. Г.), как у человека, решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое» (VIII, ч. I, 240). Эта *ровность* ритма диссонирует с затянувшимся, разноголосым боем часов. Возникший *звуковой диссонанс* готовит к чему-то необычному, страшному. Напряжение достигает предела. На место смятению приходит собранность. Лаконично, информационно звучат следующие фразы: «Часы пробили первый и второй час утра, — и он услышал дальний стук кареты. Невольное волнение овладело им. Карета подъехала и остановилась» (VIII, ч. I, 240). В данном случае Пушкин прибегает к противоположному приему — предельно сокращает описание времени, лишь *констатируя* смену часов, ибо внимание Германна приковано к другому — появлению звуков, которые возвестят о приближении кареты.

Если посмотреть на творчество Пушкина с точки зрения современного кино, многое покажется в нем предельно «кинематографичным», как будто Пушкин писал сценарий, владея арсеналом современных кинематографических средств. Чрезвычайно опасно, однако, для киноискусства принимать эту «схожесть» за тождество.

История экранизации пушкинской прозы свидетельствует с достаточной убедительностью, сколь опасен путь «калькирования» и как трудно находить кинематографические эквиваленты литературному приему, казалось бы, прямо просящемуся на экран.

Но могут ли вообще упомянутые (но далеко не исчерпывающие художественного метода Пушкина-прозаика) особенности получить адекватное выражение на экране? По-видимому, да. Во всяком случае так утверждают виднейшие кинематографисты, в частности Ромм. А Эйзенштейн считал даже, что может быть экранизирована и поэзия Пушкина.

О возможностях кинематографа в отношении пушкинской прозы свидетельствуют отдельные удачные фильмы по произведениям Пушкина, хотя каждый из них лишь *в отдельных своих чертах, с разных сторон и различными средствами* намечает пути для верного кинематографического прочтения великого писателя.

Начало было положено фильмом «Пиковая дама» (1916 год, реж. Я. Протазанов).

Очевидные достоинства этого фильма позволяют говорить о нем как о первой серьезной попытке перенесения на экран пушкинской повести и как о важном этапе в развитии русского кинематографа.

Экранизация Протазанова была своеобразным подведением итогов кинематографии за 20 лет. Все интересное, что было завоевано киноискусством за этот период, Протазанов заставил служить поставленной цели — созданию произведения *киноискусства на материале* пушкинской повести.

Критика утверждала, что характер постановки фильма «Пиковая дама» был своеобразным «гибридом» повести Пушкина и оперы Чайковского.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> См.: О. Л. Леонидов. «Пиковая дама». В кн.: Яков Протазанов. О творческом пути режиссера. 2-е изд. перераб. и дополн. Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 91—105.

Непосредственным толчком к созданию фильма считали тоже театр — постановку «Пира во время чумы», «Каменного гостя» и «Моцарта и Сальери» Московским Художественным театром в марте 1915 года.<sup>15</sup>

Возможно, что декорации А. Бенуа к «маленьким трагедиям» и предопределили стиль художественного оформления «Пиковой дамы», тем более что оно было поручено Я. Протазановым последователю А. Бенуа — В. Баллюзку.

И все-таки не театральное начало, не художники, связанные с театром, и даже не актеры Художественного театра, приглашенные для исполнения главных ролей (П. Павлов, В. Орлова) — не они определили облик фильма в целом, его специфику.

Отказавшись от легкого пути следования за эффектными ситуациями пушкинской повести, Протазанов сумел отделить одну из ее существенных сторон — и на этой основе создать фильм совершенно оригинальный и в то же время близкий к литературному первоисточнику.

В период, когда декаденты Д. Мережковский, Н. Минский, Ф. Сологуб и другие объявляли Пушкина своим предшественником, «воплотившим в своем творчестве мистические глубины духа»,<sup>16</sup> Протазанов средствами кинематографа попытался дать реалистическое осмысление «Пиковой дамы».

В повести Пушкина элемент фантастики обусловлен главной темой «Пиковой дамы» — темой денег, связываемой часто в литературе начала XIX века с преступлением, кошмаром, убийством, индивидуалистической жадностью власти. Потому принципиально важным для понимания социального значения образа Германна является пушкинское сравнение его с Наполеоном.

Наполеон был «символом эры индивидуализма с ее аморализмом, самоутверждением, морями крови... Наполеон, его путь восхождения и вознесения своей воли над всеми людьми — это ярчайшее воплощение карьеры человека, победившего в битве жизни, это исторический символ и недостижимый образец всех юношей, отравленных горячкой века алчности, века жажды личного восхождения. Наполеону — оружие, Германну — деньги, такова ирония истории и трагедия Германнов».<sup>17</sup>

Тема жестокой власти денег над людьми, внезапные взлеты и катастрофические крушения, необъяснимые удачи и опьяняющий азарт — атмосфера, порожденная действительностью, вызвала и на страницах литературных произведений фантастические образы («Портрет» Гоголя, «Шагренавая кожа» Бальзака и т. д.).

Раскрывая эту особенность повести «Пиковая дама», исследователи считали, что она и «фантастическая», и «нефантастическая»: «... веры в потустороннее в ней нет, но колорит фантастического мрачного безумия и дикой денежной игры (карты) в ней есть, и этот колорит — это тоже и характеристика, и образ, и оценка социального облика действительности и, следовательно, среда, из которой вырастает Германн и которая объясняет и характер Германна и его судьбу. Само собой разумеется, что такая фантастика не противоречит реализму и может обнаруживаться в реалистическом стиле».<sup>18</sup>

Не перенося на экран всей проблематики «Пиковой дамы», Я. Протазанов взял главное — образ Германна и тему обогащения — историю трех

<sup>15</sup> В. С. Колодяжная. Изобразительное построение «Пиковой дамы». В кн.: Яков Протазанов. О творческом пути режиссера, стр. 106—124.

<sup>16</sup> Б. С. Мейлах. Введение в изучение биографии и творчества А. С. Пушкина. В кн.: А. С. Пушкин. Семинарий. Учпедгиз, Л., 1959, стр. 27.

<sup>17</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957, стр. 349.

<sup>18</sup> Там же, стр. 367.

карт, правильно уловив меру соотношения фантастического и реального в повести.

Несмотря на несколько упрощенную по сравнению с пушкинской трактовку Германна (И. Мозжухин) его характер в фильме своей неистовостью, фанатическим стремлением к поставленной цели, эгоистической жестокостью оказался все же близок к литературному прообразу.

Богатый арсенал кинематографических средств — монтаж, свет, своеобразное кадрование — сделали «Пиковую даму» единственным в своем роде и сугубо кинематографическим явлением.

Это не был «фильм актера» (как, например, позднее «Коллежский регистратор»), не был фильм-спектакль, не было это и дотошным следованием за Пушкиным. Так, в частности, Я. Протазанов применил деталь-метафору, деталь-символ, хотя это, казалось бы, и не соответствовало стилистике Пушкина. Одной из таких запоминающихся и очень точных метафор был паук, запутавшийся в огромной, во весь экран, паутине — образ, передавший спутанность мыслей Германна, надвигающееся на него безумие.

Характерной особенностью фильма было стремление воспроизвести на экране различные психологические состояния героя, мысли, чувства, воспоминания, оттенить значение психологических мотивировок в истории его безумия. Так была сделана сцена в карауле. На левой стороне экрана — сидящий в задумчивости Германн. На правой — из темноты, наплывом, фигуры, склонившиеся над карточным столом. Среди них — и сам Германн. Крупные выигрыши выпадают ему один за другим. Он вне себя от счастья.

Но это лишь мечты. Все исчезает. Снова становится темным фон. Германн один.

Для кинематографа тех лет это было новаторством. Выйдя из ограниченной сферы внешних коллизий, кино вторгалось в недостижимую для него прежде область психологических переживаний.

Выразительна с точки зрения психологической достоверности и сцена в больнице, куда в «17-й номер» помещен безумный Германн. Пустая палата с голыми стенами; в углу кадра — железная кровать и на ней мечущийся в бреду Германн; в другом углу — скользящие наплывом одна за другой тройка, семерка, туз...

На самом первоначальном уровне кинематографической техники Я. Протазановым были сделаны важные шаги для раскрытия на экране внутреннего мира человека. В частности, был применен внутренний монолог — новинка для немого кино тех лет. Таким монологом-воспоминанием была сцена в спальне графини.

Оставшись одна в полумраке комнаты, где едва различимы очертания вещей, она впадает в глубокую задумчивость.

Отражение ее воспоминаний возникает в зеркале как отголосок чего-то, давно прошедшего, далекого и призрачного; затем картины воспоминаний заполняют весь кадр, давая зрителю понять, что графиня полностью перенеслась в давно минувшие времена.

Светлеет экран. Вещи выступают из мрака. Все становится парадным, торжественным, ярким. Преображается и сама графиня — молодая, кокетливая, она в нетерпении ждет возлюбленного.

Как известно, повесть «Пиковая дама» построена на контрастах. Композиция, характеры (и в первую очередь характер Германна) — столкновение и переплетение разнородных, иногда противоположных начал. Германн сопоставлен с людьми, во всем ему контрастными: в плане социальном — с кругом Томского, в плане историческом — с людьми предшествующей эпохи.

На контрастах построен и характер героя. С одной стороны, он пылкий, одержимый страстями человек, с другой — расчетливый до самоограничения педант.

Уловив эту особенность повести, Я. Протазанов попытался воспроизвести ее на экране контрастами света и тени. Так, например, сравнение Германна с Наполеоном было передано тенью Германна на светлой стене. Эта тень, одновременно была похожа и на Германна, но в не меньшей степени — на Наполеона.

Во многих сценах фильма свет играл самостоятельную и чрезвычайно важную роль. Почти полностью на световых контрастах была построена сцена воспоминаний графини. Мрак комнаты, где она сидит расслабленной старухой, предающейся мечтам о прошлом, и ослепительный блеск апартаментов ее молодости. Темный коридор, по которому крадется ее любовник, и открытая дверь, за которой яркий свет.

Наполнено большим содержанием световое решение сцены у дома графини, когда Германн несколько часов на темной улице ждет ее выезда на бал. Открывается дверь, из нее вырывается яркий сноп света, разом освещающий улицу, и в этом световом луче одна за другой появляются фигуры графини, Лизы, провожающих их слуг. Двери закрываются и снова улица и стоящий на ней Германн погружаются в темноту.

Иногда свет используется и как непосредственная характеристика действующих лиц. Так, например, Лиза, ее комната всегда залиты светом, и кажется, будто сами излучают свет на окружающее, — таким способом режиссер хотел передать чистоту и ясность духовного мира пушкинской героини.

Реалистичность трактовки повести сказалась и в сцене появления призрака графини. Это привидение не было в фильме ни фантастическим, ни потусторонним. Графиня явилась по-домашнему просто, лицо ее было добродушно, и она даже лукаво подмигнула Германну (режиссер принял во внимание эпиграф к этой главе).

В русле реалистического замысла был решен в фильме и образ Лизы. Актриса В. Орлова, принеся на экран традиции Художественного театра, точно передала пушкинский подтекст образа. Не богатая наследница старой графини, а робкая воспитанница, рано испытавшая на себе все прелести самодурства, — такова ее Лиза в фильме.

Чередующие короткие и длинные планы, Протазанов добивался гармонического соответствия между кинематографической непрерывностью действия (при помощи коротких планов) и углубленным проникновением в актерскую игру (при помощи длинных планов, когда крупно давались лица героев).

Интересно было применено чередование коротких и длинных планов для передачи движения времени. На экране титр: «Время шло медленно». Затем параллельным монтажом *быстро* сменяющих друг друга кадров воссоздается картина происходящего в доме. *Скачкообразный* ритм чередования сцен передает взволнованность человека, ждущего решения своей судьбы. Вот Германн прислушивается. Графиня приезжает домой. Снова Германн, подсматривающий за ней. Опять графиня — ее ведут к креслу. Раздевают. Снова застывший в напряжении Германн. Комната Лизы, где она ждет возлюбленного, прислушиваясь к шагам. Германн. Его напряжение возрастает. Снова Лиза. Титр: «Графиня страдала бессонницей». Снова на экране мелькают кадры. Лихорадочный ритм воссоздает атмосферу напряженного ожидания.

Протазанов точно уловил характер этой сцены в повести, хотя всей сложности образа времени, построенного Пушкиным как на зрительном, так и на слуховом восприятии героя, режиссер в пору немого кинематографа передать не мог.

Фильм Протазанова был чрезвычайно интересной попыткой воссоздания на экране пушкинской повести специфическими средствами языка немого кино. Пример, хотя еще во многом несовершенный (в первую очередь в силу технических ограничений), творческого овладения литературным материалом и *переосмысления* его на новой, кинематографической основе.

Успех Протазанова, не потерявший своего значения и до нашего времени, был обусловлен точностью, с которой многие найденные им кинематографические эквиваленты передавали характер пушкинских образов.

Принципиальное значение имела *оригинальность* этой работы, отсутствие слепого подражания литературному прототипу. Были найдены способы замены образов литературных кинематографическими. При этом оказалось, что и метафора, и все разнообразие броских операторских приемов не вступало на экране в противоречие со стиливой манерой Пушкина, не противоречило лаконизму его прозы, ее высокой простоте.

Первая пушкинская экранизация показала, что путь некоторого отдаления, отчуждения от литературного произведения при экранизации может в действительности быть путем максимального приближения.

Впоследствии кинематографическая практика не раз подтверждала истинность этого открытия как на позитивных, так и на негативных примерах. В тех случаях, где экранизация превращалась в педантичный пересказ, авторов ожидала неудача. Так было с экранизацией Лермонтова («Княжна Мэри», реж. И. Анненский, 1955 год), Тургенева («Отцы и дети», реж. А. Бергункер, Н. Рашевская, 1959 год) и т. д. С другой стороны, Козинцев в «Гамлете», стремясь передать лишь сущность шекспировской трагедии, характер сюжета, основанного на мысли-действии, создал самостоятельную кинематографическую концепцию; фильм, адекватный первоисточнику в своей философской сущности, а не в скопированных подробностях. «Это не пересказ сюжета, а своеобразный диалог нашего современника с Шекспиром».<sup>19</sup>

Такую же цель ставили перед собой в 1928 году создатели немого фильма «Капитанская дочка» (сценарист В. Б. Шкловский и режиссер Ю. Тарич).

По характеру творческого метода эта экранизация стоит в одном ряду с фильмом Я. Протазанова в том смысле, что и в ней проявилось то же отчетливое стремление создать *самостоятельное* кинематографическое произведение *на основе* литературного; по-новому решить композицию, найти кинематографические эквиваленты литературным образам.

Желая подчеркнуть литературные истоки фильма, В. Шкловский разбил сценарий на главки, дав каждой свое наименование.

Подчеркнув таким способом родословную фильма, сценарист в то же время выстраивает свой, кинематографический сюжет, лишь основываясь на литературном. Уменьшено число глав (вместо четырнадцати в фильме восемь).

Идейным и художественным стержнем сценария В. Шкловский делает движение народа во главе с Пугачевым. Тема восстания проходит через весь сценарий, являясь главной пружиной, определяющей движение сюжета. Характеры и судьбы всех действующих лиц раскрыты в острых и драматических столкновениях с темой народной бури и с самим Пугачевым.

Правда, Шкловский подчинил сценарий распространенной в 20-е годы идее необходимости «подправлять» и «революционизировать» классику.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> И. Вайсфельд. Сюжет и действительность. «Искусство кино», 1965, № 5, стр. 122.

<sup>20</sup> В. Шкловский. Как ставить классиков. «Советский экран», 1927, № 33, стр. 10.



Кадр из фильма «Капитанская дочка» («Гвардии сержант»)  
Совкино (М.), 1928. Сценарий В. Б. Шкловского, режиссер — Ю. Тарич.  
Гринев — Н. Прозоровский, Савельич — С. Кузнецов.

Опираясь на пушкинский роман, он вместе с Ю. Таричем<sup>21</sup> хотел «заострить черты екатерининской эпохи», «воспеть» народный бунт, «воспеть» революцию. Там, где пушкинский роман не давал возможностей для воплощения этого замысла, его «подправляли» и дополняли. Так, в частности, были привнесены гротескные сцены, обличающие быт и нравы екатерининского двора и т. д.

Мысль Пушкина о том, что не образование и не положение в обществе делает человека благородным и честным, оказалась подмененной злой сатирой на воспитание дворянских недорослей. В результате Петр Гринев и Маша превратились в уродливые карикатуры, а Швабрин, напротив, — в законченного революционера, просвещенного и мудрого сподвижника Пугачева.

Было очевидно, что такое произвольное обращение с классикой недопустимо даже в том случае, когда обусловлено благородным замыслом. Впоследствии В. Б. Шкловский неоднократно писал и говорил об этом.

Однако при всех несомненных недостатках первой экранизации, при всем ее одностороннем социологизме, подменившем сложную историческую концепцию Пушкина, она имела и несомненные достоинства.

Роману Пушкина свойственна эпическая широта повествования, наиболее ясно ощутимая в главах, посвященных изображению народа, большой размах событий, «драматическое проявление и формирование характеров в действии, на глазах у читателя, и соединение образов, обладающих предельной жизненностью, с мыслями, духом и нравственным пафосом автора».<sup>22</sup>

Фильм воссоздал идейную многоплановость «Капитанской дочки», размах и значительность исторических событий. При этом масштабность не заслонила характеров и судеб отдельных людей.

Разнообразными кинематографическими приемами авторы достигали полифонического звучания темы народной бури. Бескрайность и величие русских земель и неустроенность судеб простых людей выразительно переданы начальными кадрами фильма. Они идут за титром: «В обширном отечестве начиналась метель».

Безграничная степь, одинокий возок, ветер, завихряющий снег; голые стебли трепещущих на ветру кустиков; мрачное небо, на котором просвечивают светлые полосы... этот пейзаж вводил в атмосферу надвигающейся бури.

Образно и лаконично был решен в фильме эпизод встречи Гринева с Пугачевым — сюжетная завязка, определяющая дальнейший характер развития темы восстания.

Численный рост пугачевских войск — свидетельство популярности движения в народе (Пушкин пишет об этом: «Показались новые конные толпы, и вскоре степь усеялась множеством людей, вооруженных копьями и сайдаками» — VIII, ч. I, 322) — передан в фильме скупыми, энергическими приемами.

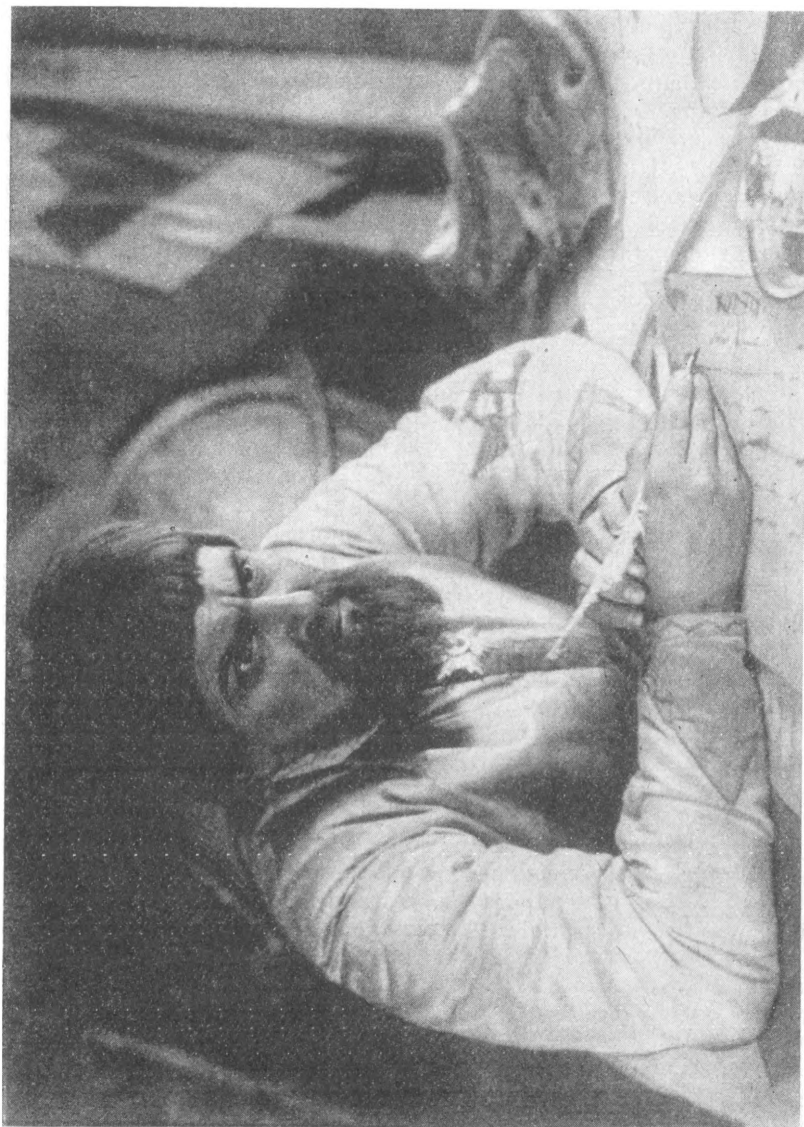
Запоминаются своей художественной законченностью и смысловой насыщенностью кадры, в которых запечатлен бой пугачевцев с царскими войсками и разгром повстанцев. Они отсутствуют в романе, но необходимы в развитии драматургической коллизии фильма, ибо придают трагизм теме народного движения, завершившегося разгромом и казнью вождя.

Лица бунтующих крестьян, требующих хлеба; всадники, скачущие во тьме на фоне горящей мельницы; атмосфера тревоги, надвигающегося

<sup>21</sup> Ю. Тарич. Пушкин под сомнением (к постановке «Капитанской дочки»). «Советский экран», 1927, № 44, стр. 13.

<sup>22</sup> В. Днепров. Проблемы реализма. Изд. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 151.





Кадр из фильма «Капитанская дочка» («Гвардии сержант»), Совкино (М.), 1928.  
Сценарий В. Шкловского, режиссер — Ю. Гарич.  
Пугачев — Б. Тamarin.

бедствия. И затем — силуэт Пугачева на коне, контуром, высвеченным заревом пожара, полыхающего позади.

Отряды разбиты. Рушится сгоревшая мельница. Пугачев с остатками своих людей уезжает в темноту, в ночь.

Потом мы видим его, когда он уже в клетке, как пленная птица: «Я не ворон, а вороненок! А ворон еще летит!» — бросает многозначительную угрозу своим врагам.

Заключают историю восстания кадры, где по ночной реке скользит плот с виселицей, на которой три тела — чуваша и двух русских (описанные Пушкиным в «Пропущенной главе» «Капитанской дочки»). Картина насыщена драматизмом. Ночные тени. Свет луны. Струющаяся река и страшный плот, медленно движущийся по течению — все говорит о трагической значительности случившегося.

Для верного решения темы народного восстания в фильме большое значение имел образ Пугачева.

И внешний рисунок образа и внутреннее наполнение его (Б. Тамарин) соответствовали былинно-песенному, лирическому и в то же время очень живому, исполненному крестьянской сметки и хитринки пушкинскому Пугачеву.

Пугачев выступает и в фильме как талантливый крестьянский предводитель. Он верит в успех своего дела. Мечтает о свободе. В то же время его образ насыщен глубоким драматизмом.

Тема народного бунта, тема Пугачева — главные, но не единственные в романе. В «Капитанской дочке» был поставлен ряд других проблем, имевших первостепенное значение для России пушкинского времени. Среди них — тема дворянства. Эта проблема волновала Пушкина с различных сторон. Он коснулся темы воспитания (Петр Гринев), темы служебного долга и верности родине, раскрытой многими персонажами от капитана Миронова до губернатора — генерала Р. и т. д. Эти и многие другие вопросы были собраны вокруг основной проблемы — крестьянского бунта, проверялись отношением к нему. И на фоне их сложного сплетения развивалась история Петра Гринева и Маши Мироновой, органично слитая с глубокими размышлениями о судьбах России и ее народа. История эта звучала в романе тем искреннее и непосредственнее, что рассказана была самим Гриневым. Это необходимо было иметь в виду и при экранизации, чтобы не отождествить авторскую позицию с позицией Гринева.

В фильме В. Шкловского и Ю. Тарича герои претерпели неожиданную метаморфозу. Гринев предстал недорослем, Маша — придурковатой девицей ему подстать, Швабрин — революционером.

И все-таки подобную интерпретацию, хотя с ней и невозможно согласиться, нельзя объяснить только авторским произволом. Как это ни парадоксально, но именно роман Пушкина дал В. Шкловскому основание для таких переделок. (Хотя автор сценария не просто развил в нужном ему направлении ряд оценок Пушкина, брошенных вскользь, но и перенес их на совершенно иную историческую основу, изменив акценты). Если перечитать первую главу пушкинского романа, в которой говорится о воспитании Петруши Гринева и решении отца отдать его на службу, то перед нами, действительно, при желании может возникнуть образ Митрофана Простакова. К двенадцати годам, говорит Пушкин, «под надзором» Савельича Петруша выучился русской грамоте и умению «очень трезво судить о свойствах борзого кобеля». Затем для него «вместе с годовым запасом вина и прованского масла» был выписан из Москвы француз — мосье Бопре. В прошлом, у себя на родине, парикмахер, мосье предпочел сам наскоро выучиться болтать по-русски, и потом «каждый из них занимался уже своим делом». Когда за пьянство и безделье Бопре был, нако-

нец, изгнан, воспитание Петруши на этом прекратилось и он до шестнадцати лет «жил недорослем, гоня голубей и играя в чехарду с дворовыми мальчишками», после чего был определен отцом на службу в глухую Белогорскую крепость. Вот, в сущности, и все, что мы узнаем о воспитании Гринева и формировании его характера. Но если в комедии Фонвизина история воспитания Митрофана была подана с уничтожающим сарказмом, то Пушкин говорит почти о таких же обстоятельствах с легкой, добродушной иронией. Целью его было не высмеять эти круги русского дворянства, а, напротив, показать, что вопреки всему некоторая часть русского мелкопоместного и служилого дворянства является хранителем и носителем высоких моральных достоинств. И поэтому, когда юноша Гринев попадает в водоворот событий, которые требуют от него напряжения всех душевных сил, он ведет себя как честный, верный своей родине и своим понятиям о дворянской чести офицер. В фильме же все его поведение является продолжением иронического рассказа о его детстве, с той лишь разницей, что пушкинская ирония уступает место ядовитой насмешке, полностью уничтожающей Гринева.

О характере и взглядах Марьи Ивановны Мироновой — «девушки лет восемнадцати, круглолицей, румяной» мы вообще ничего не узнаем из романа, кроме того, что она боится ружейной стрельбы (дочь коменданта крепости!) и чуть не отправилась на тот свет, когда однажды, по случаю именин комендантши, выстрелили из пушки. Гринев же характеризует ее согласно своим представлениям и требованиям как девушку «благоразумную и чувствительную». После этого в романе идет речь о трагических событиях, которые пришлось пережить комендантской дочке. Фактов как будто действительно немного, но Пушкин устами Гринева говорит обо всем так доброжелательно, с таким теплым чувством, что именно это и определяет читательское отношение к героине. В фильме же Марья Ивановна предстает предельно глупой и ограниченной, т. е. опять-таки изменены не столько факты, сколько их интерпретация.

Что касается Швабрина, то просвещенный, гуманный, революционно настроенный офицер, по идейным соображениям примкнувший к восставшим, совершенно ничем не напоминает злобного, завистливого и бесчестного Швабрина пушкинского романа. Некоторые материалы В. Шкловский почерпнул из черновиков и первоначальных вариантов, где образ Швабрина (в предварительных редакциях — Шванвича) действительно резко отличался от окончательной редакции. Но большая часть действий Швабрина и его высказываний привнесена в сценарий и является следствием того желания «революционизировать» роман, о котором уже шла речь выше.

Таким образом, фильм Ю. Тарича и В. Шкловского «Капитанская дочка», не снимая проблематики пушкинского романа, в то же время некоторым из вопросов, поставленных Пушкиным, дал свое развитие.

Наряду с этим чрезвычайно бережно было перенесено в фильм все относящееся к защитникам Белогорской крепости. Капитан Мионов, его семья и все защитники крепости обрисованы Пушкиным с мягким юмором и несомненной симпатией. Незлобиво посмеиваясь над «домашностью» всего уклада Белогорской крепости, где полновластной правительницей была Василиса Егоровна, над полным отсутствием какого бы то ни было военного духа, Пушкин не склонен был обвинять в этом обитателей крепости. Это не их вина, но их беда. Сами по себе они добрые и честные люди, которые, когда придет их час, умеют с честью умереть, выполняя свой долг. Истинные виновники недостаточной боеспособности армии — военные круги более высокого ранга. И когда заходит речь о губернских чиновниках и офицерах с генералом во главе, у Пушкина исчезает добродушная интонация, а ирония приобретает обличительный характер.

В фильме часть под названием «Белогорская крепость» начинается с картины мирной жизни. Крыло ветряной мельницы (упомянутое и Пушкиным) вслед за титром «Белогорская крепость» — насмешка над «военственностью» этого укрепления. Колоритны и исполнены живого юмора сцены, рисующие быт крепости: солдаты, марширующие под команду совершенно «домашнего» старичка и т. д.

В кадрах же, рисующих сопротивление Белогорской крепости пугачевским войскам, юмор уступает место особой простоте, за которой встает героическое.

Ю. Тарич в своем стремлении «заострить черты екатерининской эпохи» широко использовал многообразные оттенки сатиры — от легкой улыбки до острого гротеска, переходящего в фарс (сцены в царском дворце, дуэль Гринева с придворным фаворитом и т. д.). Однако местами эти гротесковые сравнения, метафоры, органичные для замысла фильма, вступили в противоречие с пушкинской стилистикой.

Дело тут не в принципиальном несоответствии приемов (мы видели на примере «Пиковой дамы», что такая «замена» возможна), но в *перенасыщенности ими*, вызванной переакцентировкой некоторых линий романа.

Стремясь к созданию оригинального фильма со своей драматургией и системой образности, В. Шкловский и Ю. Тарич потерпели неудачу в тех его частях, где проявилось их стремление «бороться с неправильными фактами» пушкинского романа. Найдя выразительные приемы из арсенала «метафорического» кинематографа тех лет, авторы опустили при этом многие черты пушкинского романа, казавшиеся им несоместимыми с их замыслом. Мазки экранизации оказались в целом гораздо гуще, контрасты резче, художественный образ более заострен по сравнению с романом. Это соответствовало замыслу авторов, но во многом противоречило Пушкину. В данном случае «удаление» от первоисточника оказалось чрезмерным и слияния фильма с романом не произошло.

Более четверти века назад, в 1937 году, В. Шкловский, мужественно признавая недостатки своего сценария, писал: «В общем, сценарий был написан мною неправильно. Ошибка эта вытекает из неправильного моего понимания Пушкина. Сценарий „Капитанская дочка“ нужно написать заново и снять для звуковой картины».<sup>23</sup>

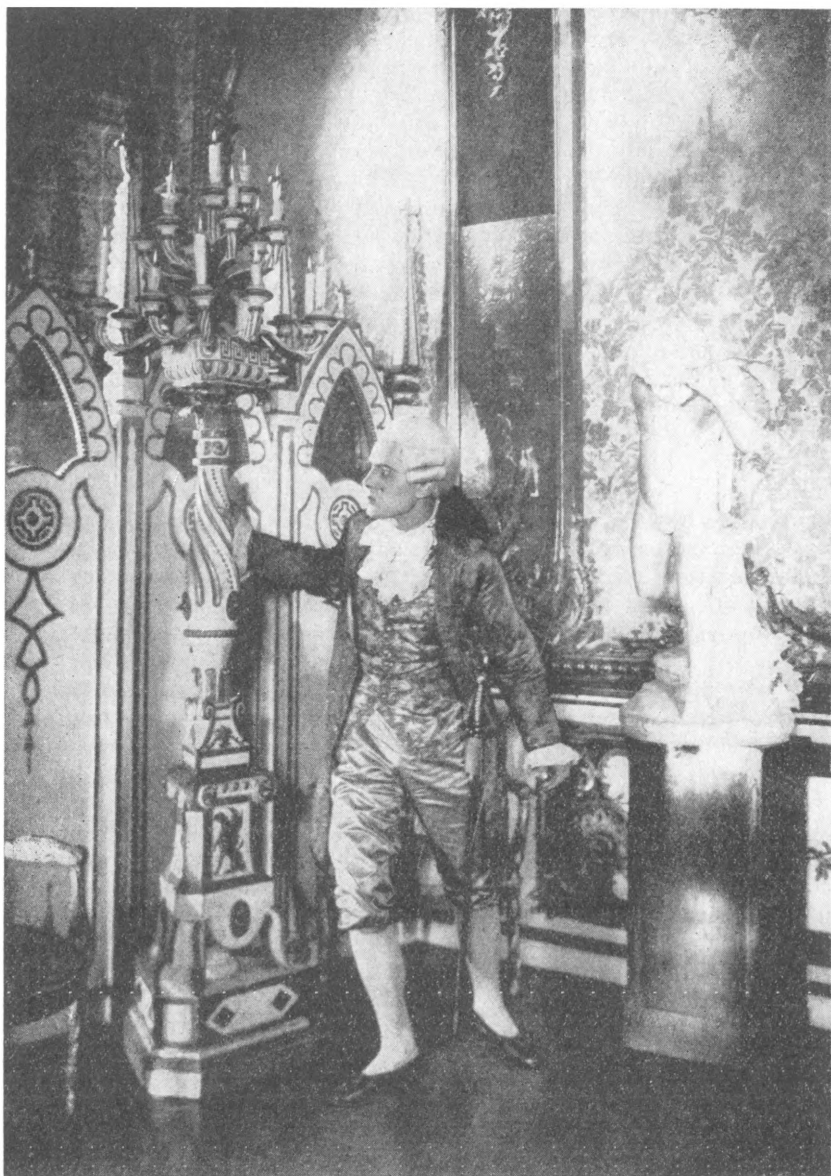
Тем не менее при всех издержках, которыми грешит первая экранизация «Капитанской дочки», когда сравниваешь ее с последней, сделанной в 1956 году Н. Коварским и В. Каплуновским, сравнение отнюдь не в пользу последнего по времени фильма.

Сопоставление этих экранизаций наглядно свидетельствует, что скрупулезное следование за литературным произведением, желание как можно точнее и доскональнее все *пересказать* на экране оборачивается своей противоположностью.

Кинематограф и литература — разные искусства, и несмотря на то, что эта истина, ставшая банальной, известна всем, подчас, и особенно при экранизации, о ней как бы забывают. Образ, перенесенный *непосредственно* из литературы, на экране исчезает. Не получается даже и иллюстрации, потому что хорошая иллюстрация — всегда творческое раскрытие характера. Точность оказывается мнимой. Это и случилось при экранизации «Капитанской дочки» Коварским и Каплуновским.

---

<sup>23</sup> В. Шкловский. Сценарий «Капитанская дочка». «Искусство кино», 1937, № 2, стр. 47.



Кадр из фильма «Капитанская дочка» («Гвардии сержант»). Совкино (М.), 1928. Сценарий В. Шкловского, режиссер — Ю. Тарич.  
Гринев — Н. Прозоровский.

Если в экранизации В. Шкловского и Ю. Тарича историческая тенденциозность была выделена курсивом, то в фильме Н. Коварского и В. Каплуновского она вообще неощутима.

На первый взгляд может показаться, что этот фильм несравненно ближе к Пушкину, чем первый. Возможно, что авторы его и стремились идти «в одной упряжке с романом», — как говорил Шолохов об экранизации «Тихого Дона». Но такой способ передвижения в кинематографе оказался коварным, и в результате возникло то, что в кинокритике именуется «почтительной непочтительностью».

Экранизация, лишенная своего, кинематографического замысла, стремящаяся быть лишь копией оригинала, оказалась мертворожденной.

Фильм тоже начинается со встречи в степи Петруши Гринева с Пугачевым. Но здесь эта сцена не играет роли завязки. В ней отсутствует значительность и внутренняя напряженность. Это лишь эпизод в степи — и ничего более, в то время как в первой экранизации — *образное воплощение* народной бури, проводником и провозвестником которой предстает Пугачев.

Одной из причин, мешающих возникновению на экране *образа*, а не просто *изображения*, является, в частности, неудачное музыкальное решение начальных эпизодов. Еще на фоне титров на экране возникает песня. Исполняемая в профессионально-концертной манере, в сопровождении оркестра, она мешает созданию нужной атмосферы, уводя в совершенно иной эмоциональный ряд — камерной грусти.

Образ же мощного народного движения так и не возникает в фильме. Народ как активная историческая сила на экране не действует. Нет эпической широты изображения жизненных явлений — основы композиции «Капитанской дочки». Этого недостатка не восполняет ни широкий экран, ни чтение пушкинского текста за кадром. Недостаточная убедительность массовых сцен (к тому же немногочисленных), отсутствие индивидуализации характеров сподвижников Пугачева, а следовательно, безликость народной массы, уменьшили необходимые для этого фильма и масштабность, и конкретную достоверность.

Пугачев в большинстве сцен лишь произносит монологи и почти не действует. Не спасает положения и то, что речь его щедро пересыпана поговорками и прибаутками. Он — вождь народного восстания — не показан в связи со своими соратниками (за исключением проходной сцены, где решается судьба Гринева).

Он лишен человечности и простоты, а значит — и народности. Чрезмерно усилено трагическое звучание образа, оказавшееся ведущим. Почти с самого начала фильма Пугачев все время исполнен какой-то внутренней тревоги, как будто его гнетет тяжелое предчувствие, неверие в успех своего дела. Это ошутимо, в частности, в его разговорах с Гриневым, когда даже отказ Гринева признать его государем он воспринимает с какой-то грустной иронией по отношению к себе, пряча скорбную усмешку. Возрастая от сцены к сцене, это обреченно-трагическое звучание становится особенно выраженным во время сказки о вороне и орле и достигает апогея в сцене казни. (Здесь трагизм действительно оправдан. И С. Лукьянов играет сцену с высоким напряжением всех нравственных сил. В наступившей тишине раздаются слова Пугачева: «Прости, народ православный!» Голос его необычно тонок, смертельная тоска в нем звучит, и от этого сказанное особенно значительно).

Невыразительна в фильме Белогорская крепость, столь иронично описанная Пушкиным и широкими мазками ярких метафор воссозданная в первой экранизации. Лишь одна сцена кинематографически убедительно передает боевой дух «цитадели» — сцена приезда Гринева. Первое, что он видит и слышит, войдя в комнату, «убранную по-старинному», — пою-

щий дрозд. Его беспечный свист удачно характеризует господствующую здесь атмосферу.

Характеры защитников крепости — аморфны и невыразительны. Исключение составляет лишь Василиса Егоровна — актриса И. Зарубина. Ее капитанша — женщина решительная и властная, в то же время по-своему благородна и самоотверженна. Когда крепость и комендант оказываются в руках Пугачева, она, не колеблясь, принимает смерть вместе с Иваном Кузьмичем — «Вместе жить — вместе и умирать».

Но если не пугачевское восстание стало основой фильма, то что же привлекло наибольшее внимание его создателей?

В романе преобладают главы, изображающие пугачевское восстание и то, что втянуто в его орбиту. Авторы фильма нарушили это соотношение. На первое место в фильме выдвинута любовная интрига — Гринев — Маша — Швабрин. Пугачевское восстание оказалось лишь фоном, на котором разыгрывается история их любви.

Сложность сопоставления двух типов дворян — Гринева и Швабрина — оказалась подмененной в фильме их соперничеством и различными отношением к любви, разницей темпераментов. Если Гринев выглядит «благородным любовником», рыцарем, хвост и несколько малокровным, то Швабрин сжигаем своей страстью к Марье Ивановне. Неразделенное чувство, неистовое и мрачное, может толкнуть его на любое злодеяние.

Петр Гринев в исполнении Олега Стриженова — томен и сентиментален. Юношеская непосредственность, горячность шестнадцатилетнего Петруши, его наивность и бескомпромиссность исчезли при экранизации. А ведь именно юность Гринева многое объясняет в его психологии и отношении к окружающему.

Необыкновенно важно, что юноша, который еще вчера гонял голубей и делал змея из географической карты, попадает в ситуацию, которая является серьезной проверкой всех его моральных и гражданских качеств. Однако авторы экранизации пренебрегли открывавшейся перед ними возможностью раскрыть выдвинутую в пушкинском романе тему раннего мужания героя, актуальную и для нашего времени.

По существу, осталась нереализованной в фильме и тема человека перед лицом истории.

Эта тема прозвучала взволнованно еще в «Медном всаднике». Герои поэмы — Евгений и Параша, как в «Капитанской дочке» Маша и Гринев — обыкновенные люди с их немудреными заботами и любовью, оказались раздавленными историей. В образе истории представала грозная, беспощадная сила самодержавной власти, слепая к нуждам простого человека.

В «Капитанской дочке» герои, по существу, те же, но история, перед лицом которой они предстают со своими извечными заботами и чувствами, — могучая волна народного движения с Пугачевым во главе. Пушкин совершенно отчетливо показывает, что это движение отнюдь не враждебно интересам простого человека, что Пугачев и пугачевцы — не злодеи, как их изображала официальная историография, а подлинные гуманисты. И соответственно судьба Гринева и Маши разрешается по-иному, чем у героев «Медного всадника» (то, что арестованный Гринев в конечном итоге освобожден императрицей, вынужденный для Пушкина ход, не меняющий соотношения сил в романе и способа разрешения основного конфликта).

Поэтому стремление выдвинуть на первый план в фильме только любовную коллизию с Машей Мироновой в качестве основной героини — было ложной предпосылкой. Фильм, по существу, оказался обескровленным.

Стремясь как можно больше сблизить экранизацию и оригинал, создатели фильма ввели в него чтение авторского текста за кадром, не посчитавшись с тем, что текст этот принадлежит автору записок — Гриневу. Они как бы забыли, что за Гриневым укрыты фигура подлинного автора — Пушкина, его отношение к происходящему.

Введение текста от автора, его наслоение на кинематографическое изображение лишило стилистику фильма лаконизма, динамики, напряженности, свойственных пушкинскому слогу. Широко применяемый в кинематографической практике прием здесь оказался противоположанным. Вместо кинематографических эквивалентов возникли описательность и объяснения. Лаконизм, фраза, констатирующая действие, огромная насыщенность и концентрированность образа, свойственные пушкинскому методу и обладающие могучим скрытым действием, скопированные, вернее сфотографированные, обернулись на экране полной противоположностью — описательностью и длиннотами. Точность оказалась мнимой.

Введение закадрового голоса, который объединил и рассказчика Гринева и автора в некое третье лицо, уничтожило интонационный и смысловой подтекст, свойственный роману, где все события преломляются как бы сквозь двойную призму.

В романе старинная манера гриневского рассказа, его серьезный, без тени юмора тон, простота и безыскусность были высвечены живостью ума и пронизательностью автора.

Постоянная, проходящая через весь роман, двойная оценка событий с точки зрения героя и с точки зрения автора, стоящего неизмеримо выше его, в фильме оказалась нереализованной. *Культура «точки зрения»*, ставшая достоянием современного кинематографа в лучших его достижениях и столь здесь необходимая, отсутствует в фильме. Вместе с ней отсутствуют полнота и сложность жизненных явлений, свойственные пушкинскому роману.

Фильм «Дубровский» (реж. А. В. Ивановский, 1937 год), отделенный от второй экранизации «Капитанской дочки» почти 20 годами, имеет, тем не менее, общие с ней черты.

Несмотря на то что и его сценарий как будто вобрал всю полноту тематики романа, фильм во многом оказался уподобленным конспекту в фотографиях.

В сценарий были включены картины и чиновничьего произвола, и самодурства богатых помещиков, тема крестьянского бунта и протест бедного дворянина против власть имущих, тема романтической любви и т. д. и т. п. Фильм был даже «дополнен» по сравнению с романом сценами, подчеркивающими революционную активность крестьян.

Но все это тематическое разнообразие не было скреплено единым кинематографическим замыслом, в фильме отсутствовала необходимая в искусстве «тенденциозность», рождаемая внутренней убежденностью художника. Так же, как в «Капитанской дочке» Н. Коварского и В. Каплуновского, отсутствовала стержневая идея, которая сделала бы его интересным для современности.

Режиссер А. Ивановский, сосредоточив главное внимание на раскрытии человеческой личности, характера, лишь обозначил признаки крестьянского бунта. Он не нашел выразительных кинематографических образов, создания которых требовал от него роман Пушкина. Так же как в «Капитанской дочке» Н. Коварского и В. Каплуновского, в «Дубровском» наиболее слабым звеном как раз оказался образ народа.

Глубокий демократизм Пушкина проявился, в частности, в том, что его произведения знакомили с народным движением, в котором были ясны различимы отдельные характерные фигуры.



В советских же фильмах, один из которых был сделан в 1937 году, а другой — в 1956 году, на экране двигалась пресловутая «масса», безликая и аморфная, как некий символ мощи. Живых отдельных людей в этой массе различить было невозможно.

Отрицательно сказалась «театральность» режиссуры А. В. Ивановского, выявившая здесь оборотную для киноискусства сторону. Массовые сцены выглядят статичными, как в плохо поставленной опере — будь то пожар в имении Дубровских, лесной лагерь или битва крестьян с царскими войсками.

Впечатление театральности дополняется изобразительным решением фильма, тоже восходящим к театральной живописи. Так, например, лесной лагерь повстанцев дважды представлен одним и тем же кадром, воспринимаемым как декорация: край леса, деревянная дозорная вышка и на ней часовая. (В кинематографе возможно многократное возвращение к одному и тому же кадру, но лишь в том случае, когда это диктуется замыслом, необходимостью создания определенной атмосферы. В данном случае такая необходимость отсутствовала).

Даже такой зарекомендовавший себя к середине 30-х годов прием, как параллельный монтаж, в массовых сценах был применен неудачно. Когда на экране поочередно бегут то царские солдаты, то «разбойники», создается ощущение сутолоки, в которой невозможно разобраться.

Тривиален и заключительный хор (именно хор!) крестьян, мчащихся верхом и на тройках по пыльной дороге во ржи — точно цитата из плохой картины о гражданской войне.

На протяжении всего фильма обыкновенная театральность соседствует с немногими подлинно кинематографическими приемами, однако и на таком фоне выглядят до чрезвычайности наивно. И если бы не образы пушкинских героев, многие из которых воссозданы с большим мастерством, фильм не имел бы никакой эстетической ценности. К сожалению, выразительность и точность отдельных актерских работ вступила в противоречие с тусклым, «несфокусированным» кинематографическим образом фильма в целом.

Если проблема «точки зрения» — способности проникновения во внутренний мир человека и сопоставления разных способов восприятия и оценки окружающего — была важна при экранизации «Капитанской дочки» (хотя и осталась нереализованной), то не менее существенную роль она играет для полноценной киноинтерпретации «Повестей Белкина».

Известно, что «Повести Белкина» при общих, характерных для пушкинской прозы чертах, обладают особенностями, которые имеют принципиальное значение при экранизации.

Пушкин соединил в этом цикле светскую, бытовую и романтическую повесть («Метель», «Барышня-крестьянка», «Выстрел») с повествованием о низшем сословии, определив для каждой повести свою художественную физиономию. «Явственно различны сентиментально-любовные, мечтательные и несколько условные повести „Метель“ и „Барышня-крестьянка“ и, например, сумрачно-романтический „Выстрел“. Совсем особый мир, во многом противостоящий миру очаровательных девичьих мечтаний, томлений, „голубому“ миру „Метели“, — мир простой и грубоватый, бытовой, серенький и необразованный в „Гробовщике“».<sup>24</sup>

Подобно другим прозаическим произведениям Пушкина, и в «Повестях» как бы отсутствуют психологизм и эмоциональность, и прямая выраженность авторской позиции.

Важной их особенностью является рассказчик. «Повести» построены не в двойной, как «Капитанская дочка», а уже в тройной экспозиции.

<sup>24</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 296.

Записаны И. П. Белкиным со слов *разных* рассказчиков, а за ними — сам поэт с его взволнованным вниманием к маленьким людям, с обостренным чувством социального неравенства.

Рассказанные людьми разного сословия, повести различны по стилю, системе образности, отбору материала, способу характеристики героев. Это особенно заметно при сопоставлении героев, близких по общественному положению, — молодых офицеров. Гусар Бурмин, например, предстает в романтическом ореоле, созданном ему рассказчицей — уездной барышней К. И. Т. («Метель»), а Минский («Станционный смотритель») характеризуется с совершенно иных позиций. Минский увиден глазами «униженных» — станционного смотрителя, рассказавшего часть истории титулярному советнику А. Г. К., и глазами этого А. Г. К. Такое «авторство» отразилось не только на стиле повести, но и придало ей особую, по сравнению с другими социальную остроту.

Какой же путь избрали кинематографисты при воссоздании на экране этого своеобразного произведения?

В 1917 году А. В. Ивановский поставил фильм «Станционный смотритель».

В противоположность Я. Протазанову, сузившему проблематику «Пиковой дамы», А. Ивановский стремился воспроизвести на экране все и как можно полнее. Он последовательно воссоздал не только сюжет, но постарался не упустить и немногие детали повести (например, убранство домика станционного смотрителя, включая картинки из «священного писания», подробно и чуть иронически упомянутые Пушкиным). В отличие от «Дубровского» в этой первой своей пушкинской экранизации А. Ивановский стремился передать не только букву, но и дух оригинала.

Отсутствие резких монтажных стыков, плавность в показе событий, отсутствие перебивок, даже параллельного монтажа (уже хорошо известного в те годы) создавали ощущение спокойного повествования, сближаясь в этом смысле с повестью.

Наиболее выразительна и близка к Пушкину экранизация первой части повести (до похищения Дуни). Здесь ясно ощутима и атмосфера нелегкой жизни станционного смотрителя — «сущего мученика четырнадцатого класса», и немногие радости его существования. Сцены в Петербурге (особенно с Минским) в этом отношении менее убедительны. В них слышны интонации «жесточкого романа», надрыва и сентиментальности, не только несвойственных пушкинскому стилю, но и резко меняющих самое существо его замысла.

Образ Минского лишен и у Пушкина каких бы то ни было привлекательных черт, но тем не менее в планы Пушкина не входило «чернить» Минского, так как одним из намерений писателя была полемика с традиционной сентиментальной повестью о невинной жертве, соблазненной поведением. Если основой «чувствительных» повестей этого рода был анализ переживаний жертвы, то Пушкин показывает *взаимную склонность* жертвы и соблазнителя.

Главной целью для него было изображение трагедии отца — человека, стоящего на самой низкой общественной ступени.

Писатель по-новому переосмысливает и мотив сострадания, характерный для сентиментальных повестей. Ставя в центр повести трагическую судьбу «маленького человека», Пушкин сохраняет трезвость тона и в характеристике Вырина. Особенно явственно это в эпизоде с деньгами, которые тот получает от Минского. То, что, швырнув их на землю, через несколько мгновений старик возвращается, чтобы подобрать скомканные бумажки, не только не роняет Вырина в глазах читателей, но, напротив, заставляет почувствовать всю безысходность ситуации, понять, что перед Пушкиным стоит вопрос не об индивидуальных качествах отдельных людей, а о по-

рочности всей системы, при которой невозможно полное человеческое счастье.

И то, что Дуняша стала «барыней», а не оказалась на улице, не только не снимает остроты конфликта, но, напротив, усиливает его, переводя из плана частного в план социально-обобщенный, связанный с судьбой чиновника 14-го класса — Самсона Вырина.

А. Ивановский верно передал пафос пушкинской повести. Вот кадры — возвращение зрителя в деревню. Долог путь от Петербурга до деревни для бедняка, и на всем протяжении его Вырин пьет горькую, чтобы заглушить неутраченную боль. Продолжает пить и по приезде домой. Выйдя на улицу в праздник, он оказывается среди подгулявших односельчан и, стараясь попасть в тон общему веселью, начинает плясать. Заросший, нечесаный, в прохудившейся одежде, с каким-то отсутствующим лицом, он выделывает коленца заплетающимися ногами; а вокруг неподвижно стоят мужики — они все понимают, но бессильны помочь.

Эти кадры лаконичны, «обыкновенны» и, вероятно, благодаря этому именно они становятся воплощением безысходного горя, раскрывая сложность психологического состояния человека и безвыходность его положения.

Так же близки к пушкинскому замыслу и заключительные сцены — смерть станционного зрителя и приезд Дуни на могилу отца. В них та же «обыденность» в изображении больших чувств, та же сдержанная сила.

Картины русской природы органично вошли в фильм, привнося оттенок лиризма, идущий от авторской интонации.

Равнины, леса и пророгки, проходящие перед нами на экране, такие привычные и всегда новые пейзажи, как будто помогают увидеть и понять душу «маленького человека». И предрассветный туман, и яркие лучи солнца, заглядывающие в избу зрителя, и его одинокая фигура на степной дороге, уходящей вдаль, — острее помогают почувствовать неустрашенность человеческих судеб.

Появившийся на раннем этапе развития киноискусства фильм «Станционный зритель» обнаружил отчетливое стремление как можно точнее передать на экране пушкинскую повесть. В данном случае точность, одухотворенная органическим единством кинематографического замысла, привела к созданию самостоятельного произведения. В основных чертах фильм не противоречил литературному оригиналу. Может быть, он не воссоздавал всей его глубины, но и не обеднял столь активно, как это имело место в фильме «Капитанская дочка» В. Каплуновского, где точность оказалась мнимой и привела к стертости, описательности, потере масштабности, смещению идейного замысла романа.

Повторная экранизация повести Пушкина была названа авторами Ю. Желябужским и И. Москвиным «Коллежским регистратором» (1925 год). Находясь в русле того же художественного метода, она тем не менее существенно отличалась от первой. Различие было обусловлено в первую очередь разным характером сценариев.

Если «Станционному зрителю» была свойственна точность в перенесении на экран почти всей повести, то авторы «Коллежского регистратора» существенно видоизменили сюжет.

Сценарий был построен по принципу резкого противопоставления двух этапов в жизни станционного зрителя — до похищения дочери и после него. Резко менялся и весь внешний облик героя — от подчеркнутой аккуратности вначале до совершенной запущенности, почти одичания, в конце. На протяжении фильма нарастало страдание Вырина до мгновенья, когда полуодетый, он выбегал в бреду на мороз за исчезающим призраком Дуни — в длинной белой рубахе, с разметавшимися седыми волосами.

Фильм интересен в первую очередь игрой И. Москвина. Исполнение им роли Вырина вошло в сокровищницу мирового киноискусства. Оно отличалось от игры П. Павлова в первой экранизации.

Если исполнение П. Павлова, рассчитанное на *обобщенность характера*, было лишено какой бы то ни было детализации, то И. Москвин наряду с мимикой и жестом широко использовал для раскрытия характера своего героя бытовые детали, предметы повседневной жизни. Это увеличило выразительность образа, не противореча художественной правде, хотя резкая акцентировка, бытовая деталь и не были характерны для пушкинской манеры.<sup>25</sup>

Эта особенность относится к исполнительской манере и других актеров, в частности В. Малиновской (Дуня).

Использование детали как средства психологического раскрытия образа, характера (а не явления, понятия, как в «Пиковой даме» Я. Протазанова) было свойственным и для всей экранизации в целом. В отличие от «Пиковой дамы», где деталь играла роль символа, аллегии, обобщения, здесь каждая вещь выступала в своей непосредственной функции. Гребешок, умывальныйник, чашка — обыкновенные бытовые предметы — нужны были актеру, чтобы с их помощью в определенный момент подчеркнуть, акцентировать то или иное душевное состояние героя, выявить какую-то сторону его внутреннего мира. Используя детали, необходимые для раскрытия главной темы, опуская все, что могло отвлечь внимание зрителя, ослабить трагическое напряжение, Москвин акцентировал тему нравственной и физической гибели Самсона Вырина. Это не было буквальным повторением Пушкина. В «Станционном смотрителе» нет слов сожаления или сочувствия. Ровность повествования окрашена лишь грустной иронией, помогающей *скрывать, сдерживать* чувство, готовое вырваться наружу.

Образ, созданный Москвиным, в этом смысле не сливается с пушкинским. Но внутренняя его направленность и гуманистический пафос были близки общему замыслу пушкинской повести.

Фильм «Коллежский регистратор» был интересен и работой оператора (Ю. Желябужский — он же режиссер фильма), стремившегося при помощи кинокамеры создать на экране атмосферу действия, передать психологическое состояние героя.

Интересно сравнить вид комнаты во время утреннего чаепития в начале фильма, освещенную солнцем и радостью старого зрителя, и вид той же комнаты в конце, когда Вырин возвращается в опустевший дом и бросает тоскливый взгляд на дунин уголок. Ю. Желябужский вспоминал, что уголок Дуни был снят им с той же точки, что и раньше, компоновка кадра была абсолютно такой же, но снято было в другой тональности сквозь довольно плотную белую сетку, вдобавок слегка засвеченную, отчего казалось, что все видно как бы сквозь слезы, наворачнувшиеся на глаза отца.

Сила воздействия фильма на зрителей была огромной и в первую очередь благодаря актерскому мастерству И. Москвина. Не случайно «Коллежский регистратор» прошел по экранам 25 стран мира.

Создатели фильма не ставили перед собой цели (вряд ли она могла бы быть осуществимой в ту пору) создать кинематографический эквивалент пушкинской повести во всем ее своеобразии. Но не погрешив против основного замысла ее, они создали на экране монодраму человека, виновного лишь в том, что имел чин коллежского регистратора.

---

<sup>25</sup> После озвучивания фильма в 1949 году и введения титров (артист В. Аксенов) пушкинский характер фильма был усилен восстановлением опущенного ранее окончания повести. (Правда, текст повести подается В. Аксеновым как авторский, т. е. пушкинский, а не от лица рассказчика, как это сделано в повести).

Если проблема рассказчика, проблема «точки зрения», столь важная для всей художественной организации «Повестей Белкина», не могла быть вполне осуществлена на ранних порах развития киноискусства, тем более средствами немого кинематографа, то бурное развитие искусства экрана последних лет несомненно открыло новые возможности в этом направлении. Поэтому большой интерес вызвала экранизация «Метели», предпринятая режиссером В. Басовым в 1964 году.

Еще до выхода фильма на экран В. Басов в своем интервью довольно исчерпывающе охарактеризовал направление будущего фильма. «Наша цель, — говорил режиссер, — прежде всего бережно перенести дух повести Пушкина на экран, снять фильм о русской душе, о глубоких мыслях и чувствах русского человека, рассказать о его любви, служении идеалам добра и разума.

Главными ударными средствами для передачи произведения гениального поэта на экране будет пушкинская речь и пластика кино».<sup>26</sup> Эти слова свидетельствовали о том, что В. Басов намеревался ставить именно *пушкинский фильм*, а не картину *на материале* пушкинской повести. Правда, уже в этом высказывании несколько настораживали некоторые фразы относительно «идеалов добра». Недобрые предчувствия усиливались по мере дальнейшего знакомства с художественным кредо фильма: «Если нам удастся, — говорил В. Басов, — бережно сохранив всю прелесть пушкинской повести, рассказать о доброй метели, соединившей два любящих сердца, — мы будем считать свою задачу выполненной».<sup>27</sup> Такое истолкование пушкинской повести свидетельствовало о возможности упрощения и вульгаризации ее на экране.

И вот фильм появился. Цветной, широкоформатный, «безумно» красивый и, может быть, именно благодаря этим качествам особенно оскорбительный.

Все благие намерения Басова обернулись на экране примитивнейшей и банальнейшей любовной историей. Романтическая светская повесть с ее таинственными коллизиями, противопоставленными подлинно житейским характеристикам и обстоятельствам, тонко высмеянная Пушкиным, оказалась «очищенной» Басовым от авторских иронических интонаций. Басов сделал наихудший вариант «жесточкой», светской повести начала XIX века, с которой полемизировал Пушкин.

На примере этого фильма с особенной отчетливостью стало очевидным, что есть литературные произведения, в которых манера художника, стиль, приемы не могут быть отделены от содержания без нанесения ущерба замыслу всего произведения. В данном случае было просто невозможно обойти фигуру рассказчика (вернее, рассказчицы) в ее сопоставлении с авторской точкой зрения, ибо на этом сопоставлении держится весь замысел повести. Стоило их убрать, и оголилась фабула — банальная и ничем не примечательная. И чем больше создатели фильма пытались украсить эту фабулу — великолепными широкоформатными пейзажами, великолепными интерьерами, обилием туалетов главной героини (в каждом из которых хоть на бал!), — тем более очевидной становилась их совершенная несостоятельность.

Скверную услугу режиссеру оказали также и актеры — исполнители главных ролей — Георгий Мартынюк (Бурмин) и В. Титова (Марья Гавриловна). Вместо того чтобы «доносить пушкинскую речь», как это было задумано режиссером, они лишь неумело и картинно позировали перед аппаратом.

---

<sup>26</sup> Л. Кириллова. «Метель». Снимаются фильмы. «Советский фильм», 1964, 12 марта.

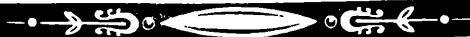
<sup>27</sup> Там же.

Многое в фильме говорит о том, что В. Басов стремился сделать подлинно пушкинский фильм даже с некоторой долей «академизма». Об этом свидетельствует и закадровый голос, и страницы пушкинской рукописи с его пометками и рисунками. Но рукопись не была органично включена в драматургию фильма, а закадровый голос вносил еще большую путаницу. Эпический тон рассказчика-автора, повествующего о впечатлении, вынесенном во время одной из многочисленных поездок по России, перевел пушкинскую «Метель» в противоположанную ей тональность. Этот закадровый голос, без тени юмора и иронии рассказывающий сентиментальную историю, вызывал лишь недоумение.

Приобщение кинематографа к творчеству Пушкина, создание полноценных киноинтерпретаций имеет безусловное эстетическое значение, ибо, как всякая подлинная классика, произведения Пушкина заключают бесконечное количество слоев, которые становятся достигаемыми лишь постепенно, по мере движения времени и наступающих перемен в общественной жизни.

Подобный контакт литературы и кинематографа важен также для прояснения одной из наиболее сложных проблем — соотношения литературы и кино, проблемы, которая по сей день остается дискуссионной. Это не отвлеченный теоретический вопрос, так как от решения его многое зависит и в практике киноискусства, и в понимании некоторых общих закономерностей развития разных искусств, их взаимосвязи.





Н. Н. ЕФИМОВ

## БИОГРАФИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ О ПУШКИНЕ

Создание художественного фильма о Пушкине (а может быть, даже нескольких фильмов, посвященных разным периодам его жизни) на уровне достижений нашего пушкиноведения и завоеваний киноискусства представляется задачей важной и актуальной.

Дело не только в познавательности подобного кинопроизведения, а прежде всего в глубоком национальном характере проблемы. Благодаря специфическим свойствам кино как искусства массовой жизни Пушкина, отображенная на экране, могла бы обогатить миллионы зрителей, расширить их познания в области не только биографии самого поэта, но и его времени. Пушкинская эпоха — одна из наиболее ярких и драматических в истории России. На экране предстали бы декабристы, герои Отечественной войны 1812 года, молодой Лермонтов, молодой Белинский. Зритель, просмотревший подобный фильм или группу фильмов, навсегда сохранил бы представление о пушкинских современниках. Он запомнил бы прежде всего портреты Пушкина и Кюхельбекера, Карамзина или Вяземского. Могущество кинематографа в этом плане общеизвестно. Образы друзей Пушкина в историческом романе Ю. Тынянова обладают исключительными литературными достоинствами. Но кинематографические образы тех же исторических личностей нагляднее, они легче врезаются в память.

Очевидна познавательная роль советских биографических фильмов о таких деятелях русской культуры, как Глинка, Мусоргский, Пирогов или Пржевальский. Но биографический фильм о Пушкине должен нести не одни только просветительские функции. Пушкинский фильм должен вырасти до пределов национальной трагедии. Биографию Пушкина можно воспроизводить, разумеется, в любом ракурсе. Но нельзя пройти мимо ее трагического конца, годами подготовленного его врагами, всей императорской Россией. Трагическим противоречием времени было и то, что народ, для которого собственно и писал Пушкин, в те времена еще не мог понять размеров своей незаменимой потери. Мы, очевидно, никогда не узнаем, что это были за простоглядины в тулупах или в лохмотьях, что осаждали церковь на Конюшенной улице, чтобы проститься с прахом поэта. Большинство населения страны было неграмотно и не знало его сочинений. Замечание одного из простых русских людей, зафиксированное современником, — «вишь, какого-то Пушкина убили», — кажется нам более характерным для тех дней, чем предположение, что народ пришел вступить за своего поэта. Сам Пушкин писал в своем «Памятнике» в будущем времени: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой», предчувствуя пророчески те перемены, которые рано или поздно произойдут в культурной жизни страны. Да, едва ли историческая или литературоведческая наука раскроют перед нами души этих первых народных почитателей Пушкина. Но искусство, в том числе киноискусство, это сделать может. Проникнуть

в глубокий смысл событий февраля 1837 года, передать на экране трагедию поэта как национальную трагедию всей России — такова благородная проблема, которую суждено решить мастерам советского кино.

Иногда приходится сталкиваться с печальной недооценкой некоторых исторических сюжетов со стороны руководства киностудий. Эпопею Льва Толстого «Война и мир» в разные годы собирались экранизировать режиссеры Я. Протазанов, Е. Червяков, В. Петров, И. Пырьев и многие другие. Все это были серьезные намерения. Были подготовлены сценарии, подобраны отдельные актеры. Но руководство до тех пор считало тему неактуальной, пока картину не поставил в Америке кинорежиссер Кинг Видор. Лишь тогда началась подготовка к съемкам советского кинофильма. Аналогичное событие может произойти и в области, нас интересующей. Мы охотно допускаем мысль, что сценарий о Пушкине, предложенный С. А. Герасимовым в 50-х годах, имел недостатки, характерные для того времени, когда он писался. Но разве его нельзя сейчас переработать? Между тем на Западе есть деятели кино, которые намереваются воплотить на экране историю последней дуэли Пушкина: шведский режиссер Ингмар Бергман и американский актер Гарри Беллафонте. Что касается последнего, то намерения его едва ли реальны. Гарри Беллафонте — негр, высокий, стройный, не имеющий с русским поэтом ни малейшего внешнего сходства. Десять лет назад он отважно сыграл и спел Хосе в негритянском фильме-опере «Кармен Джонс», но выступление его в роли Пушкина было бы неоправданным. Однако Ингмар Бергман может осуществить свои намерения, и тогда мы столкнемся с фактом искаженного представления о Пушкине. Бергман один из самых талантливых режиссеров Запада, чаще всего пренебрегает в своем творчестве социальными мотивировками. Его занимают так называемые вечные, общечеловеческие темы, абстрактные понятия любви, ревности, жестокости, мистические предчувствия смерти. Можно опасаться не только того, что Бергман не сумеет передать на экране русский национальный колорит. Гораздо вероятнее, что он переклочит действие в сферу внесоциальных, внеисторических мотивов, т. е. придаст трагедии ложное толкование. Впрочем, это толкование соответствует зарубежным версиям о дуэли и смерти Пушкина. Как известно, и сам Дантес, будучи уже во Франции, и потомки Дантеса всегда утверждали, что Пушкин пал жертвой собственной необоснованной ревности, что дуэли были вообще знамением времени, а роковой исход поединка просто случаем.

Любопытно, что в предреволюционной России, 55 лет тому назад, была поставлена кинолента, которая отстаивала примерно эту же мысль. Мы говорим о картине «Жизнь и смерть А. С. Пушкина», снятой на третий год существования русского кинопроизводства. Не станем упрекать ее в техническом несовершенстве. Ведь это был начальный этап кинематографа вообще. На фоне пустых декораций двигались снятые на общем плане небольшие фигуры актеров, лица которых за дальностью расстояния были просто неразличимы. Не могло быть и речи об историческом реквизите. Постановка была бедная — два-три стула, стол. Актер, изображавший Пушкина, и другой, игравший роль Николая I, по своим внешним данным ничем не напоминали своих героев. Не было титров, но по жестам актеров, по их телодвижениям можно было догадаться, о чем они говорят. Николай I, видимо, читал Пушкину нравоучения, а верноподданный Пушкин подобострастно стоял перед ним на вытяжку. Потом Пушкин резвился и вел себя как «озорничающий русский барин» (вспомним, что именно так писали о Пушкине его идейные противники, реакционеры!). Мы не думаем, что режиссер Гончаров и актер Кравцов сознательно делали пакость на великого русского поэта. Их лента свидетельствовала скорее, что в 1910 году еще имела хождение ложная версия о том, что в гибели поэта



виноват он сам. Дореволюционный русский кинематограф усиленно поддерживал эту версию. С тем большим основанием нужно говорить о благородной миссии советских кинематографистов, обязанных сказать правду о жизни и гибели великого русского поэта.

В этой борьбе за историческую правду у советских кинематографистов оказался сильный союзник, связь с которым всегда определяет успех или неудачу любого биографического пушкинского фильма. Этим союзником является советское пушкиноведение. Слабые стороны первой ленинградской кинопостановки о Пушкине — фильма «Поэт и царь» — во многом объяснялись тем, что советское пушкиноведение было к 1926 году слишком молодо и могло сообщить авторам сравнительно небольшой запас фактов. В наши дни, когда детально изучены многочисленные архивы, подвергнуты проверке и анализу важнейшие документы, когда отдельные периоды в жизни поэта известны во многих деталях, своевременность постановки нового фильма о Пушкине становится очевидной. Киноискусство может оказаться наиболее совершенным способом распространения знаний о великом поэте.

Существует пять художественных фильмов, в которых Пушкин показан как действующее лицо, главное или второстепенное. Можно критически или благожелательно расценивать эти картины, выпущенные на разных этапах развития кино начиная с 1927 по 1952 год. Одно несомненно — все они противопоставлены не только «старорежимной» ленте Гончарова, но и любой попытке реакционных историков трактовать Пушкина как представителя «чистого искусства», верноподданного, дуэлянта, озорника, ревнивца и царедворца.

Во всех этих произведениях Пушкин представлен как поэт, гражданин, патриот. Круг его деятельности в них в достаточной мере широк. Пушкин, к примеру, поддерживает Глинку в его борьбе за русскую реалистическую оперу, он встречается как друг с представителями грузинского общества в Тифлисе, выступает с чтением вольнолюбивых стихов у Чаадаева. Из биографии Пушкина авторы сценариев отбирают эпизоды, в которых с наибольшей силой выражен его конфликт с самодержавием. Творческий вымысел драматургов в иных случаях несколько превалирует над исторически-проверенными фактами. Так, в частности, в кинокартине «Путешествие в Арзрум» была показана попытка поэта бежать из России в Турцию. Это не только не подтверждается документами, но и выглядит на экране не вполне убедительно. Тем не менее нам кажется вполне закономерным намерение авторов через этот вымышленный эпизод показать непримиримую враждебность Пушкина николаевскому режиму самовластья.

Несмотря на то что в первых пушкинских фильмах уже поставлен ряд частных проблем, мы склонны рассматривать работу над ними как предварительные эскизы к будущему большому произведению. Впрочем, лицевые годы в фильме «Юность поэта» настолько поэтичны, что, казалось бы, отпадает необходимость в постановке на эту тему новой картины. Но на главном направлении мы имеем только картину «Поэт и царь». Она-то и вызывает наибольшие возражения. Художественно-полноценная, национальная трагедия о Пушкине это то, что нам особенно не хватает сейчас.

В нашей общей и кинематографической печати давно уже принято давать фильму «Поэт и царь» резко отрицательную оценку. Говорилось, что картина потакала обывательским вкусам и вместо судьбы Пушкина показывала великосветские балы и петергофские фонтаны. Авторы картины могли бы, пожалуй, возразить, что наличие в ней одного придворного бала и одной прогулки в Петергофе определено самим историческим материалом. Разве не общеизвестно, что последний период своей жизни

Пушкин вынужден был с женой бывать на балах при дворе? Конечно, любой великосветский праздник можно снять по-разному. Многие в этих сценах было действительно лишено вкуса и элементарного такта (скажем, Пушкин, осыпaeмый розами). Вернее всего режиссера В. Гардина беспокоило характерное для тех лет стремление сравняться в постановочном блеске с монументальными американскими и германскими кинофильмами, шедшими тогда на наших экранах («Нетерпимость», «Скарамуш», «Луcreция Борджиа»). Но нам представляется, что наиболее уязвимые места «Поэта и царя» лежат в совершенно иной плоскости. Вряд ли правильно совершенно зачеркнуть в истории кино фильм, авторы которого (В. Гардин и Е. Червяков) вскоре вошли в передовую шеренгу мастеров (первый — как отличный киноактер, второй — как замечательный постановщик).<sup>1</sup> Ошибки их были связаны с полным отсутствием опыта в области историко-биографического жанра. Ведь «Поэт и царь» — не только первая картина о Пушкине (это обстоятельство не отрицают даже самые непреклонные ее хулители), но, если не считать выпущенного несколько раньше «Степана Халтурина», первая советская историко-биографическая кинопостановка вообще.

Итак, В. Гардину и Е. Червякову предстояло впервые порвать с традициями буржуазного биографического фильма. Они насытили свой сценарий социальными мотивировками, подчеркнули глубокий конфликт, существующий между Пушкининым и царским режимом. Они оттенили гражданскую, тираноборческую линию в судьбе великого национального поэта. Этим они проложили дорогу не только другим пушкинским фильмам, но и аналогичным кинопроизведениям из жизни замечательных людей, которые и теперь у нас снимаются.

При всем этом уже в сценарии они сохранили (к сожалению) тот характерный для буржуазного кино мотив, который не мог не снизить художественного уровня всего фильма. Это мотив придворного адюльтера. И в «Луcreции Борджиа», и в «Мадам Дюбарри», и в «Анне Болейн», т. е. во всех зарубежных исторических фильмах того времени, женщина красивая и роковая двигала ходом истории, изменяла добродетельному влюбленному с королем или с герцогом и становилась причиной гибели одного из них. Мы, конечно, знаем из исторических документов и о дворцовых шашнях Николая I и о его ухаживаниях за Натальей Николаевной. Но мы знаем также, что Пушкин при дворе все равно был обречен, даже в том случае, если б его жена не была первой красавицей России. Придворная интрига вокруг ее имени велась не столь откровенно и грубо, как это представлено в фильме (В. Гардин называл Николая I «коронованным петухом» и только в таком плане и трактовал его образ). Выбор актрисы на роль Н. Н. Пушкиной усугубил этот недостаток. Исполнительница роли И. Володки не только не обладала портретным сходством со своей героиней. Цыганский, восточный тип ее лица, манера двигаться, загадочная улыбка — все это заставляло вспоминать «душераздирающие драмы» дореволюционного репертуара. Адюльтер, проникший на советский экран, снижал, опошлял образ великого поэта и его близких.

Удивительно, что несмотря на явность этих ошибок, схема адюльтера из фильма «Поэт и царь» оказалась в нашем искусстве живучей. Спустя четверть века в спектакле «Пушкин» на сцене Московского театра имени

---

<sup>1</sup> В «Очерках истории советского кино» (т. I, изд. «Искусство», М., 1956) фильм «Поэт и царь» лишь упоминается без всякой оценки (стр. 353). В книге Н. А. Лебедева «Очерки истории кино СССР» (изд. 2, изд. «Искусство», М., 1965) отмечается, что с основной задачей фильма авторы не справились, но признается, что «фильм имел известное культурно-просветительное значение», что он «привлекал зрителя своей темой» и «был одной из наиболее посещаемых картин тех лет» (стр. 434). Анализ фильма здесь не дано.

Ермоловой (в спектакле во многом выдающемся!) трагедия поэта вновь объяснялась ухаживаниями царя за Натальей Николаевной. При этом сцена обольщения была вынесена на первый план с безвкусыными атрибутами (царская кушетка, полумрак, шум далекого бала). Как видно, «Поэт и царь» способен оказывать влияние и нежелательного толка.

Основным промахом авторов фильма был вульгарно-социологический подход к сложному конфликту, существовавшему между Пушкиным и окружением Николая I. Это была как раз та ошибка, на которой позднее учились все наши постановщики исторических кинокартин. Именно здесь авторы отдавались во власть безудержной, наивной фантазии. В их толковании при дворе Николая I происходила ожесточенная борьба просвещения и невежества, литераторов и необразованных великосветских тунеядцев. Просвещенные писатели во главе с Пушкиным наступали широким фронтом, громко читая свободолюбивые вирши и аплодируя им под носом у царя. На гулянии в Петергофе, в непосредственной близости от их величеств произносились такие тирады, как будто на экране происходило собрание якобинцев. Но это были не якобинцы. Это были Жуковский, Гоголь, Крылов с дамами: они восторженно рукоплескали призывам Пушкина покончить с тиранией дома Романовых. Не приходится сомневаться, что Гоголь, с портретной точностью изображенный в фильме мастером ленинградского балета Ф. В. Лопуховым, действительно благоговел перед Пушкиным. Но показывать его публично записывающим революционные стихи, направленные против шагающего рядом царя, значит изменять самому принципу исторической достоверности.

Николай I занимал в фильме чуть ли не оборонительную позицию. Пушкин не только писал против него разящие обличительные стихи, которые тотчас передавали ему верные клеветы. Пушкин вдобавок публично дерзил ему при встречах. У Евгения Червякова в этой картине пылали гневом глаза — их взгляд заставлял Николая I отступать и тушеваться. К концу картины у государя появлялось желание избавиться от столь назойливого врага. Таким образом, верная мысль Гардина и Червякова о подлинных, тайных причинах гибели поэта доказывалась порой слишком прямолинейно, но сама мысль была верной, и, например, в сцене дуэли авторы находили великолепные, чисто кинематографические детали. В воображении Пушкина Дантес внезапно исчезал. На его месте, на фоне белого февральского пейзажа возвышался сам император и грозно целился в лоб своему противнику.

В этой первой советской историко-биографической картине, на которую нападали все критики от В. Маяковского до московского киноведа Н. Лебедева, были по-настоящему хорошие эпизоды. Фильм удался там, где пушкиноведение представляло в распоряжение авторов точные факты. Дуэль и смерть поэта были уже подробно описаны в трудах ученых, и авторы фильма отлично передали их драматизм. С большим волнением и в 1927 и, пожалуй, еще более в 1937 году (столетие со дня смерти Пушкина) смотрели зрители эти финальные части фильма. Их волновал беспримерный акт исторического злодеяния, о котором многие узнавали в кино впервые. Несмотря на значительные недостатки, сюжет фильма «Поэт и царь» воспринимался народом как национальная трагедия.

В картине ставилась, тоже впервые, хотя и крайне неудачно разрешалась, еще одна проблема, без которой пушкинский фильм вообще немислим. Это изображение самого процесса поэтического творчества. Мы помним великолепные куски из фильмов о Мусоргском и Глинке, где была сделана попытка воспроизвести сложный процесс сочинения опер «Борис Годунов» и «Иван Сусанин». Очевидно, при этом пригодился опыт тех, кто первыми в истории советского кино решал эту задачу, пусть наивно и неумело. То, как в картине «Поэт и царь» Пушкин писал свой «Памят-

ник», вызывало чувство прямого возмущения: прибежав из книжной лавки Смирдина, где он только что купил Горація, Пушкин с необычайной быстротой набрасывал свое стихотворение, сложная история которого теперь общеизвестна. Немудрено, что после этого на экране творчество любого поэта учились показывать иначе. . .

Наконец, еще одна проблема, выдвинутая фильмом, — это актерская проблема. Как работать над образом Пушкина? Для фильма долго искали исполнителя главной роли (одно время останавливали выбор на кандидатуре Юрия Николаевича Тынянова), пока не утвердили на нее ассистента режиссера и соавтора Гардина по сценарию — Евгения Червякова. В этот момент Червяков еще не был тем замечательным актером, каким он зарекомендовал себя позднее. Он только что закончил ВГИК, где в ту пору придавали в основном значение типуажу, натурщику, но только не мастерству перевоплощения. Лишь немногие киноработники с дореволюционным стажем стремились предоставить актеру свободу действий. К их числу принадлежал и Владимир Гардин. В его картине снимались актеры старейших ленинградских и московских театров. Они перевоплощались, не боялись грима. Исполнитель роли Николая I К. Каренин, например, играл в кино не только царя, но и поэта Некрасова. Актеры глубоко проникали в психологию действующих лиц. Б. Тамарин, играя Дантеса, а позднее Пугачева, добивался в этом плане интереснейших результатов.

Е. Червякову нужно было обязательно овладеть даром внутреннего и внешнего перевоплощения. Портретного сходства с Пушкиным у него было немного. Грим помог ему добиться только условного сходства. Зрители лишь постепенно привыкали к созданному им образу Пушкина на экране. При этом актер сразу столкнулся с неожиданными трудностями воспроизведения облика поэта. Большинство его портретов (например, работы Кипренского и Тропинина), как известно, мало схожи между собой. Червяков сразу нашел особую манеру движения — он двигался легко, непринужденно носил костюм, плащи начала XIX века. Автору этих строк довелось присутствовать на съемках небольшой сцены лицейской вечеринки, которыми руководил Е. Червяков (Гардин был болен). Сцена имела весьма второстепенное значение и при монтаже только частично вошла в фильм. Чувствовалось, что статисты на съемку были присланы по случайному признаку. Едва ли кто-нибудь из них знал, кого из бывших воспитанников лицей он изображает. Среди них единственной живой фигурой был Пушкин. Когда включали свет, актер с какой-то удивительной внутренней грацией становился у камина, скрестив руки на груди в характерной для Пушкина позе. После репетиции столь проходного эпизода становилось ясно, что задача создания образа поэта доступна очень немногим артистам.

Роль Пушкина в фильме «Поэт и царь» была подчинена единой задаче — передать гнев поэта, его ненависть к царю. Картина должна была служить своеобразным обвинительным актом. Она обличала Николая I и светскую чернь. Поэтому Пушкин ходил среди «наперсников разврата» с горящим от негодования взором, с пророческим выражением на лице. В этом плане у Червякова были превосходные игровые куски, например, в сцене, когда Пушкин получил подметное письмо. Здесь следовал короткий монтаж крупных планов, демонстрирующих его реакцию. Чтобы оттенить еще больше моменты гнева, в фильм включены семейные сцены, где Пушкин играл на полу с детьми, непринужденно и весело болтал с Александринной Гончаровой и т. д.

Каковы бы ни были принципиальные ошибки, допущенные при постановке первого пушкинского биографического фильма, он проложил дорогу последующим. Действительно, спустя десять лет киностудия «Ленфильм» выпустила два новых произведения, в которых Пушкин являлся главным

действующим лицом. И, несмотря на полное несходство режиссерских по-черков и манеры актерского исполнения, одно из них — «Путешествие в Арзрум» — как раз построено на таком же конфликте, что «Поэт и царь». В истории советского кино «Путешествие в Арзрум» занимает не слишком заметное место. Однако с интересующей нас точки зрения оно заслуживает внимания. Прежде всего смелым был самый выбор литературного первоисточника, который казалась бы не дает экранизатору никаких возможностей. Путевые записки Пушкина, повествующие об его самовольной поездке на Кавказ, написаны конспективно, осторожно, временами как бы зашифровано. Автор сознательно замалчивает мотивы, побудившие его совершить путешествие, молчит о важнейших для него встречах и разговорах. Что собственно тут снимать? Что можно показать на экране?

Авторы сценария сделали интереснейшую попытку расшифровать тайный смысл первоисточника, разгадать, что это были за встречи и цели. Собственно говоря, «Путешествие в Арзрум» — не экранизация произведения Пушкина, а стремление воссоздать в кино неизвестные нам страницы из его жизни. Опираясь на достижения советского пушкиноведения, сценаристы дали ход собственной фантазии. «Путешествие в Арзрум» ставит на повестку дня вопрос о праве авторов биографических фильмов на вымысел. Говорят, что Пушкин виделся во время поездки с бывшими декабристами, разжалованными в солдаты. Но кто слышал, о чем они говорили? О чем шла беседа с Пушкиным в палатке Паскевича, беседа, которая, вероятно, действительно имела место? В фильме все эти подробности кавказской поездки вымышлены, но вымысел не должен противоречить истории. Подобные случаи были и раньше, но не всегда соответствовали исторической науке. Так, в 20-е годы в фильме «Декабристы» был снят момент, когда Пушкин читает революционные стихи на квартире у Рылеева среди руководителей заговора. Сцену, по счастью, успели вырезать при окончательном монтаже, так как подобного случая в истории не было. В «Путешествии в Арзрум» фантазия проверялась наукой. Такого, как в фильме, майора Бутурлина не было в действительности, но был тайный надзор за Пушкиным на Кавказе. Образ офицера-доносчика персонифицирует этот надзор. Только против предполагаемого бегства Пушкина в Турцию хочется еще раз возразить.

Сценарий «Путешествия в Арзрум», написанный опытными киноработниками, тоньше и квалифицированнее самой картины. Картину ставил театральным художником (М. Левин), Пушкина играл мастер художественного слова (Дм. Журавлев). В фильме снимались артисты театра (даже оперы). Им удалось избежать вульгарно-социологических преувеличений в передаче антагонизма между Пушкиным и светской средой. Даже в образе Бутурлина нет плакатного «жандармства» — он внешне любезен со своим поднадзорным и только после попытки последнего к бегству дает простор желчному бешенству. Артист Л. Колесов в этой сцене убедительно передавал психологическое состояние своего персонажа. Бутурлин взбешен потому, что неблагонадежный поэт, за которого от отвечает головой, чуть было не ускользнул за границу. Лишены плакатности и офицеры из окружения Паскевича и прежде всего сам генерал-фельдмаршал. Перед нами в исполнении С. Азанчевского высокий красавец, с ленивыми движениями и томными глазами светского жуира. Он — невежда, но невежда, воображающий себя знатоком поэзии. Какой-то штабной с постной физиономией произносит наизусть строки из «Руслана и Людмилы» («В одной рубашке белоснежной одна ложится спать она»), граф Паскевич восторженно смакует стихи. «Прекрасный поэт!», — восклицает он, повторяя пушкинские слова, которые в его устах вдруг приобретают непристойный характер. Придворные пошляки и тут, как в Петербурге, сталкиваются с Пушкиным. Но на этот раз это живые представители той светской черни, которая

в «Поэте и царе» носила еще несколько абстрактный, шаржированный характер.

Мир друзей поэта представлен в фильме М. Левина тоже в более конкретных, реалистически точных образах. Правда, сначала настораживают визгливые крики светских барышень — «Пушкин приехал!». Возникает опасность, что и на Кавказе поэта будут осыпать розами. Но встреча с грузинами и секретное свидание с солдатами-декабристами в достаточной мере убедительны. Здесь тоже произносятся пушкинские стихи наизусть, но в совершенно ином контексте. Пушкин с радостью убеждается, что его вольнолюбивые произведения постепенно распространяются по России. А разве не трогательна сцена в тифлисском саду, когда кавказская княжна читает Пушкину «Анчар» в переводе на грузинский язык? В фильме вообще читают стихи поэта неоднократно, тем более что в главной роли снимается известный знаток пушкинской поэзии Дм. Журавлев. Чтение стихов всякий раз драматургически мотивировано и оправдано психологически. Здесь нет той назойливой фальши, которая имела место у нас в 50-е годы, когда зрители с изумлением убеждались, что простолудины в XIX веке наизусть знали оперы Римского-Корсакова или статьи Стасова. Обращает на себя внимание чтение отрывков из «Бориса Годунова». Скрытый подтекст трагедии, историческая аналогия — все это не только доходит до сознания тех, кто в фильме слушает, но и до сознания кинозрителей, многим из которых это неизвестно.

Так, в двух поставленных у нас (только двух!) биографических картинах из жизни зрелого Пушкина отражены два разных периода этой жизни — конец 20-х годов и год, примыкающий к дуэли. Это периоды особенно острого столкновения поэта с режимом самовластия. Отсюда и привлечение в сценарии тех произведений Пушкина, в которых с наибольшей силой выражены гражданственные мотивы. Излишне говорить, как необходимо отразить и другие эпизоды его биографии, в частности момент восстания декабристов.

К столетию со дня трагической гибели Пушкина был поставлен на «Ленфильме» еще один фильм, занимающий особое положение в нашем обзоре. Это картина о ранних годах Пушкина «Юность поэта» (несколько конкретнее было первоначальное ее название «Пушкин-лицеист»). Еще раз хочется подчеркнуть, что если есть насущная необходимость в постановке нового фильма о дуэли и смерти поэта, то лицейская тема кажется нам на сегодня исчерпанной. В удаче «Юности поэта» прежде всего большую роль сыграл сценарий. Автор его — известный пушкинист А. Л. Слонимский — знал эпоху в ее подробностях. В сценарии тоже достаточно творческой фантазии и вымысла. Это неизбежно. Много ли мы знаем о судьбе крепостной актрисы Натальки, которая действительно существовала? Она занимает в фильме важное место. Эрудиция автора позволила ему создать ряд фигур вымышленных, но типичных для своего времени, — это, в частности, губернатор Мейер, отставной солдат Фома, служащий в лицее и т. д. Особенно хорошо использована в сценарии лексика начала XIX столетия. Не мешая современному зрителю воспринимать содержание картины, она оживляет образы героев, дает возможность актерам войти в атмосферу истории. Такие эпизоды, как урок Кошанского или разговор невежды Фролова с министром графом Разумовским, служат образцами глубокого проникновения в дух эпохи.

Картина была поставлена начинающим режиссером А. Народицким, которому во многом помогли советом старшие товарищи, в частности Е. Червяков. «Юность поэта» изобиловала большим количеством исторических персонажей. Тут были Александр I, Аракчеев, Державин, Кунцын, Де-Будри и многие другие, причем для большинства был найден превосходный грим, костюм, манера поведения, оттенки речи. Показанный

на минуту на экране царь отнюдь не казался шаржированной фигурой, как это было в «Поэте и царе». Но глядя на этого элегантно одетого, неторопливо выступающего по аллее парка человека, невольно вспоминалось, что Пушкин позднее назовет его «плешивый щеголь». Державин на экзамене замечательно переходит от состояния брезгливой скуки к состоянию величайшей заинтересованности, вызванной пушкинской декламацией. «Юность поэта» свидетельствовала, что за 10 лет, прошедших со времени постановки первого биографического фильма, наши киноработники овладели искусством ставить фильмы на историческую тему.

В фильме Пушкин был снова поставлен в положение противника существующего монархического строя. Но перед нами был Пушкин очень юный, почти мальчик, и мы следим за формированием его характера, постепенного утверждения в нем вольнолюбивых убеждений. Эти убеждения проявляются при столкновении с фактами помещичьего произвола, распространением в России солдатчины, аракчеевских порядков. Судьба Наташи, проданной помещиком как вещь, судьба лицейского сторожа Фомы, битого батогами, наконец появление в лицее мракобеса Фролова (колоритнейшая фигура, сыгранная В. Таскиным с большой мерой юмора) — все вызывает в молодом лицеисте протест. Процесс духовного роста юноши форсируется при соприкосновении с представителями русского просвещения — профессором Куницыным, гусаром Чадаевым. Правда, порой антимонархические порывы Пушкина несколько преувеличиваются — он даже закрывает окно, не желая слушать марши русских полков, победивших Наполеона. Но свойственное постановщикам чувство меры позволяет им преодолеть тенденции вульгарного социологизма.

Нам представляется, что самой сильной стороной этого лирического пушкинского фильма является создание той поэтической атмосферы, которой так не хватало в старых постановках. Не обязательно, чтобы в пушкинских картинах без конца читались стихи, дабы доказать, что главное действующее лицо — поэт. Гораздо труднее и увлекательнее насыщать фильм мотивами, питающими его поэзию. В «Юности поэта» Валентин Литовский (московский школьник, впоследствии погибший на фронте) несколько раз декламирует пушкинские стихи лицейского периода. Он борется их в вечерней аллее, и мы понимаем, как нелегко давался Пушкину процесс творчества. Все это можно только одобрить. Но еще большее впечатление оставляет красота царскосельских парков, вдохновенно снятых оператором А. Сигаевым, мелодическая музыка Ю. Кочурова, особенно в последних частях. Когда лицеисты, бредущие в финале в глубь аллеи, поют прощальную песнь воспитанников лицея, мы забываем, что текст ее песни сочинен не Пушкиным, а Дельвигом. Природа осеннего Царского Села заставляет в фильме почувствовать, что речь идет о судьбе поэта.

Нам остается сказать несколько слов о двух картинах, в которых Пушкин был выведен как эпизодическое лицо. Такие постановки тоже желательны, так как и они знакомят зрителей с существенными сторонами биографии поэта. В обоих случаях речь идет о влиянии, оказанном Пушкиным на М. И. Глинку. Все это основано на подлинных исторических фактах. Давно установлено, что именно Пушкин подсказал молодому композитору сюжет «Ивана Сусанина». Что касается «Руслана и Людмилы», то тут творческие связи великого поэта и великого музыканта тем более ясны. Обе картины были поставлены в послевоенные годы, когда любой биографический фильм о деятелях русской национальной культуры подвергался переработке, характерной для того времени. По счастью, образ Пушкина в фильмах Л. Арнштама «Глинка» и Г. Александрова «Композитор Глинка» остался не искаженным. В первой картине Пушкин присутствует на премьере оперы и дает ей оценку, которая теперь широко известна. Во второй — Пушкин беседует с Глинкой у себя на квартире и передает



Кадр из фильма «Юность поэта». Ленфильм. 1936. Сценарий  
А. Слонимского. Режиссер — А. Народицкий.  
Пушкин — В. Литовский.



ему томик Рылеева со знаменитыми строками о Сусанине. Разговор выдержан в тактичных тонах. Пушкин не произносит гневных антимонархических тирад, что он непременно сделал бы в старых кинопостановках.

В фильмах о Глинке обращал на себя внимание интересный подбор актеров на роль Пушкина. Оба они достигли большого портретного сходства с поэтом. Сходство было настолько значительно, что, когда Л. Дурасов в гриме Пушкина (фильм «Композитор Глинка») просто проходит по улицам Петербурга, хочется смотреть и смотреть этот кусок. Пушкин в ложе, снятый в профиль в фильме Л. Арнштама, еще больше поражает своей портретностью. Он показан в характерной для поэта позе. К сожалению, зритель не принял его работы благодаря курьезному стечению обстоятельств. Пока Пушкин в ложе сидел неподвижно, он встречался залом одобрительно. Но лишь только зрители узнавали, что Пушкина играет П. Алейников (их любимый артист!), в зале поднимался смех. Ампула, в котором обычно работал талантливый актер, вызывало эту роковую реакцию, мешавшую зрителям смотреть и оценивать неожиданную для него роль объективно.

Все, что было до сих пор сделано в области пушкинского биографического фильма, с нашей точки зрения, только предыстория. Каждый из фильмов, отмеченных в кратком обзоре, выдвигал важные проблемы, решение которых предстоит в будущем. Еще раз хочется подчеркнуть, что постановка в наши дни нового большого фильма о Пушкине, о его героической жизни столь же актуальна, как и экранизация «Войны и мира». Сейчас, когда велики достижения самой науки и когда советское киноискусство достигло большой зрелости, нужно вернуться к теме, продолжающей волновать весь народ.

В заключение приводим краткий (к сожалению!) список фильмов, связанных с биографией поэта.

1. Поэт и царь. — Ленинградская фабрика Совкино, 1927 г. Реж. В. Гардин, сц. В. Гардин и Е. Червяков, оп. Н. Аптекман и С. Беляев, худ. А. Арапов. В роли Пушкина — Е. Червяков.  
В ролях: К. Каренин, Б. Тамарин, И. Володко, В. Плотников, А. Лариков, Ф. Лопухов, А. Феона, Н. Черкасов.
2. Путешествие в Арзрум. — Ленфильм, 1937 г. Реж. худ. М. Левин, сц. М. Блейман, И. Зильберштейн, оп. Н. Ушаков, комп. Н. Стрельников. В роли Пушкина — Д. Журавлев.  
В ролях: Л. Колесов, С. Азанчевский, Н. Рыжов, В. Волков, А. Тоидзе, П. Андреев, В. Сладкопевцев.
3. Юность поэта. — Ленфильм, 1937 г. Реж. А. Народицкий, сц. А. Слонимский, оп. А. Сигаев и А. Дудко, худ. С. Мейнкин и П. Якимов, комп. Ю. Кочуров. В роли Пушкина — В. Литовский.  
В ролях: В. Ивашева, В. Гардин, В. Таскин, А. Мгебров, А. Громов, Н. Шатерникова, Э. Галь.
4. Глинка. — Мосфильм, 1946 г. Реж. сц. Л. Арнштам, оп. А. Шеленков, И. Чен, худ. В. Каплуновский, комп. В. Шебалин. В роли Пушкина — П. Алейников.  
В ролях: Б. Чирков, Б. Ливанов, В. Серова, В. Меркурьев, П. Павленко, К. Иванова-Головко.
5. Композитор Глинка. — Мосфильм, 1952 г. Реж. Г. Александров, сц. П. Павленко, Н. Тренев, Г. Александров, оп. Э. Тиссэ, худ. А. Уткин, комп. В. Щербачев, В. Шебалин. В роли Пушкина — Л. Дурасов.  
В ролях: Б. Смирнов, Л. Орлова, Ю. Любимов, М. Названов, А. Сашин-Никольский, П. Павленко.



---

И. Е. С В Е Т Л О В

## ОБРАЗ ПУШКИНА В СОВЕТСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ

С образом Пушкина связаны творческие усилия нескольких поколений советских скульпторов. Уже в 20-х годах появились первые скульптурные изображения поэта, среди которых выделяется мраморный бюст В. Домогацкого. В дальнейшем памятники выдающемуся русскому поэту были сооружены в Ленинграде, Киеве, Ростове, Петрозаводске, Брянске, Пушкинских Горах. Созданы многочисленные портреты Пушкина. Некоторые из них вместе со скульптурными композициями украсили музеи, университеты, клубы, станции метро. Так повелось, что ни одна крупная выставка не обходится без скульптурной «пушкинианы». Назовем лишь некоторые примеры: на Всесоюзной выставке 1961 года демонстрировалась скульптурная группа «Пушкин, Пущин и Кюхельбекер» О. Ненашевой, на выставке 30 лет МОСХ в 1962 году скульптурные изображения поэта, исполненные Е. Белашовой и А. Матвеевым, на выставке «Москва — столица нашей Родины» 1964 года — портрет Пушкина работы Г. Нероды. Конкурсы на проект памятника Пушкину, в особенности для Ленинграда, стали крупным общественным событием. По широте своей организации они не имели себе равных во всей истории советской скульптуры. Не только пушкинисты — писатели, ученые, — но и представители самых различных профессий участвовали в оживленных дискуссиях о проектах памятников Пушкину.

Поиски воплощения пушкинской темы в монументальном творчестве, в портрете во многих аспектах отражали степень зрелости советской скульптуры, ее способность решать сложные идейно-художественные проблемы. Совершенно исключителен интерес, который проявляли к образу поэта скульпторы различных направлений. Достаточно перечислить имена И. Шадра, С. Лебедевой, В. Мухиной, Г. Мотовилова, В. Лишева, С. Меркурова, М. Манизера, Б. Королева, М. Аникушина, Е. Белашовой, С. Коненкова, Г. Нероды, М. Рындзюнской, Н. Крандиевской, И. Слонима, Н. Томского, Н. Дыдыкина, Г. Гликмана, чтобы представить разнообразие в истолковании этой темы. Объединение многих художников, нередко противоположных по своим творческим установкам, в данном случае симптоматично. Характерно, что личность Пушкина привлекает и молодых художников, хотя историческая тематика в целом отнюдь не находится в центре их исканий. Изображение Пушкина стало важнейшей творческой задачей для ваятелей различных советских республик. Монументальные композиции украинского скульптора А. Ковалева, памятник Пушкину, сооруженный близ Вильнюса литовцем Б. Вишняускасом, портреты поэта, исполненные азербайджанским ваятелем П. Сабсаем — лишь наиболее очевидные примеры.

Обращение к пушкинской теме было для советских скульпторов во многих отношениях плодотворным. История советского искусства знает не-

мало случаев, когда творческий рост художников происходил именно на этой основе. Молодой ленинградец М. Аникушин, вступивший в соревнование за право стать автором памятника Пушкину в Ленинграде, был в середине 40-х годов еще начинающим художником. Сложная и временами драматическая увлекательная работа над образом Пушкина способствовала созреванию его таланта. Большое значение имело творческое осмысление личности Пушкина и для А. Матвеева. Этот уже опытный мастер, один из выдающихся русских скульпторов, раскрыл себя как тонкий психолог.

В послевоенное десятилетие живой интерес к фигуре Пушкина в ее удивительной разносторонности помогал скульпторам противостоять натуралистическим штампам, проявить лучшие качества своего дарования. Так, например, Г. Мотовилов, автор многочисленных монументальных композиций, обнаружил в проектах памятника Пушкину поэтичность замысла, дал изящное решение композиции. Интересные поиски можно было наблюдать и в деятельности других художников — Г. Нероды, Г. Гликмана и т. д.

Благодарной была работа над образом Пушкина для укрепления реалистических тенденций советской пластики, для преодоления отвлеченного экспериментаторства и элементарной документальности.

Один из интересных советских скульпторов М. Рындзюнская, склонная в 20-х годах к холодной стилизации, затем, в портретах 30-х годов, обнаружила стремление к реализму. Среди ее произведений, где новый стиль отчетливо различался, самым значительным является изображение Пушкина-лицеиста. Пушкин увлекал и Б. Королева, художника необычайно экспрессивного и темпераментного. Эволюция Королева весьма характерна. Если в некоторых его произведениях на первом плане оказались реминисценции модернистского характера (портрет Пушкина 1940 года), приверженность к архаике (первые проекты монументальных композиций), то в окончательном варианте проекта памятника поэту для Ленинграда и в портрете 1956 года, которые скульптор считал своими наибольшими удачами, сделан заметный шаг к реализму.

Работа над образом Пушкина помогает развитию советской скульптуры и еще в одном отношении. Вникая в мир пушкинского творчества, в раздумья поэта и его современников, художники проясняют свои представления об одной из важнейших и интереснейших эпох русской истории. Они приобщаются к высоким достижениям культуры и в том числе более пристально изучают выдающиеся произведения русского ваяния.

Поиски наиболее выразительного претворения пушкинской темы всегда затрагивали коренные проблемы ваяния — соотношения гражданского и лирического, монументального и камерного, творческого освоения классического наследия и многие другие. Возникали и специфические методы работы над иконографией, изучения литературных и исторических источников. Практика показала, что наибольших результатов скульпторы добились в том случае, когда стремились дать их комплексное решение, обнаруживая индивидуальное своеобразие и чувство современности.

---

Когда мы говорим о проблеме «Пушкин в современной скульптуре», то, по существу, речь идет о путях исторического портрета, об органичном сплаве истории и современности в едином художественном образе. Ленин в известном плане монументальной пропаганды сформулировал идею о свечотах мировой науки и культуры, вечно живых в памяти строителей социалистического общества. Говоря о создании скульптурных изображений выдающихся представителей общественной мысли литературы и искусства прошлого, он подчеркивал их широкое значение в процессе освоения мирового культурного наследия прошлого.

Живое, динамичное отношение к истории стало важной традицией советской скульптуры. Таковы, например, портреты С. Коненкова («Достоевский», 1933; «Дарвин», 1952; «Мусоргский», 1953), исполненные романтики и драматизма. В памятнике Чернышевскому А. Кибальникова (1953), портрете грузинского мыслителя XII века Чахрухадзе (автор Я. Николадзе, 1949), в портретах Бакунина (1926) и Желябова (1927) Б. Королева убедительно воскрешен облик героев прошлого, воплощен пафос их жизни.

В трактовке пушкинской темы достижения советского исторического портрета обнаруживаются особенно рельефно.

Советские скульпторы явились продолжателями лучших традиций русской скульптуры, ее больших гражданственных и гуманистических начал, традиций ее реализма. Портреты работы И. Витали, С. Гальберга, П. Трубецкого покоряли жизненной правдой, живой поэзией, памятник, созданный А. Опекушиным в Москве, воспринимался как проявление свободной мысли, как протест против официальнойности и казенщины. В своей основе названные произведения воплощали «интимный» образ поэта (вспомним еще и памятник Р. Баха в Царском Селе, 1900). Такой подход безусловно правомерен и плодотворен (далее мы расскажем, как продолжают эти традиции в наши дни). Однако за минувшие полвека сложилась и другая линия поисков. В монументальных композициях и портретах М. Аникушина, И. Шадра, Б. Королева заключено более широкое истолкование Пушкина как народного поэта, как провозвестника больших гуманистических идей, как романтика, устремленного в будущее.

Из работ советского времени памятник Пушкину в Ленинграде на площади Искусств, воздвигнутый скульптором М. Аникушиным (1957), кажется особенно значительным.

Оптимистическая трактовка образа поэта выражена и во внешних приметах — в свободном широком жесте, вдохновенном движении головы, в стройной гармонии пропорций и во внутренней просветленности, вызывающей ассоциации с миром пушкинской поэзии. Некоторые критикуют автора памятника за «декламационность», за повышенную экспрессию. Однако нельзя отрицать широту, гражданственность его трактовки, безусловно созвучной нашему времени. Жизненный порыв, а не искусственная динамика отличают этот памятник от множества других, бедных по своему содержанию, малоинтересных и в общем решении, и по своим ракурсам. Недостатки можно найти скорее в пластической проработке отдельных фрагментов фигуры, порой несколько вялой. Но выбор средств выразительности — характеристика движения, жестов — получает в данном случае убедительную внутреннюю мотивировку.

Динамика всего эмоционального строя и пластического решения свойственна многим произведениям, посвященным Пушкину. Необычайный темперамент поэта, его способность быстро переходить от одного состояния к другому, быстрота и яркость реакции делают такие поиски естественными и закономерными. Впрочем, в данном случае имели значение не только особенности самого характера Пушкина, но мысль о нем как о нашем современнике и провозвестнике будущего.

Этот мотив выражен в скульптуре И. Шадра, исполненной в 1939 году как проект памятника, но имеющей сегодня вполне самостоятельное значение. Основной пафос скульптуры — страстный порыв в грядущее, призыв к борьбе и творчеству, возвышенное понимание миссии поэта и его жизненного пути, полного препятствий и драматических переживаний. В подходе художника к этой задаче отсутствует прямолинейность и упрощенность. Мечтательность и гнев, поэтическое вдохновение и чувство горечи — такова сложная структура образа, рожденного Шадром. Пластическое оформление замысла необычно. Сильно удлинены пропорции фигуры,



И. Шадр. Проект памятника Пушкину, 1939.

находя свободные и острые ритмы, Шадр добивается богатства в соотношении масс, в живописном сочетании светотени. Не следует в данном случае придавать большое значение иконографической точности. На этой стадии И. Шадр не ставил перед собой подобных задач, главной для него была сама концепция образа. Едва ли нужно останавливаться на творческой истории скульптуры.<sup>1</sup> Отметим лишь, что ваятель уже с самого начала работы широко намечает тему — столкновение с самодержавием, трагическая гибель. Уже во многих предварительных рисунках содержатся мотивы борьбы, беспредельности исканий, несомненно имеющие связь с окончательным пластически оформленным решением.

Широтой обобщения отличается и динамичный проект памятника Пушкину, исполненный Б. Королевым.

Вот как сформулировал свой замысел в статье «Мой памятник Пушкину» сам автор: «Пушкин изображен мной на берегу Невы, погруженный в думу. В руках у него листки, на которые он заносил свои стихотворные замыслы. Всей своей фигурой он как бы сопротивляется сильным порывам ветра, подхватившего одетую на нем легкую крылатку. Лицо его выражает большую сосредоточенность. Он весь во власти нахлынувших на него идей, образов».<sup>2</sup>

Значимость замысла определила в данном и ряде других случаев стремление к широкому архитектурному синтезу. Это обстоятельство имеет прямое отношение к пониманию пушкинского образа. Ю. Тынянов писал: «... нам нужен памятник в самой гуще города, не отодвинутый, а участвующий в его жизни, как участвовал в истории России и Петербурга великий поэт».<sup>3</sup> Задача вписать памятник в существующий ансамбль была далеко не проста, но от ее решения зависело очень многое в идейной концепции монумента и выборе пластических средств. Скульпторы выдвигали различные варианты расположения памятника, его взаимосвязей с окружающей средой. М. Аникушин добивался в силуэте и пропорциях фигуры, в очертаниях постамента соразмерности пластическим формам зданий, образующих площадь Искусств, прежде всего архитектурным формам Русского музея. Б. Королев предложил другой путь. По его проекту памятник вписывается в архитектурный ансамбль, не приспособляясь к нему, а стилистически его преодолевая.

Королев прежде всего рассчитывал на контраст ампирной архитектуры томоновской Биржи и водруженной на скале красного гранита экспрессивной фигуры. Он предполагал разместить памятник параллельно течению Невы, что несомненно усилило бы динамичность его образа. Не углубляясь далее в эту проблему, отметим, что многие находки в проектах и осуществленных памятниках Пушкину явились значительным вкладом в формирование новых принципов архитектурно-художественного синтеза.

Было бы ошибочно связывать все лучшее в воплощении пушкинской темы лишь с линией гражданской романтики и патетики. Художники камерного склада много сделали, чтобы проникнуть в мир переживаний и жизненную биографию поэта. В некоторых произведениях такого рода находят выражение яркие поэтические идеи и лирические чувства.

Остановимся, например, на произведениях Е. Белашовой. Уже более десяти лет Пушкин является средоточием художественных интересов этого скульптора, бесспорно наделенного поэтическим воображением. В ее «Пушкиниане» есть и интересные образы (портрет 1957 года, бронза), но

<sup>1</sup> Она подробно изложена в монографии Ю. Колпинского «И. Д. Шадр» (изд. «Искусство», М., 1954, стр. 78—85).

<sup>2</sup> Б. Королев. Мой памятник Пушкину. «Московский строитель», 1937, 3 февраля, № 27 (219), стр. 4.

<sup>3</sup> Ю. Тынянов. Движение. «Звезда», 1937, № 1, стр. 217.

они удалась далеко не во всем. Наибольших успехов Е. Белашова достигла в тех портретах, проектах и уже осуществленном памятнике, где она стремилась глубоко охарактеризовать внутренний мир и неповторимые черты пушкинской натуры. Темы поэтического творчества и трагической гибели поэта, его чувства к родной природе — таков круг замыслов Белашовой.

В 1962 году в дни 125-летия со дня смерти Пушкина москвичи стали свидетелями необычной выставки, открытой в Центральном доме литераторов. На ней экспонировался проект памятника Пушкину у Черной речки, созданный скульптором Е. Белашовой и архитектором В. Воскресенским. Бронзовая полуфигура поэта, вознесенная на высокий прямоугольный постамент из черного камня, предстает в окружении зеленых деревьев. Идущая рядом с ней аллея имеет символическое завершение: четыре белые ступеньки на черной каменной плите. Так уже в цветовом решении, в синтезе природы, архитектуры и скульптуры намечается борьба двух начал — светлого и трагического. Автора проекта привлекала не сюжетная сторона событий и не тема реквиема. «Это место, где незримо присутствует вечно живой гений», — поясняет Е. Белашова свою мысль.<sup>4</sup> Само скульптурное изображение отнюдь не однозначно. Рваный силуэт композиции, беспокойный ритм складок одежды, борьба света и тени создает повышенное драматическое напряжение. Рука поэта вытянута вперед, словно сжимая пистолет. Нервная сосредоточенность, ощущение непоправимости происходящего — таково одно направление образа. Другое — философские раздумья, отрешенность от повседневных забот, грустные воспоминания. Оно получает пластическое выражение в контрасте неподвижной головы и в динамичных очертаниях полуфигуры, в жесте руки, прислоненной к виску. Поэт стремится к уединению. Он погружен в творческие откровения и осознание глубоких истин. В сложном единстве противоречивых начал рождается взволнованное риторическое произведение.

Лучшие скульптурные изображения Пушкина, в особенности произведения последних лет, отмечены зрелым реализмом. Художники не боятся драматических эмоций и обнаженных противоречий, они постепенно отходят от поверхностных и ограниченных представлений о личности поэта, преодолевают боязнь ярких акцентов и самобытных решений. Не связывая себя заранее заданной концепцией, они все более тяготеют к живым и полнокровным образам. Размышляя о стиле памятника Пушкину, В. Каверин писал: «Не силуэт Пушкина-человека в боливара и развевающимся плаще, а Пушкин „с кровью в жилах... знойной кровью“ должен быть воплощен в этом памятнике».<sup>5</sup> Такое глубокое, личное, взволнованное отношение свойственно, конечно, далеко не всем скульпторам, разрабатывающим пушкинскую тему, но оно обнаруживается сегодня в произведениях самых различных жанров — в монументах, в портрете и в некоторых случаях в станковой композиции. Достаточно назвать памятник в Киеве работы А. Ковалева (1963), модель памятника для Гурзуфа М. Аникушина (1963). В скульптуре А. Ковалева привлекает внутренняя одухотворенность, тактичное отношение к образу поэта, которое у некоторых скульпторов оказалось утерянным. Динамично раскрыта натура молодого Пушкина также в памятнике М. Аникушина.

В последнее время многие скульпторы с увлечением работают над образом Пушкина-лицеиста. В их поисках ощущается желание противостоять искусственной героизации и парадности. Это справедливо, в частности, в отношении более молодых скульпторов. В произведениях О. Ненашевой, Г. Гликмана, Ю. Динеса с теплотой и непосредственностью представлен образ юного поэта — обаятельного, полного пытливого интереса к окру-

<sup>4</sup> Сообщено автору Е. Белашовой.

<sup>5</sup> В. Каверин. Памятник гению. «Звезда», 1937, № 1, стр. 221.

жающему. Хотя и не столь выразительно как Н. Ульянов и В. Фаворский, они повествуют о формирующемся характере, о пробуждающейся жажде поэзии, о самобытном мироощущении.

Творчество Пушкина живо переключается с советской современностью. Борьба, которая идет в нашем искусстве за прогрессивную интерпретацию пушкинской темы, против хрестоматийности, поверхностной описательности, псевдоромантизма и будничности, наглядно это подтверждает. Отрицательные тенденции, названные выше, в достаточной мере проявили себя в скульптуре 30-х и 40-х годов, они не изжиты до конца и по сию пору. Не ставя целью осветить эту тему в полном объеме, остановимся лишь на некоторых ее принципиальных аспектах.

В советском литературоведении широко и многогранно проанализировано поэтическое наследие Пушкина, много сделано и в истолковании его биографии. Лучшие произведения наших скульпторов отражают прогрессивное понимание исторической роли Пушкина. В противовес им целый ряд художников оказались на самых отсталых позициях, подвергнутых пушкинистами решительной критике.

В 1937 году скульптор С. Меркуров показал трехметровую статую Пушкина. Он несомненно стремился создать образ масштабный и монументальный, но на самом деле дал трактовку искаженную и глубоко порочную в своей основе. Его Пушкин — холодная демоническая личность, оторванная от всего живого. Замкнутый в своих «недоступных» переживаниях, он торжественно выступает вперед, одетый в тяжелую длинную шинель. Неоправданно преувеличенные пропорции, пластическая аморфность — таков стиль этой скульптуры, которая не осталась незамеченной: пушкинисты и искусствоведы не скрывали своего отрицательного к ней отношения. Уничтожающую критику ее дал М. Беляев: «Работа Меркурова впечатляет, но оставляет нас холодными. Пушкина в статуе нет, не только исторического, но и воображаемого. Вся статуя явно рассчитана на то, чтобы произвести впечатление монументальности, если не грандиозности, в то время как она на самом деле всего лишь громадна».<sup>6</sup> Неудача Меркурова и такого рода ошибки целого ряда других художников убеждают, что ложность концепции, отсутствие историзма очень непосредственно отражаются и на пластической выразительности скульптуры.

Искусственная патетика, к сожалению, долгое время сопутствующая пушкинской теме — пожалуй, наиболее распространенный недостаток. В ее основе лежит понимание Пушкина как абстрактно-романтического героя. Склоняясь к такой интерпретации, художники обнаруживали элементарное незнание биографии и творчества Пушкина, а порой — примитивное представление о всяком поэтическом творчестве. Все это в 30—40-х годах нередко сочеталось с барочной декоративностью в самой манере исполнения. Закутывая фигуру поэта в летящие драпировки, сообщая ей безудержную динамику, некоторые скульпторы думали о переключке эпох, о современном стиле. Но на деле их произведения свидетельствовали лишь о неумении глубоко проникнуть в образ поэта. Проекты памятника Пушкину для Ленинграда В. Лишева, Ю. Рассадина и некоторых других, различные по уровню мастерства и стилевым особенностям, поражали своим несоответствием духу пушкинской поэзии. В композиции В. Лишева Пушкин представлен как денди с плащом, накинутым на плечо, и с книгой в руке.

Другая тенденция, также абсолютно несовместимая как с пушкинской темой, так и с прогрессивными принципами советского искусства, — ра-

<sup>6</sup> М. Д. Беляев. Отражение юбилея Пушкина в изобразительном искусстве. В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 6. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 504.



ционалистически-бытовая трактовка, когда все поэтическое и возвышенное сводится к унылому нагнетанию деталей, к внешнему правдоподобию. В таких решениях, по существу, воплощено ходячее представление о Пушкине, заимствованное из массовых журналов предреволюционных лет. Художника в данном случае занимают не переживания героя, не его идейные и нравственные искания, а внешняя благопристойность, способная удовлетворить дремлющий ум обывателя. Такова, например, статуя Пушкина, установленная в Малом театре (автор М. Манизер). Скульптор построил композицию в духе позднеакадемической школы, добротнo и основательно, очень подробно трактовал костюм — плащ, фрак и бант. Отсутствие поэтической взволнованности делает все его старания абсолютно бесплодными.

Лишенная внутренней динамики, вялая и безразличная фигура воспринимается как бутафорская подделка. Взгляд зрителя не акцентирован: с равным вниманием следит он за выражением лица и рассматривает пуговицы фрака.

Подобные недостатки есть и в проекте памятника Пушкину работы Знаменского, и в композиции, созданной скульпторами В. Сычевым и Мясниковым. Здесь торжествует мертвая статика, точно выверенная симметрия. Вспоминаются слова Ю. Тынянова: «...нельзя изображать Пушкина неподвижным и застывшим. Пушкин — это стремительное движение. Пушкин исколесил всю нашу страну. Представление о застылости никак не вяжется с его образом. Величавая статуарность, неподвижность вросшего в землю монумента — все это враждебно представлению о Пушкине».<sup>7</sup>

Безразличный прозаизм и внешняя романтизация в равной мере родственны иллюстративности. Мысль художника, ищущая в этом направлении, вращается в узком кругу тем, сюжетов, пластических мотивов. Стремясь передать состояние поэтического озарения, некоторые трактуют это состояние примитивно, не устая плодить изображения Пушкина, декламирующего стихи, с книгой в руках. Примеров здесь слишком много, чтобы конкретизировать их.<sup>8</sup> В последние годы преобладает иллюстративность другого рода: глубина психологического анализа подменяется имитацией поэтического переживания, порой весьма искусной. Однако иллюстративное искусство во всех его разновидностях не убеждает, в особенности, если речь идет о поэзии, о Пушкине.

Личность Пушкина сложна и многогранна. Ее образное осознание требует глубокого вживания, внутреннего напряжения художника, отрешенности от проторенных путей. Можно спорить по поводу конкретного решения, но, если замысел скульптора содержит интересную поэтическую идею, а выбор изобразительных средств при всей необычности выражает внутреннюю логику образа, конечный итог работы ваятеля несомненно окажется плодотворным.

К сожалению, скульпторы, посвятившие себя пушкинской теме, склонны подчас игнорировать ее философский аспект, слабо используя такие формы обобщения, как романтическая символика. В последние годы преобладают образы интимно-лирические. Это несомненно реакция на «громогласие» недавнего прошлого. Отношение художника к действительности стало более непосредственно эмоциональным и в хорошем смысле субъективным. Несомненно актуальна, однако, задача представить титаническую фигуру Пушкина в свете глубоких социальных процессов, происходящих в современную эпоху. Пушкин близок нашему времени как про-

<sup>7</sup> Ю. Тынянов. Движение, стр. 218.

<sup>8</sup> Как курьез отметим лишь проект памятника Пушкину, созданный Б. Яковлевым (1937), в котором монументальная фигура Пушкина сочетается с жанровым изображением «пионера» — яркий пример «осовременивания» темы.

возвестник свободы, как поэт огромной гуманистической силы, веривший в могущество человеческого познания.

Здесь возникает целый комплекс важнейших проблем творческого метода.

Практика показывает, что художественное обобщение, не подкрепленное вдумчивым изучением биографии и иконографии Пушкина — важнейших достижений пушкиноведения, остается лишь формальной схемой. Хотя мы вступаем в период значительного развития воображаемого портрета, проблема иконографии остается одной из важнейших. Пренебрежение к ней предопределило неудачу многих художников. Это доказали, в частности, конкурсы на проект памятника поэту для Ленинграда и Киева. Хотя условия соревнования требовали создания не только модели, но и портрета, очень многие не отнеслись к задачам сходства с должной серьезностью. Рецензируя конкурсные проекты 1937 года, М. Нейман писал: «Судя по целому ряду проектов, авторы элементарно незнакомы с пушкинской биографией и иконографией. Поэтому сплошь и рядом великий русский поэт просто не похож на самого себя. А разве не обязан скульптор, проектирующий памятник Пушкину, знать все основное о его наружности, костюме, характер фигуры и т. п.»<sup>9</sup> Возражение вызывает не только пренебрежение к иконографии, но и некритическое следование и слепое копирование иконографических источников. Это свидетельство творческой инертности, неизбежно ведущей к бездушному ремесленничеству. Среди пушкинских изображений наиболее популярными образцами для подражания стали посмертная маска Пушкина, снятая С. Гальбергом (портрет работы А. Златовацкогo, Н. Новожилова, 1937 год), и известная гравюра Е. Гейтмана (портрет работы Н. Крандиевской, 1937 год).

Обратимся, однако, к положительным примерам.

Для В. Домогацкого, известного советского скульптора, портрет Пушкина был серьезной творческой задачей. Поставив своей целью создать правдивый и исторически достоверный образ, Домогацкий тщательно изучал иконографические источники. Особую ценность имели для него прижизненные изображения. Внимательно просматривал он описания внешности Пушкина, вплоть до деталей, сравнивал эти описания, стремясь отличить правду от вымысла.<sup>10</sup> Можно по-разному оценивать результат работы скульптора, но есть в ней положительная черта — решительное противостояние приукрашенности, господствовавшей в изобразительной пушкиниане на рубеже века. Домогацкий выявляет своеобразие внешности Пушкина. Вместе с тем в образе поэта он сумел передать обаяние натуры глубокой и возвышенной. Портрет этот быстро завоевал популярность.

Показанный на первой выставке Общества российских скульпторов в 1927 году, он стал заметным явлением художественной жизни 20-х годов. М. Райхенштейн писал в «Известиях»: «В его положительной оценке сходятся представители всех направлений».<sup>11</sup>

В соответствии со своей творческой индивидуальностью художники отдают предпочтение тем или иным иконографическим источникам, тем или иным особенностям пушкинского характера. При всем разнообразии возникающих здесь возможностей решающее значение имеет способность, глубоко анализируя художественные источники, передать атмосферу пушкинской поэзии и эпохи.

<sup>9</sup> Марк Нейман. Памятник поэту. «Советское искусство», 1939, 14 января, № 7, стр. 3.

<sup>10</sup> См.: А. Парамонов. В. Домогацкий. Изд. «Советский художник», М., 1957, стр. 55.

<sup>11</sup> М. Райхенштейн. Пути современной скульптуры. «Известия», 1927, 20 апреля, № 89 (3023), стр. 7.

А. Матвеев, чья статуя и портреты Пушкина принадлежат к лучшим произведениям, созданным в советское время, сумел свежо воспринять полюбившиеся ему прижизненные изображения поэта. В известной статуэтке А. Терebeneва, которую некоторые художники считают натуралистической, малоинтересной, он ценил демократизм и задушевную простоту, отвечающие всему облику Пушкина. Эти черты мы видим и в скульптуре Матвеева. Многое здесь напоминает Терebeneва — миниатюрный для статуи размер (1 метр), характер пропорций, сдержанная сила движений и жестов. Однако образ, созданный Матвеевым, более драматичен. Он изображает человека, прошедшего тернистый путь. В столкновениях и тяжелой борьбе, в сомнениях и размышлениях, интимных и вместе с тем обращенных к миру, матвеевский Пушкин сохранил внутреннее достоинство, способность глубоко чувствовать и переживать.

Своеобразие работы М. Аникушина, отдавшего пушкинской теме многие годы своей творческой жизни, характеризуется, в частности, стремлением, используя широкий круг ассоциаций, с наибольшей полнотой раскрыть избранный им мотив на основе синтетического обобщения.

Уже на ранних стадиях своих поисков, когда М. Аникушин только еще осваивал тему, изучая иконографию, он пытался анализировать сложные психологические состояния персонажей.

В его творческой лаборатории есть необычные приемы. Иногда, например, Аникушин обращается к психологическим ситуациям, составляющим контраст с избранным им направлением поисков. Известен портрет поэта с композицией драпировок, оживляющий в памяти творчество Ф. Шубина. Это драматическое произведение сильно отличается от галереи портретов, где мир чувств и мыслей Пушкина представлен в гармонической соразмерности. Творчески осмыслена пушкинская иконография в портрете, созданном С. Лебедевой (1937 г.). В нем живое обаяние пушкинских рисунков. Острая выразительность профиля, явно навеянная знаменитыми пушкинскими автопортретами, доносит биение поэтической мысли, ощущение неудовлетворенности, сопровождавшие Пушкина в последние годы жизни.

Маска Пушкина, снятая С. Гальбергом, является для каждого скульптора, увлеченного образом поэта, одним из важнейших художественных документов. Ее изучение ценно и необходимо. Но сколько художников не нашло своего собственного восприятия этого пушкинского изображения! Нередко на первом месте оказывался назойливый акцент мемориальности. Азербайджанский скульптор П. Сабсай, автор мраморного бюста (1961 г.), сумел счастливо сочетать элегическую тему с живой лирикой. Его композиционное построение не выходит за рамки существующей традиции. Однако в этой строгости, в самой пластике лица, проработанной тонко, с ясной градацией планов ощутима эмоциональная взволнованность и искренняя увлеченность художника.

Убедительное решение проблемы иконографии дает скульптор Г. Шульц. Вопреки распространенному мнению о необходимости выбора между прижизненными портретами Пушкина, исполненными двумя крупнейшими русскими живописцами О. Кипренским и В. Тропининым, он, создавая монументальную статую для Петрозаводска (1961), использует опыт обоих портретистов. Здесь речь идет не об эклектике, а о сложном творческом переосмыслении. Не всегда главным для художников, заинтересованных Пушкиным, остаются именно прижизненные источники. Г. Шульц рассказывает, что в работе над памятником Пушкину, украшающем один из парков Ростова, у него все время был перед глазами портрет поэта, исполненный П. Трубечким.<sup>12</sup> Можно спорить о достоинствах па-

<sup>12</sup> Сообщено автору Г. Шульцем.



П. Сабсай. Пушкин, 1961.

мятника в его окончательном варианте, однако обращение к Трубецкому в данном случае несомненно способствовало отказу от статики.

Итак — разные пути, разные решения и, конечно, разное понимание Пушкина. Многообразие поисков — ценное достижение советской скульптуры. Оно несомненно получит дальнейшее развитие, ибо многие художники готовят новые памятники, проекты, композиции. Опыт, накопленный за прошедшие полвека в образном истолковании пушкинской темы, значителен. И все же многое в этой теме еще ждет художественного претворения. Лишь яркое поэтическое воображение и вместе с тем серьезное осмысление знаний о Пушкине, накопленных в нашей науке и культуре, смелый поиск новых форм и проникновенное понимание традиций помогут скульпторам ответить своим творчеством на требование нашей современности.



С. В. ШЕРВИНСКИЙ

## О ПРИНЦИПАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЧТЕНИЯ ПОЭЗИИ ПУШКИНА

Пушкинские стихи в концертном исполнении по радио, в телевизионных передачах слушают десятки миллионов людей. Но исполнение поэзии Пушкина чтецами — это не только усвоение ее содержания, но и ее истолкование, это большое, особое искусство, которому посвящали свое дарование крупнейшие мастера. При серьезном, вдумчивом исполнении произведений Пушкина слушатель может по-новому понять их идейный смысл и эстетическое совершенство, при дилетантском — возможно грубое искажение их мотивов и образов. Между тем вопросам художественного чтения и, в частности, чтения Пушкина у нас до сих пор в литературе не уделялось внимания. Наша статья ставит некоторые из этих вопросов.

Нередко исполнители, преимущественно молодые артисты, приступая к Пушкину, говорят, полные робости и как бы суеверного страха: «я решаюсь приступить к Пушкину», «я имею смелость попробовать почитать Пушкина»... Позволю себе думать, что в подобных «благоговейных» высказываниях, в изъявлениях восторга перед Пушкиным большая доля наигранности. Я мало верю тому, что молодой артист имел просто достаточно времени, чтобы вникнуть в произведения Пушкина. В его «преклонении» перед Пушкиным нет ни непосредственной горячей привязанности, ни сознательной оценки духовных богатств поэта. Да этого и нельзя ожидать. Не только поэзия Пушкина, но всякое мало-мальски глубокое произведение литературы требует вдумчивости, самостоятельной мысли, критической разборчивости, чего мы не можем требовать от юности, в каких бы условиях она ни развивалась.

Формирующемуся сознанию могла бы в оценке Пушкина помочь школа. Но в школе большей частью ученику внушают, что Пушкин велик, а вместе с тем преподносят его так, что у оканчивающего школу в худшем случае возникает неприязнь к «скучному», «устаревшему» Пушкину, а в лучшем — недоумение. Пушкин оказывается абстрагированным от живого восприятия. Молодому интеллекту приходится потом, преодолевая первую отрицательную реакцию, постепенно докапываться до настоящих сокровищ пушкинского творчества, — это дает радость и может в конце концов превратиться в духовное слияние с поэтом. Внешнее же, наносное «благоговение» скорее отдаляет от Пушкина, чем приближает... А уже и без того Пушкин становится с каждым годом труднее для восприятия по причинам, о которых — ниже.

Итак, не будем вырывать Пушкина из ряда других русских поэтов, не будем воображать, что какие-то особливые, лишь к данному случаю приложимые нормы должны руководить артистом, когда он наконец ре-

шится «попробовать почитать Пушкина». Ничего мудреного, ничего способного отпугнуть в Пушкине нет. Была бы у исполнителя душевная чуткость, свежая мысль и любовь к стихам. Вместе с умственным и эстетическим созреванием воспринимающего все шире будет открываться ему творчество Пушкина, и он постепенно постигнет его крепкие народные корни, примет в свой духовный обиход его мысли, достигающие высших обобщений и приобретающие тем самым качества универсальности.

---

Исполнять стихи Пушкина надо прежде всего руководствуясь теми нормами, какие вообще приложимы к исполнению всяких стихов. Знание этих основ — необходимая предпосылка и к исполнению Пушкина. Здесь не место их излагать, но напомнить о некоторых все же необходимо.

Всякое исполнительство основано на понимании исполняемого материала. Это, казалось бы, аксиома. Однако именно четкое понимание специфично. Исполнение литературного произведения подчиняется законам живой речи. Когда мы говорим, мы проводим через сознание буквально все произносимое. В живой нормальной речи не может быть «белых пятен». Также не может их быть и в исполнительстве. Если хотя бы малейший участок речевого потока не проведен через сознание, это либо острый эффект, либо патология.

При изучении произведения литературоведом или критиком такие «белые пятна» неизбежны. Занятый той или иной общей проблемой, исследователь не может обращать внимания на каждый мельчайший оттенок, с каким автор применил слово или выражение. Более того, такое внимание ко всему только ослабит, отвлечет избирательное внимание литературоведа. Для чтеца же весь текст без исключения является материалом осмысления и донесения до слушателя.

Позволю себе привести в качестве примера две простейшие строки из «Евгения Онегина»:

Был вечер. Небо меркло. Воды  
Струились тихо. Жук жужжал.

(IV, 144)

Я предложил однажды произнести эти строки группе занимавшихся со мной артистов одного из ведущих театров Москвы. Никто их правильно не осмыслил. Верно их прочесть не сумел и один видный историк литературы. Дело в том, что в данном примере члены предложений вступают в разные, не сразу уловимые сочетания. Подумав, несомненно каждый прочел бы их правильно, но без обдумывания даже лица, близкие к театру и литературе, не смогли этого сделать, просто потому, что на подобные вещи их внимание не натренировано, а общее понимание отрывка настолько просто, что вполне удовлетворяет первой потребности.

Пример, между прочим, любопытный: трудность — в выборе места главного смыслового ударения. Первая фраза не вызвала колебания — акцент падает на «вечер». Но этот акцент на имя существительное (подлежащее) механически, по внешнему параллелизму, повлек за собой и акцент на слово «небо». Это неконтролируемое ударение в свою очередь перенеслось и на следующую фразу. В результате строка получила такую смысловую акцентуацию:

Был вѣчер. Не́бо меркло. Во́ды  
Струились тихо. . .

Между тем небо, которому днем положено быть светлым, стало темнеть лишь к вечеру, и поэт, описывая наступление именно вечера, указал на эту перемену в природе: «небо мёркло» — ударение на действии, выра-

женном глаголом-сказуемым. Конечно, чуткому уху сама звуковая сторона строки подсказала бы такое решение (созвучие с «е» — «вечер» — «меркло»), но на слух исполнителя не всегда можно рассчитывать. С «водой» — другой случай. Внешняя инерция («небо» — «воды») заставила поставить смысловое ударение опять на имя существительное. Но подчеркнуть, что «струились тихо» именно «воды» не имеет смысла — здесь нет ничего другого, что могло бы струиться. Перенести смысловое ударение на сказуемое «струились», как это сделал кое-кто из опрошенных мною, тоже неверно, потому что воды струятся безразлично и днем и ночью. А вот то обстоятельство, что воды стали к вечеру струиться по-особому, а именно «тихо», опять-таки характеризует наступающий вечер, — ударение на обстоятельстве действия, на причастии:

Был вечер. Небо меркло. Воды  
Струились тихо. . .

И, наконец, — «жук». Читавшие, не задумываясь, ставили акцент на «жужжал», видимо, полагая, что нормально построенное словосочетание «жук жужжал» должно непременно нести ударение на стоящем в конце глаголе, т. е. на действии. Однако «жук» — не постоянная принадлежность пейзажа. Его появление и характеризует наступление вечера. Стало быть, важно не действие, а самый факт появления жука. Правильное смысловое ударение законно ляжет не на действие, а на образ, выраженный существительным:

. . . Воды  
Струились тихо. Жук жужжал.

Мне могут сказать, что я занимаюсь очевидностями и ненужной филигранной работой. Неправда: не может быть ни единой фразы в четком исполнении, к которой чтец не отнесся бы с такой же тщательностью разбора. Ибо, пока исполнитель не сделает текста полностью для себя понятным, он не имеет права его произносить. Подобный разбор — это лабораторный разбор чтеца. На этом маленьком примере можно уяснить себе конкретно, насколько анализ текста литературоведом или критиком принципиально отличается от специфического чтецкого анализа. Ни один литературовед не имел бы сил, времени, да и охоты подвергнуть подобному анализу и сотую часть пушкинского наследия. Приведенный мной элементарный пример касается к тому же простейшей стороны содержания. А если принять во внимание, что такой анализ должен быть применен не только к фактическому содержанию, отраженному в логических акцентах, но и ко всем оттенкам отношения, авторского и действующих лиц, оттенкам, так или иначе освещающим данные текста, постоянно перекрещивающимся, преодолевающим друг друга, сменяющимся в зависимости от множества обстоятельств, то станет ясно, насколько сложное дело настоящее понимание текста чтецом. Именно чтецкое понимание изнутри, наиболее конкретно служит постижению памятника литературы, а через отдельные частные случаи — и целей авторов. Чтецкий анализ становится особого рода методом литературоведения.

К самым общим нормам относятся и соответствие воображения чтеца воображению поэта. Оно в корне отличается от воображения актерского. Актер на сцене все воображаемое переводит в реальность, в иллюзию действительности. При актерском подходе исполнитель как бы воочию видит перед собой «парус одинокий», и это дает право спросить: а сколько километров до паруса? Между тем воображение поэта основано на памяти, которая, чтобы говорить о парусе и даже видеть его, не нуждается в конкретной локализации.

Еще надо напомнить о необходимости не смешивать личность поэта со своей собственной личностью. Чтец не должен переносить на себя все



то, что сказал от своего «я» поэт. Лирическое «я» потому и приобретает значение общего голоса, что оно само обобщено. В процессе художественного творчества личное становится сверхличным и получает право именоваться лирикой, а не интимным дневником.

Мне пришлось однажды быть на вечере, где в первом отделении Анна Ахматова читала свои стихи. Они звучали целомудренно, и никому не приходило в голову думать о личных переживаниях Анны Андреевны. Во втором отделении стихи Ахматовой читала известная московская актриса. Она предьявляла права собственности на каждое переживание, о котором говорилось в стихах. Обобщенность была утрачена, слушатели почувствовали себя неловко.

Вообще при исполнении любого поэтического произведения подмена автора собою — прием, противоречащий самой сущности поэтического творчества, хотя, к сожалению, именно этот прием может срывать аплодисменты у нетребовательной публики. Не смешно ли тем более подменивать собою Пушкина? Становится не по себе, когда со «свободной стихией» прощается не обобщенный носитель лирического самовыражения, а артист такой-то.

Стихи — не проза. Но не потому, что они якобы особенно богаты «поэтическим» содержанием. Басни, дидактические и сатирические поэмы и тысячи других произведений обходятся без соловья и розы. Язык поэтического произведения может быть прозаичным. Но исполнитель обязан сознавать, что стихи — это прежде всего особая организация речевого материала во времени, организация, опирающаяся не на грамматическую фразу, как в прозе, а не своеобразную, эстетически значимую временную единицу, называемую «стихом».

«Стих» требует бережного с ним обращения. Соблюдение стиха не есть, однако, требование обязательной паузы в конце каждой строки, как это понимают некоторые, но такого перехода из стиха в стих, чтобы в восприятии слухом не получалось ложного, сбивающего ритма.

Много еще разных, менее важных проблем встает перед исполнителем стихов: голосоведение, выявление строфики, обращение с поэтическим синтаксисом и др., но они уже не имеют столь общего характера, так как относятся к отдельным стилистическим явлениям.

Перейдем к тому, что относится более непосредственно к Пушкину.

Прелесть поэзии Пушкина очевидна. Надо быть всецело лишенным эстетического чувства, чтобы пройти мимо нее. Но исполнитель Пушкина выполняет не только эстетическую, но и нравственную задачу.

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я Свободу  
И милость к падшим призывал...

(III, 424)

Эти поздние строки Пушкина свидетельствуют, какое значение придавал он нравственной стороне своего поэтического творчества. Итоговые слова «Памятника» перекликаются с декабристскими стихами юных лет, подтверждая неизменность свободолюбия поэта. Родство с идеями декабристов должно постоянно быть на памяти при исполнении произведений Пушкина. О гуманизме Пушкина писано много, и незачем это повторять. Существенно, что через чтеца гуманистическое воспитание оказывает свое воздействие в слиянии с воздействием эстетическим; этическое содержание произведений Пушкина проникает в сознание неприметно, без навязывания, оно свободно от сухого, одностороннего комментария; оно не требует

никакого подчеркивания (Белинский отмечал отсутствие какого-либо подчеркивания и в произведениях самого Пушкина). Речь идет лишь об общей насыщенности этическим содержанием. Если исполнитель Пушкина заметил это содержание, знает о нем, почувствовал его и ему сочувствует, то этого достаточно, чтобы оно оказалось действенным. Выявление этической стороны пушкинских произведений — не дело исполнителя как мастера, а его дело как человеческой личности.

Белинский высоко ценил «аристократизм» Пушкина. Он был далек от мысли сблизить этот аристократизм с родовитостью. Аристократизм Пушкина в понимании Белинского — это воспитанность духа, это прямая противоположность мещанства, это отсутствие малейшей вульгарности. Могут спросить, как же чтецу достигнуть подобного аристократизма? Не слишком легко дать дельный ответ на такой вопрос. Конечно, люди иногда рождаются воспитанными духовно, независимо от происхождения и своей социальной среды, но это редкость. Однако едва ли не в каждом человеке заложены возможности этического и эстетического совершенствования. Чуткость, такт, вкус вырабатываются. Думается, что наилучшей гарантией в деле самовоспитания артиста служит непосредственное здоровье мироощущения и мировосприятия — здоровье, какое было уделом самого Пушкина, какое наполнило его поэзию и помогло ему не уклоняться на кривые дороги эстетической изломанности и вульгарной грубости, быть всегда духовно-прозрачным и правдивым. Следует рассчитывать на то, что самый пушкинский материал, правильно воспринятый, окажется для исполнителя нужной ему школой.

Готовясь передать другим художественные и этические ценности Пушкина, исполнитель невольно проникается ими сам. Работа над Пушкиным — гигиена сознания и чувств артиста.

В плане литературном Пушкин избегал слов и выражений «дурного общества» (никогда не разумел он при этом крестьянства). Пушкин не допускал в свой литературный обиход тех вульгарных средств выражения, какими засоряла язык и стиль городская мещанская прослойка. Современный чтец позаботится о том, чтобы и в его исполнение не проникли пошлые оттенки выразительности из того «дурного общества», которое еще существует и у нас. Это контролируется опять-таки нравственно-эстетической воспитанностью.

---

Прошла любовь, явилась Муза,  
И прояснился темный ум.  
Свободен, вновь ишу союза  
Волшебных звуков, чувств и дум.

(VI, 30)

Все замечательно в этих четырех строках. Муза явилась после прошедшей любви. Этим Пушкин сказал, что для него любовное переживание не было непосредственным материалом лирического самовыражения, что поэзия вступила в свои права, когда угасал огонь страсти, когда любовь, насытив душу, уходила в прошлое и переключалась в память, становилась достоянием Мнемосины, матери поэтического творчества. Ум, до того затемненный страстью, озарился. Муза являлась не туманным призраком, а светом, которому дано прояснять душевный и умственный хаос. И она требовала свободы. Внутренняя свобода никогда не покидала Пушкина. Сбросив пути страстей, отдавшись труду творчества, поэт ищет союза трех основных компонентов своего искусства — «волшебных звуков, чувств и дум». Звуки — на первом месте: именно они специфически отличают поэта, без «волшебных звуков» поэзии не существует.

Равнозначимость чувств и дум — это, с одной стороны, принципиальная позиция, а с другой — выражение здоровой зрелости Пушкина. Это неостывающая горячность эмоций и неусыпная оживленность разума. Это человеческая и творческая цельность.

О «думах» поэта стоит сказать отдельно. В самом деле, поэзия Пушкина столь же насыщена чувством, сколь проникнута разумом. Конечно, одни произведения более эмоциональны, другие более рациональны, но даже в стихах любовных или интимно-дружеских, в веселых шутках и альбомных мадригалах постоянно чувствуется острый пушкинский ум. Исполнитель Пушкина имеет дело не только с гениальным поэтом, но и с предельно ясным и глубоким интеллектом. Исполняя Пушкина, надо быть во всеоружии своих умственных способностей. Рациональное начало поэзии Пушкина находит исполнительское выражение прежде всего в логике. Пренебрегать при исполнении Пушкина логическим ходом мысли, ступевывать смысловые акценты — значит лишать слушателей доброй половины его щедрых даров. Исполнитель постарается всемерно мобилизовать свою способность понимания, чтобы Пушкин мог найти в нем отклик, чтобы через него «думы» Пушкина получили возможность осветить собой тех доверчивых людей, которые пришли послушать Пушкина на литературный концерт.

Стиль исполнения поэзии Пушкина с его здоровым равноправием эмоций и разума не терпит ничего нездорового — нервозности, истеричности, не терпит досужего экспериментаторства, надуманности, нарочитых «вывертов». Нетрудно уловить, что требования, предъявляемые поэзией Пушкина к исполнителю, ведут к эстетическим нормам классики и реализма.

К сожалению, чтецкая практика последних десятилетий показала нам немало образцов исполнения, не соответствующих духу Пушкина. Покойный В. Н. Аксенов, при своем великолепном русском языке, при обаятельности голоса и внешности, не давал себе труда (а может быть, и не считал желательным) подавать мысли Пушкина с достаточной рельефностью, чем обеднял смысловую сторону его поэзии. С другой стороны, есть исполнители из школы Художественного театра, которые склонны перегружать ассоциациями чуть ли не каждое слово, отчего «эстетика мысли» Пушкина терпит урон. Это серьезное предостережение исполнителем, рискующим «перестараться» в своем раскрытии поэта. Бывали и «выверты»: помнится, как молодой В. Н. Яхонтов читал «Медного всадника» с особым приспособлением вроде вентилятора. Приспособление стояло у его ног и, вращаясь, своим шумом должно было помочь слушателям воспринять «буйную дурь» стихий. Теперь артисты реже приносят поэтов в жертву эстрадной эффектности и своему себялюбию. И все же хочется иной раз призвать исполнителя к «добросовестности» — качеству, которое отмечал тот же Белинский, говоря о творчестве самого Пушкина.

---

Выше было указано в качестве общего закона выразительного чтения стихов, что исполнитель сослужит дурную службу поэту, если будет подменять его собой. Характер Пушкина и свойства его поэзии, однако, таковы, что, естественно, соблазняют на такую подмену, — ведь артисты актерского склада ищут любого повода выплеснуть свой собственный темперамент до дна. А Пушкин так богат, он невольно сам подает повод к размениванию своего богатства на мелкую монету личных актерских переживаний. С этим надо бороться.

Общеизвестно, что Пушкин был в высшей степени темпераментен. Выявление в чтении рациональной стихии Пушкина ни в коем случае не есть снижение его эмоциональности. Только при исполнении поэзии Пушкина.

как, впрочем, всякого настоящего поэта, следует помнить, что в поэзии человеческий темперамент переключен в темперамент поэтический. В процессе перехода непосредственно жизненных впечатлений в поэзию темперамент приобретает иное качество, он опосредствован искусством. Человеческий, жизненный темперамент — это сырой материал творчества. Если «прошла любовь, явилась муза» отражает творческий процесс Пушкина, то это должно быть на памяти у исполнителя. Переводя обобщенные переживания в свои личные, исполнитель возвращает искусство поэзии снова в сырой материал. Возникает выразительский натурализм. Избежать этого легче читающему с эстрады поэту, нежели актеру, привыкшему на сцене выражать от лица персонажа пьесы его непосредственные эмоции, а так как читают Пушкина на концертах по большей части артисты с актерскими навыками, то и получаются печальные с точки зрения поэзии результаты. Это относится ко всем видам эмоциональной поэзии, а у Пушкина проявления темперамента разнообразны, от созерцательной лиричности пьесы «На холмах Грузии...» до бурного, ревнивого монолога вроде «Когда любовью и негой упоенный...».

Мы говорили о равнозначности в творчестве Пушкина «чувств и дум». Темпераментность Пушкина относится не только на долю чувства. Темпераментна и мысль Пушкина, неизменно оживленная, горячая, не медлящая в пассивной рефлексии, идущая твердым шагом от посылок к выводам. От этой оживленности мысли в поэзии Пушкина — особая энергия. Она выражается и в композиции стихотворений с их всегда динамичным развитием, и в синтаксическом строе, и в остроте и точности выражений. Никакой вялости не может быть в исполнении Пушкина. Размагниченный Пушкин окажется для слушателя скучным, покажется ему холодным. Но, так же как темперамент чувств не должен переходить за грань искусства, так и темперамент мысли не должен превращаться в умничанье, в менторство и ни в какое иное проявление «ума недалежного».

---

Постигать Пушкина, трактовать его произведения и в результате исполнять их возможно, лишь обладая известным, и не низким, уровнем общей гуманитарной культуры. Сам Пушкин был в этом отношении поставлен в благоприятнейшие условия. Все те культурные воздействия, которые он получил в семье, в лицее, помогли природе создать этот неповторимый индивидуум.

Общая культура, обеспечивающая понимание культурных данных и намеков пушкинских произведений, должна быть, по мере сил артиста, его благоприобретенным богатством. Методы гуманитарного образования последних десятилетий не могли не отдалить от нас Пушкина. Суженность и односторонность знаний закрыли для современного молодого человека слишком многое в его творчестве, свели на нет множество культурных ассоциаций, словом, обездолили «первую любовь» русского народа. Современный молодой читатель, отчужденный от античности, не осмыслит образов греко-римской мифологии; незнакомый с Библией, он не сможет постичь такого стихотворения, как «Пророк»; не имея представления о северном Возрождении, он пройдет мимо многих ценностей «Скупого рыцаря». Примеры, начиная с основных произведений поэта и кончая стихотворными мелочами и шутками, неисчерпаемы.

Особенно следует подчеркнуть интересы Пушкина как историка. Излишне здесь говорить о таких фундаментальных исторических трудах, как «История Пугачева», но целый ряд произведений поэтических создан на историческую тему — «Песнь о вещем Олеге», «Полтава»... «Борис Годунов» — ожившая история. Постоянно встречаются в стихах Пушкина различные, то менее, то более значительные отражения исторических собы-

тий и эпох. Представление об историческом прошлом исполнитель не будет ограничивать Россией — история Запада была Пушкину превосходно знакома, хоть сам он никогда на Западе не бывал.

Но история никогда не ложилась тенью на восприятие Пушкиным современности. Он был превосходно ориентирован в общественно-политической жизни своего века. Немало способствовало всестороннему культурному развитию Пушкина и постоянное обращение в обществе, где он встречался с активными деятелями эпохи, где французский язык был в большем ходу, чем русский, где, при общеизвестных недостатках и пороках «светского» круга, были все же люди просвещенные или во всяком случае обладавшие тем минимумом гуманитарного образования, который считался тогда необходимым для хорошего воспитания. Как на большинстве представителей «светского» общества, культура могла бы и на Пушкина лечь поверхностным слоем, если бы не было у него великого ума, редкого, не по возрасту, трудолюбия и вместе с тем дара мгновенного схватывания и интуитивного синтеза. Этот дар позволял Пушкину из отдельных впечатлений, иногда случайных и мелких, строить определенную систему восприятия целого, из чего в результате создавались живые и верные образы национальных культур, исторических эпох и человеческих характеров. Усваивая чужое и оставаясь при этом самобытным, Пушкин становился универсальным. Высший моральный уровень русской универсальности Достоевский назвал «всечеловечностью».

Конечно, поэзия Пушкина доступна и некультурному сознанию. Мы знаем, как люди, которым не посчастливилось получить сколько-нибудь широкое образование, тем не менее, держат при себе томик Пушкина даже в самых тяжелых обстоятельствах жизни. Но исполнитель, тот, чей долг нести Пушкина в аудиторию, не имеет права ограничиваться доступной каждому стороной его творений, его задача — вводить слушателя в мир его культурных ассоциаций со всей полнотой. Образы Пушкина должны стать для него и, следовательно, для слушателя живыми, конкретными, а не быть алгебраическими знаками.

Универсализм Пушкина вырос на почве народной, национальной. Исполнитель Пушкина ни на миг не может чувствовать себя оторванным от родной почвы. Эта национально-русская почва составляла глубинный слой его мировосприятия. Вспомним, что говорит о Пушкине Достоевский в «Дневнике писателя»: «Он был одним из первых русских, ощутивший в себе русского человека всецело, вызвавший его в себе и показавший на себе, как должен глядеть русский человек, — и на народ свой, и на семью русскую, и на Европу... Гуманнее, выше и трезвее взгляда нет и не было еще у нас ни у кого из русских».<sup>1</sup>

Пушкин не декларировал свою любовь к родине. Но любовью проникнуты все произведения поэта, где он касается России. Даже в горьких, скорбных суждениях о родине у Пушкина столько доброты и надежды.

Белинский называл «Евгения Онегина» энциклопедией русской жизни. При исполнении, особенно «Онегина», чтец не может не чувствовать своей кровной связи с Россией. Все становится близко ему — русские люди, русская природа, великолепие Петербурга, патриархальность Москвы. Читать «Онегина» без согревающего чувства любви ко всему русскому невозможно.

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, т. 12, ГИЗ, М.—Л., 1923, стр. 39—41.

Исполнитель Пушкина должен, разумеется, знать его эпоху. Однако это знание не может быть только общим, исполнителю надо иметь о ней конкретное представление, знать ее внешние формы, характерные черты ее быта. Ему нужно быть хорошо ориентированным во взаимоотношениях внутри крепостнического общества, близко знакомым с бытом разных слоев населения. Им должны быть усвоены нравы и привычки дворянства и того «высшего света», к которому сам Пушкин принадлежал и который отражен в его поэзии, особенно в «Евгении Онегине». Для Пушкина все это было обыденностью, для нас — это давнее прошлое, в малой доле сохранившееся по традиции в некоторых правилах поведения, но в большинстве утерянное из памяти. Воспитания в тех формах, какие были обязательными в пушкинское время, теперь не существует. Более того, многие привычные фигуры того времени, начиная с камергера и кончая выездным лакеем, должны уже восстанавливаться по художественной литературе и мемуарам. Многие, что в пушкинское время было обычным, принятым, нам теперь кажется не только чуждым, но малопостижимым: достаточно указать хотя бы на обычай дуэли, страшное следствие ложно понятой идеи «чести», самого Пушкина приведшее к гибели.

Естественно, что у чтеца именно в этом плане могут появляться грубые ошибки понимания и толкования.

Мы знаем, какие курьезы бывают на экзаменах или в сочинениях, представляемых окончивающими школу. И нельзя винить юношу, который, излагая «Онегина», написал, что на балу у Лариных Евгений пригласил Ольгу «в котельную», чем и вызвал ревность Ленского. Откуда было ему знать, что такое «котильон»? К сожалению, он не имеет представления о многом, куда более существенном, чем название танца.

Одна из ошибок исполнителей в том, что они из-за незнания быта эпохи воспринимают тогдашнюю жизнь с современных позиций. Мне помнится, как один известный артист-чтец живописал обед Онегина в ресторане Талона. Окровавленный ростбиф, трюфели и страсбургский пирог обыгрывались им так, словно они были принадлежностями небывало роскошного пиршества. Евгений предстал истинным чревоугодником, каким-то Пантагрюзелем. А для Онегина подобный обед был обычным, и артист должен был бы пройти по его описанию без всякого «нажима».

При исполнении Пушкина, особенно «Евгения Онегина», встает проблема еще большей важности, чем правильная ориентация в быте и нравах эпохи: многое во внутренней жизни людей того времени стало чуждо современному сознанию. Это относится не только к Пушкину и его времени. Героини Тургенева кажутся современному человеку высокими, но малопостижимыми созданиями. Не думаю, чтобы признания Веры и Бабушки в «Обрыве» были достаточно оценены как явления трагические современной девушкой. У нашего молодого читателя должна быть большая широта восприятия жизни, чтобы эти дорогие образы русской литературы не показались ему по меньшей мере чудными с их слишком условно-догматической моралью. Чтобы донести до слушателей душевную драму Татьяны, надо самому переключиться и их переключить в иной моральный строй, войти в ее положение, в нравы поведения, предписывавшиеся средой и временем. Только при таком переключении осмыслятся налагавшиеся ими внешние препятствия и очистится нравственное зерно, безотносительная сила женского подвига. Без подобных переключений мир пушкинской поэзии окажется для нас чуждым и Пушкин рискует превратиться в музейный экспонат. Лучшим проводником, через который может осуществиться подобное переключение, является гениальность автора, эстетическая убедительность, та самая сила искусства, которая заставляет нас ужасаться и восхищаться перипетиями древних трагедий,

в которых чувства и весь вообще духовный строй героев куда дальше от нас, чем переживания людей пушкинского времени.

Приходится снова сказать о преподавании. Школа принесла литературе трудноисправимый вред благодаря одностороннему, якобы социологическому подходу. Но виновата не одна школа. Исполнителю Пушкина рекомендуется с осторожностью относиться и к литературе, разросшейся вокруг его светлого имени. Писавшие о Пушкине иногда позволяли себе нарочитые, натянутые толкования пушкинской поэзии, — их будет судить за это, если не совесть, то здравый дух будущих поколений.

---

Из всего сказанного выступают очертания общих основ исполнения Пушкина. Особенно существенно, чтобы исполнитель чувствовал неразрывную в творчестве Пушкина связь эстетического и нравственного, эмоционального и умственного, универсального и национального.

Равноправие этих основных элементов находит у Пушкина свое выражение в таком искусстве слова, где элементы формальные, вступая друг с другом в коллизию — звуковые, лексические, синтаксические, смысловые, разрешают их эстетически и таким образом сосуществуют в мирной слитности, не нанося друг другу ущерба.

Все вместе дает нам право говорить, что в произведениях Пушкина царит гармония.

Эти глубоко лежащие основы относятся ко всему пушкинскому наследию, но стилистически материал Пушкина разнообразен, и поэтому нельзя говорить об едином стиле исполнения всего, что он написал. У него много произведений в народном духе, преломленном, однако, по-разному. Русский стиль «Бориса Годунова» не то, что фольклорный прием «Сказки о рыбаке и рыбке» или «Песен о Стеньке Разине». Наряду с полуромантическими поэмами, как «Кавказский пленник», «Цыганы» или «Бахчисарайский фонтан», перед нами более поздние реалистические полотна, как «Полтава», «Медный всадник» с их историческим пафосом. Юмором запечатлены такие произведения, как «Домик в Коломне» или «Золотой петушок». В пределах лирики высокий душевный подъем чередуется с шутилой мадригальностью и т. д. Каждому из жанров поэзии, к которым прибегал Пушкин, можно было бы в плане четком посвятить отдельный этюд, но для этого здесь нет места.

Позволю себе еще обратить внимание лишь на несколько частных моментов, существенных для исполнителя.

---

Мы справедливо отмечаем «легкость» стиха Пушкина. Эта легкость следствие не только свободного, с детства, владения стихом, но и тщательной отделки. Работа Пушкина над сочиняемым текстом напоминает шлифовку алмаза. В результате стих Пушкина приобретал прозрачность и блеск, равных которым не достигал ни один русский поэт ни до него, ни после. Но в этой «легкости» есть и черта социальная. Особенно в «Евгении Онегине» отразилась та непринужденность, свобода поведения уверенного в себе, достаточно образованного и воспитанного общества, к которому привык Пушкин, среди которого вырос.

Более того, нельзя речевой стиль Пушкина отрывать и от общих стилистических черт эпохи, выразившихся и в мелодиях Россини и Глинки, и в архитектурных ансамблях Росси или Казакова. Пушкинское время — эпоха легких, прозрачных стилей.

Как же быть чтецу, когда он оказывается в необходимости донести в аудиторию «легкость» пушкинского стиха? Самое худшее, что он может сделать, это попытаться заговорить «светской манерой». Всякое подобное

подражание непременно обернется фальшью. Подражать особенностям этой речевой манеры нелепо и безвкусно. Но непринужденность, свободу, умение проскользнуть по второстепенному месту — все это исполнитель должен сохранить, чтобы не утратить «легкости» и в ряде случаев социальной характеристики.

Несколько слов о пушкинской рифме. Каждому исполнителю приходится иметь дело с множеством поэтических произведений, и он учитывает всю разницу применения рифмы разными поэтами в разных поэтических традициях. Все знают, как, например, пользовался рифмой Маяковский. Рифма Маяковского сложная, часто составная, она в большинстве случаев нагружена содержанием и, с другой стороны, играет существенную, самодовлеющую роль в общем эвфоническом контексте. Рифму Маяковского необходимо выделять, подчеркивать в произнесении. Рифма Пушкина противоположна рифме Маяковского. Существует, правда, точка зрения, что рифма как таковая вообще притягивает главный смысловой акцент на конец стиха, но это ошибочно в отношении любых стихов, кроме разве тех, которые требуют индифферентно-певучего исполнения, и совсем порочно в отношении Пушкина. Рифма Пушкина никогда не выделяется. Наоборот, она имеет тенденцию уйти в тень.

Главные смысловые акценты, преимущественно в произведениях с логической доминантой, располагаются у Пушкина в различных местах стиха. Поэтому исполнитель Пушкина должен отрешиться от пристрастия к рифме, забыть о каком-либо ее подчеркивании (кроме случаев каламбурных, шуточных):

Справят здесь, — лихие гости  
Идут от моря. Со злости  
Инда плакал царь Додон...  
Инда забывал и сон.

(III, 557)

Несколько слов о цезуре. Высказывалось мнение, что в пятистопном ямбе Пушкина следует выделять в исполнении так называемую «золотую цезуру», т. е. цезуру, проходящую после второй стопы. Это требование относится, собственно, только к «Борису Годунову». Однако и применительно к «Борису Годунову» требование «соблюдения цезуры» не оправдано. Пушкин сам признал неуместность неуклонного применения «золотой цезуры» в своих более поздних сочинениях. Это показывает, что к «золотой цезуре» он относился как к формальному приему, причем только приему стихосложения, а не произнесения.

Итак, исполнителям не стоит робеть перед каждым текстом Пушкина, но не следует и строить себе иллюзии. Исполнять Пушкина, конечно, трудно, но это трудность особая. Бояться можно лишь того, чтобы не оказаться на недостаточном высоком уровне, — культурном, умственном, а это как раз то, что широко открывает двери в постижение и исполнение Пушкина. Чем более воспитана у исполнителя эстетическая чуткость, в частности восприимчивость к стихам, а наряду с этим развито понимание прошлого и настоящего, тем с большим правом будет он выполнять благородную задачу — нести в аудиторию наследие самого любимого из наших поэтов.





А. А. ГОЗЕНПУД

## О СЦЕНИЧНОСТИ И ТЕАТРАЛЬНОЙ СУДЬБЕ «БОРИСА ГОДУНОВА»

### 1

Сценическая история крупнейших произведений русской классической драматургии исключительно богата и разнообразна. На пьесах Фонвизина, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Тургенева, Чехова формировалось мастерство величайших деятелей отечественной сцены, развивался русский театр. В свою очередь русская драматургия немалым обязана гению русских актеров. Щепкин и П. Садовский сделали в истолковании Гоголя и Островского не меньше, чем Белинский и Добролюбов. Сила русского театра в его взаимосвязи с драматургией. Факт этот бесспорен. Но парадоксальным образом эта органическая связь сцены с литературой была нарушена по отношению к Пушкину и его величайшему драматическому созданию — «Борису Годунову». Не приходится и сравнивать горестную сценическую судьбу гениальной драмы с судьбой других классических пьес. «Борис Годунов» появлялся (и появляется) на сцене лишь спорадически, и то по преимуществу в дни юбилейных дат, и вслед за этим выпадает из репертуара. Театры обращаются к трагедии без большой охоты и без глубокой веры в успех.

Неверие это обусловлено убеждением, что в «Борисе Годунове» якобы отсутствует сценичность, что это только пьеса для чтения. Парадоксальность ситуации усугубляется тем, что на чисто театральных достоинствах трагедии настаивают преимущественно литературоведы, тогда как практики театра предпочитают уклончивую позицию. Между тем именно театры должны сказать в этом вопросе решающее слово. Спор о театральности «Бориса Годунова», возникший при появлении трагедии в печати (1831), не завершился и в наши дни.

Данная статья, принадлежащая не практике театра, а филологу, не претендует на то, чтобы решить вопрос раз и навсегда. Это невозможно. Ее цель более скромна — осветить некоторые стороны проблемы и прежде всего вопрос о сценичности, т. е. наличии качеств, позволяющих драматическому произведению из явления литературы стать также и фактом театра.

Итак, что же такое сценичность?

Конечно, не каждое произведение, написанное в диалогической форме, обладает театральными особенностями. Но «драма для чтения» — не подтверждение, а исключение из правила. Историю драматургии и театра определяют пьесы Эсхила, Софокла, Еврипида, Шекспира, Лопе де Веги, Мольера, Гольдони, Шиллера, Бомарше, Грибоедова, Гоголя, Островского, Ибсена, Чехова, а не философские драмы Э. Ренана, драматические поэмы Р. Браунинга, А. Суинберна или драматический эпос Т. Харди.

Принципы и структура драматургии (как и эпоса) меняются, а следовательно, эволюционирует и понимание природы сценичности. Некогда нормативная поэтика воздвигла стену между жанрами — живая практика литературы разрушила искусственные преграды. Драма XIX—XX веков немислима вне использования лирики и эпоса, а роман — без элементов драмы. В наши дни коренным образом изменилась природа театральности (достаточно сослаться на Б. Брехта и, конечно, не только Брехта). Но и в прошлом понимание сценичности не оставалось неизменным.

Трагедии Шекспира для последователей классицизма были произведениями драматургически незаконными, нарушающими общепринятые нормы, а следовательно, непригодными для сцены. Отсюда непрестанные попытки «исправить ошибки» английского драматурга, осуществляемые представителями классицизма, касавшиеся и содержания, и формы. Принципы классицизма в свою очередь оказались неприемлемыми для писателей романтической и реалистической эпохи, и последние отказались признать произведения великих французских трагиков XVII века сценичными. Стендаль считал Расина эпическим поэтом и полагал, что вообще классицистской драматургии не достает действительности. Романтики, отвергнувшие поэтику Буало—Батте и провозгласившие своим учителем Шекспира, продолжали, но уже по-своему, переделывать и «исправлять» его трагедии, устраняя все, что противоречило вкусам эпохи и дополняя пьесы новыми сценами («Венецианский мавр» А. де Виньи и особенно «Гамлет» А. Дюма-отца).

Каждый период, каждый великий драматург выдвигают собственное понимание сценичности. Это, конечно, относится и к Пушкину. Как нельзя судить Шекспира по законам Вольтера, так нельзя и о театральности «Бориса Годунова» говорить на основании будто бы вечных законов, установленных Аристотелем или даже Шекспиром. «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным», — справедливо утверждал Пушкин.

Отношение Пушкина к театру, его драматургическая система и, в частности, «Борис Годунов» широко изучены советскими литературоведами и театроведами.<sup>1</sup> Проблемы сценичности «Бориса Годунова» касались и практики театра, в том числе выдающиеся советские режиссеры В. Э. Мейерхольд и А. Д. Дикий. Трагедия Пушкина была поставлена на сцене театров Советского Союза в пушкинские юбилейные дни 1937 и 1949 годов. И все же судьба пьесы в дореволюционном<sup>2</sup> и советском театре сложилась чрезвычайно неблагоприятно. Несмотря на частные успехи отдельных постановок (Ленинград, Театр драмы имени Пушкина, 1934, реж. Б. М. Сушкевич; Москва, Малый театр, 1937, реж. К. П. Хохлов, и др.), театр не раскрыл многообразного идейно-художественного содержания трагедии, не передал особенностей драматической поэтики Пушкина. Интерпретация трагедии, обещавшая быть особенно интересной — работа Театра им. Вс. Мейерхольда, почти доведенная до

<sup>1</sup> См.: М. Б. Загорский. Пушкин и театр. Изд. «Искусство», М.—Л., 1940; С. М. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия. В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Изд. АН СССР, М., 1941; С. Н. Дурый и н. Пушкин на сцене. Изд. АН СССР, М., 1951; Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953; Д. Д. Благой. Мастерство Пушкина. Изд. «Советский писатель», М., 1955; Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957; Б. С. Мейлах. Пушкин и его эпоха. Гослитиздат, М., 1958; Г. А. Лапкина. На афише Пушкин. Изд. «Искусство», Л.—М., 1965; Пушкин. Итоги и проблемы изучения. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 445—459.

<sup>2</sup> Немногочисленные дореволюционные постановки «Бориса Годунова», начиная со спектакля 1870 года и заканчивая спектаклем МХТ (1907), сводили народную трагедию к трагедии совести преступного царя.

конца, — не была показана зрителю, как и спектакль МХАТа; режиссерский замысел А. Дикого вообще не получил реализации.

Величайшее создание русской классической драматургии XIX века фактически не обрело жизни в театре, тогда как опера М. Мусоргского, написанная на основе трагедии, давно сделалась репертуарной.

Печальную сценическую судьбу «Бориса Годунова» определил ряд причин, в том числе и цензурный запрет, закрывший трагедии до конца 60-х годов XIX века доступ в театр, запрет, обусловленный ее идейным содержанием.

Не менее важным и существенным было столкновение новаторской драматургической системы «Бориса Годунова» с практикой современного ей театра. Высокие литературные достоинства трагедии были признаны, иначе было с качествами сценическими.

Между тем Пушкин «Бориса Годунова» создавал для театра, рассматривая трагедию как начало драматически-сценической реформы. Ни одному своему произведению поэт не придавал такого значения, как «Борису Годунову». Он был уверен в том, что «дух века требует важных перемен... на сцене драматической» (XI, 141) и стремился при посредстве своей пьесы способствовать их осуществлению. Пушкин утверждал: «Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы» (XI, 383). Вновь и вновь возвращаясь к тому же вопросу, Пушкин писал: «Признаюсь искренно, неуспех драммы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драммы Шекспировой — а не придворный обычай трагедий Расина — и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены» (XI, 141). Смело ломая застывшие формы классической драмы, Пушкин отнюдь не был уверен в успехе, — конечно, он не сомневался в художественных качествах пьесы, но сомневался в победе новых принципов драматургии. Он писал: «Хотя я вообще всегда был довольно равнодушен <к> успеху или неудаче своих сочинений, но, признаюсь, неудача „Бориса Годунова“ будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен» (XI, 140).

Пушкин не ошибся. Его трагедия так резко нарушала традиционные драматургические системы, что озадаченным современникам казалось естественным признать пьесу «несценичной». В этом парадоксально сошлись представители и прогрессивного, и консервативного лагерей.

Оказав прямое воздействие на русскую историческую драму (А. К. Толстой, А. Н. Островский), «Борис Годунов», даже после того как пьеса была допущена на сцену, не стал репертуарным. Новаторство Пушкина не было понято и принято современниками, а по существу, и театр наших дней не нашел ключа к трагедии.

Пушкин стремился показать живой поток истории, раскрыть социальные конфликты эпохи, показать столкновение царя, народа, боярства. Поэт как бы практически осуществил сформулированную им позднее программу: «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ — Судьба человеческая, судьба народная» (XI, 419).

Вместить подобное содержание в привычные драматически-сценические формы было невозможно. Пушкин не мог опереться на опыт русской драмы предшествовавшего и современного ему периода. Создавая трагедию, Пушкин должен был самостоятельно решать вопрос о ее форме и построении. Он отказался от напряженной интриги, от единого действия, от концентрации внимания на судьбе немногих персонажей. Если бы тема трагедии исчерпывалась муками совести преступного Бориса Годунова, Пушкину незачем было бы выходить за пределы кремлевских теремов. Но для народной трагедии, в первую очередь посвященной «настоящей беде Московскому государству», а только во вторую — царю Борису и

Гришке Отрепьеву, поэту понадобилось развернуть действие в Кремлевских палатах, на Красной площади, у Новодевичьего монастыря, в Чудовом монастыре, в царских палатах, на Литовской границе, в Кракове, в Самборе, на равнине под Новгород-Северским, в Севске и снова в Москве, показать представителей разных сословий — царя, бояр, польских панов, бродяг, воинов, народ, расширить не только географические и социальные, но и временные границы. Вместо 24 часов, обусловленных законами классической поэтики, протяженность действия равна семи годам. То же дерзкое нарушение канонов проявил поэт в самой конструкции пьесы. В трагедии нет главного героя, вокруг которого разворачиваются события, нет личного конфликта между антагонистами (только политические мотивы руководят врагами Бориса). Любовь Самозванца к Марине не свободна от политических расчетов. С помощью Марины Лжедмитрий может укрепиться в лагере шляхты. Отношения же самой Марины к «царевичу» лишены каких бы то ни было романтических иллюзий, они обнаженно-циничны. Сцена у фонтана — не столько встреча влюбленных, сколько поединок двух честолюбцев, двух авантюристов, поединок, в котором побеждает Марина, продающая свою «любовь» за царский венец.

В трагедии отсутствует членение на акты (Пушкин первоначально предполагал разделить пьесу на четыре или три части, но позднее отказался от этого намерения), и действие распадается на двадцать три (или двадцать четыре) небольшие картины.

Не могла не поразить современников самая стилистика трагедии, в которой «высокая» речь сочеталась с просторечием и даже общенной лексикой. Пушкин писал в частном письме: «В моем Борисе бранятся по матерну на всех языках. Это трагедия не для прекрасного полу» (13, 266).

Содержание «Бориса Годунова», принципы построения, стилистика — все вступало в противоречие с общепринятыми нормами. Трагедия называлась «Борис Годунов», но образ честолюбивого узурпатора, достигшего власти с помощью злодеяния и падающего жертвой им содеянного, как и образ его антагониста — Самозванца, также приходящего к власти через преступление, не исчерпывают и не определяют проблематики трагедии, хотя борьба за царский трон является существенной составной частью сложного полифонического построения трагедии. Центральный герой пьесы — народ, показанный в росте и движении, народ неукротимый и мятежный, но бессильный утвердить свое владычество, легко становящийся орудием чужой и враждебной ему воли, народ — та сила, без которой ни один из узурпаторов — ни Борис, ни Самозванец — не могут победить. «Мнение народное» решает судьбу царей. Пусть народ — это еще слепая сила, которую его враги до времени небезуспешно направляют в выгодное им русло; эта сила грозная, неизбежно вырывающаяся из-под контроля властителей. Народ, который в трагедии классиков в действии не участвовал, не говоря уже о том, чтобы его направлять, в трагедии Пушкина сделался главным героем. Следуя заветам «отца нашего Шекспира» в воссоздании живой атмосферы событий, в свободном построении многопланового действия, в изображении народа как движущей силы истории, Пушкин пошел дальше Шекспира, ибо автору «Бориса Годунова» был известен опыт народных движений и революций, которых не мог знать автор «Генриха IV».

В «Борисе Годунове» действует не толпа, покорно идущая за поводом, рабски повинующаяся его приказам, но мятежный народ, непокорная и грозная стихия. В «Кориолане» и «Юлии Цезаре», как и в исторических хрониках Шекспира, народ чаще всего повинуетя демагогическим призывам самозванных вождей и легко изменяет прежним любимцам.

Так, народ, обожествлявший Брута, под воздействием речи Антония восстает против недавнего кумира. В «Борисе Годунове» (финал трагедии) народ отвечает грозным молчанием на призыв бояр славить Самозванца. Конечно, это не единственный пример.

Место и значение народных сцен в трагедии определены ее идейной концепцией, утверждающей неизбежность гибели любой враждебной народу власти, в данном случае — царской власти. Народ незримо присутствует и там, где действуют только протагонисты. Сознание грозной и загадочной мощи народа, страх перед ним, тщетные попытки «щедротами любовь его снискать» определяют поведение Бориса Годунова. К народу обращается и Самозванец. Его временный успех завоеван враждебным Борису «мнением народным», а грядущая гибель Лжедмитрия обусловлена утратой поддержки народа.

Нарастающий рокот народного гнева слышен и в царских палатах, и в доме Шуйского; он доносится до рубежа Литвы и определяет все движение и развитие событий.

Именно эти особенности идейной концепции «Бориса Годунова», вступающие в прямое противоречие с монархической трактовкой проблемы «народ и царь», определили судьбу трагедии. Мятужному народу, враждебному царю, не было места в театре николаевской эпохи. Отсюда — запрещение постановки «Бориса Годунова». Правда, Пушкину, как мы знаем, после упорной борьбы все же удалось добиться издания (с купюрами) трагедии. С точки зрения Николая I и Бенкендорфа, публикация драмы была менее опасна, нежели постановка. Нередко пьесы, попадавшие в печать, на сцену не допускались. Николай I сознавал действительную силу театра и умело использовал ее. Наряду дозволялось появляться на сцене только для изъяснений беспредельной любви и преданности монарху. Изображение народных волнений в театре было исключено.<sup>3</sup> Трагические события русской истории начала XVII века объяснялись отсутствием законного монарха. Только поэтому «мятежники» и могли сеять смуту. Стоило явиться законному царю из дома Романовых, как все бедствия России кончились.

«История государства Российского» Карамзина оборвалась на картине Смутного времени. Литературе, и в частности драматургии, предстояло дописать последнюю главу — воцарение Михаила Романова. Николай I относился без всякой симпатии к периоду 1605—1612 годов, особенно же к победе Лжедмитрия, и писал Бенкендорфу: «История эта сама по себе более чем отвратительна». Изображение Смутного времени в литературе допускалось лишь в качестве пролога к избранию Михаила Романова.

Картина Смутного времени, данная Пушкиным, была враждебна Николаю; политическим и эстетическим взглядам царя отвечали «Юрий Милославский» Загоскина, «Дмитрий Самозванец» Булгарина, пьесы Кукольника и Полевого. Истинные мотивы запрещения «Бориса Годунова» Пушкину сообщены не были. Возможно, что из соображений тактических Николаю I, пытавшемуся в 1826—1827 годах привлечь поэта, удобнее было сослаться не на политические, а на другие мотивы. Характерно, что и в болгаринских «замечаниях на комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве», составленных по поручению Николая I, необходимость запрета постановки пьесы также мотивирована не политическими соображениями («Дух целого сочинения монархический»), но тем, что «у нас не

<sup>3</sup> Николай I лично выправлял переделанное Р. Зотовым либретто «Немой из Портичи», вытравляя какие бы то ни было намеки на подлинные причины и характер восстания неаполитанских рыбаков; он же цензурировал текст «Вильгельма Телля» Россини. Картинам народных восстаний он предпочитал балетное «Восстание в серале» и помогал советами и указаниями в подготовке спектакля.

видывали патриарха и монахов на сцене».<sup>4</sup> Этого оказалось достаточно для вывода: «Разумеется, что играть ее (трагедию, — А. Г.) невозможно и не должно». Заключение это пришлось по душе Бенкендорфу (если не было им подсказано), и он прямо писал в докладной записке царю: «Во всяком случае эта пьеса вообще не годится для сцены». Резолюция Николая I надолго закрыла для трагедии путь и в театр, и в печать, так как выдвигала задачу переделки трагедии, после «нужного очищения», в «исторический роман наподобие Вальтер Скотта».

Конечно же, запрещение «Бориса Годунова» было обусловлено не сомнениями царя и Булгарина в сценичности трагедии, не заботой о «чистоте» жанра, но мотивами чисто политическими.<sup>5</sup> В «Борисе Годунове» нет прямых аллюзий к современности (мы знаем, что Пушкин был врагом подобного рода «применений»), но в трагедии с огромной взрывчатой силой раскрыт конфликт народа и царской власти, конфликт, обострявшийся по мере усиления гнета самодержавия. «Применения» к трагедии создавала сама действительность: в периоды обострения реакции тема «Бориса Годунова» обретала новую остроту и актуальность. Именно потому цензура вновь и вновь подтверждала запрещение ставить «Бориса Годунова» и исполнять даже отдельные картины трагедии, например, «Сцену у фонтана» (запрещена 23 марта 1833 года,<sup>6</sup> вновь запрещена в 1859 и в 1862 годах). Хотя цензурный запрет с «Бориса Годунова» был снят в 1866 году, но постановка трагедии (и то с пропуском семи сцен) состоялась лишь четыре года спустя. С наступлением политической реакции, обострившейся после выстрела Каракозова (1866), в пору усиления полицейской слежки, арестов, ссылок, доносов, особую злободневность приобрели слова Афанасия Пушкина:

Нас каждый день опала ожидает,  
Тюрьма, Сибирь, клобук иль кандалы,  
А там — в глуши — голодна смерть иль петля.

Легко-ль, скажи! Мы дома, как Литвой,  
Осаждены неверными рабами;  
Все языки, готовые продать,  
Правительством подкупленные воры.

(VII, 40, 41)

То же произошло с пьесой в 80-е годы, в пору нового усиления реакции. И не в этом ли одна из причин быстрого выпадения пушкинской

<sup>4</sup> Русский театр той поры применялся к запрету выводить на сцену священнослужителей, либо исключая их из действующих лиц, либо превращая в мирян. В четвертом действии «Жизни за царя» из монастыря выходили не монахи, но «пейзане», патер в «Разбойниках» и Фра Диего в «Дон Карлосе» Шиллера были превращены в мирян. Клод Фролло в «Эсмеральде» сделался синдиком, а пустынный в «Волшебном стрелке» — Обероном (!). Театру ничего не стоило сделать Варлаама и Мисаила бродягами, а патриарха — «стардом». Кстати, именно так поступил позднее Художественно-общедоступный театр при постановке «Царя Федора Иоанновича».

<sup>5</sup> Пушкин отлично понимал, что в его трагедии смущало царя. Он писал Бенкендорфу 16 апреля 1830 года: «Его (Николая I, — А. Г.) внимание привлекли также два или три места, потому что они, казалось, являлись намеками на события, в то время еще недавние; ... все смуты похожи одна на другую. Драматический писатель не может нести ответственности за слова, которые он влагает в уста исторических личностей» (XIV, франц. — стр. 78, перев. — стр. 406).

<sup>6</sup> Характерна мотивировка запрета, данная цензором: «Его величество ясно сказал, что эта пьеса не должна быть представлена на театре». (Литературный архив, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 231).

Польское восстание 1831 года наложило отпечаток на восприятие трагедии. Николая I удовлетворяла трактовка русско-польских взаимоотношений, которую давал в своих пьесах Н. Кукольник.

трагедии из репертуара Малого театра (поставлена в 1880 году) и поспешное объявление ее (в который раз!) несценичной? Для народного театра «Борис Годунов» вообще оставался под запретом даже в 1905 году.

## 2

С легкой руки первых «критиков», т. е. Булгарина, Бенкендорфа и самого царя, трагедия была признана «несценичной». Определение это носило политический характер. Но, как говорилось выше, несценичной, правда, по совершенно другим мотивам, трагедию признавали не только противники Пушкина, но и многие литераторы противоположного Булгарину лагеря.

Катенин, знавший о желании Пушкина увидеть «Бориса Годунова» на сцене, писал: «Целое не обнято; я уж не говорю в драматическом смысле; оно не драма отнюдь, а кусок истории, разбитый на мелкие куски в разговорах... Что от него (Бориса, — А. Г.) пользы белому свету... На театр он не идет, поэмой его назвать нельзя».<sup>7</sup>

Позднее в «Воспоминаниях о Пушкине» Катенин так характеризовал пьесу: «Драмы и в помине не бывало... Пушкину хотелось видеть свою пьесу на сцене, но есть ли возможность?».<sup>8</sup>

Если классик Катенин не увидел в «Борисе Годунове» единства и цельности, следовательно, и сценичности (впрочем, он отказывал в ней и трагедиям Шиллера), то Полевой осудил трагедию и по идеологическим мотивам, и за нарушение принципов романтической драмы. Для Полевого была неприемлема художественная и историческая концепция Пушкина; последнюю он несправедливо отождествил с карамзинской. О принципах построения трагедии критик писал: «Нет единства ни в действии, ни в развитии частей, ни в проявлении характеров... все совершается за глазами зрителей и читателей».<sup>9</sup> «Судя по драме Пушкина, все отличие ее от классической драмы состоит в бессвязной пестроте явлений и прыжках от одного предмета к другому. Но это неверно: романтическая драма имеет свои строгие правила и свой порядок действий, который, как замечает Де Виньи, может быть еще тяжелее классического».<sup>10</sup>

В уклончиво-дипломатической рецензии Надеждина один из собеседников (статья построена в диалогической форме) также утверждает нетеатральность пьесы. «Шекспировы хроники писаны были для театра и посему более или менее подчинены условиям сценики. Но Годунов совершенно чужд подобных претензий».<sup>11</sup>

Белинский тоже считал «Бориса» произведением несценичным. «Прежде всего скажем, что „Борис Годунов“ Пушкина — совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме... Слышите слова, часто исполненные высокой поэзии, но не видите ни страстей, ни борьбы, ни действий. И далее: «В „Борисе Годунове“ Пушкина почти нет никакого драматизма».<sup>12</sup>

Критики и писатели последующей поры, как и наиболее проникательные современники поэта, не дерзали оспаривать литературных достоинств пьесы. Но суждения о несценичности трагедии утверждались незыблемо. Их придерживались и многие деятели театра, драматурги. Так, например, А. Н. Островский писал актеру Ф. Бурдину в 1866 году: «Я уж

<sup>7</sup> Помощь голодающим. М., 1892, стр. 254, 257.

<sup>8</sup> «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 640—641.

<sup>9</sup> «Московский телеграф», 1833, № 2, стр. 315.

<sup>10</sup> Там же, стр. 311.

<sup>11</sup> «Телескоп», 1834, ч I, № 4, стр. 557.

<sup>12</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 505.

давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей — буду писать хроники, но не для сцены; на вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они не удобны, я беру форму „Бориса Годунова“. Таким образом, постепенно и незаметно я отстану от театра».<sup>13</sup>

Неверие в сценичность пьесы, высказанное критиками разных направлений, не было опровергнуто театром. Актеры в подавляющем большинстве не верили в сценичность драмы. Прочитав трагедию в 1831 году, В. Каратыгин писал П. Катенину: «По-моему, это галиматья в шекспировом роде». Правда, мы знаем, что некоторые актеры добивались исполнения одной или двух сцен трагедии (например, сцены у фонтана), но это желание не было обусловлено верой в театральную природу «Бориса Годунова». Сложилось мнение, что «Сцена у фонтана» — один из немногих подлинно театральных эпизодов трагедии. Исполнение этой сцены лишь способствовало утверждению мифа о нетеатральности пьесы, не говоря уже о том, что картина, взятая вне контекста, меняла свой характер.

В. Стасов писал о первой постановке трагедии в 1870 году: «Можно сомневаться, чтоб наш великий поэт, создавая знаменитое произведение свое, имел в виду представление его на театре». И Стасов приходит к выводу: «... во многих отношениях справедливо мнение тех (а таких людей немало), которые всегда полагали, а теперь продолжают думать, что, несмотря на многие совершенства пушкинского произведения, его не следует ставить на театр, так как по своей несценичности, частым и коротеньким явлениям, по отсутствию действия, оно всегда произведет на зрителей впечатление чего-то очень скучного и даже странного».<sup>14</sup>

Лишь немногие актеры решились ставить пьесу, если не целиком, то в основной ее части. В. Н. Давыдов в 1871 году в Казани поставил в свой бенефис «Бориса Годунова». На склоне лет в своем «Рассказе о прошлом» он утверждал: «Пушкин все же — не сценический писагель. Театр слишком узок для его гения, и воплотить образы Пушкина на сцене невозможно. Здесь театр всегда будет разбиваться о тысячи трудностей и препятствий».<sup>15</sup>

Суждения о нетеатральности пушкинского «Бориса» перешли и в книги зарубежных литературоведов и историков театра. Достаточно привести один пример. М. Беринг писал о том, что Пушкин «не владел искусством драматической архитектоники и еще менее знанием театра», и потому его «Борис Годунов» — «не пьеса, а ряд сцен».<sup>16</sup>

Почти все писавшие о несценичности «Бориса Годунова» ссылались на то, что Пушкин якобы сочинял свою пьесу вне учета реальных возможностей современного ему театра. При этом упоминались отсутствие единого действия, дробность эпизодов, частые смены декораций, вынужденные антракты.

Историк русского театра Б. В. Варнеке утверждал: «Пьеса гараздо более сильное впечатление производит в чтении и, несмотря на высокие свои поэтические достоинства, она осталась почти без всякого влияния на репертуар. Ее постановки сводятся к единичным случаям и всегда бывают неудачны. Виноват в этом сам Пушкин, не принявший во внимание громадной разницы между условиями постановки во времена Шекспира и в свое время... Первая по времени наша трагедия, стоявшая

<sup>13</sup> А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. XIV, Гослитиздат, М., 1953, стр. 138—139.

<sup>14</sup> В. В. Стасов, Собр. соч., т. III, СПб., 1894, стр. 364.

<sup>15</sup> В. Н. Давыдов. Рассказ о прошлом. Изд. «Искусство», Л.—М., 1962, стр. 106.

<sup>16</sup> An outline of russian literature by the Maurice Baring. London, 1915, pp. 67—68.



на высоте требований как литературное произведение, совсем не удовлетворяла театральным условиям». <sup>17</sup> Упрек этот несправедлив.

Постановочные трудности «Бориса Годунова» отнюдь не превосходили возможностей русской сцены 20-х годов. Техника «чистых перемен» в русском театре той поры — как оперно-балетном, так и драматическом — была исключительно высока. В постановках волшебных опер и балетов декораторы Гонзаго, Корсини, машинист Дранше совершали подлинные чудеса. Мгновенно угрюмый лес превращался в сияющие чертоги, сельская хижина становилась пышным парком, пустыня — берегом моря и т. д. Декорации сменялись на протяжении спектакля 15, 20 и более раз. На сцене происходили сражения, рушились крепостные стены, пылали города, войска шли на приступ, корабли тонули в волнах моря. Все стихии были подвластны театральному машинисту, и театру той поры ничего не стоило поставить и сменить 23 декорации пушкинской трагедии.

Принято называть картину «Граница Литовская», в которой «полки приближаются к границе», «Курбский скачет первый, Самозванец едет тихо...», как пример абсолютно не театрального мышления Пушкина. Сцена эта будто бы совершенно невозможна в театре.

Знакомство с практикой русского театра, хотя бы 1813—1815 годов, в репертуар которого входили многочисленные «патриотические дивертисменты» и интермедии, изображающие постепенное приближение конных отрядов воинов, опровергает утверждение о «несценичности» данного эпизода. Воинские «эволюции», шествия полков, появление конницы и пехотинцев с развевающимися знаменами составляло неприменную часть дивертисментов и парадных спектаклей 1826—1833 годов. В интермедии Р. Зотова «Возвращение князя Пожарского в свое поместье», по описанию рецензента, «вдруг являются на сцене ловкие донцы на своих прытких конях и вскачь снимают пиками лавровые венки, повешенные на деревьях». <sup>18</sup> По поводу этой интермедии Катенин иронически писал Бахтину: «Пожарской — Каратыгин (не разевая, впрочем, рта) выедет верхом на белом коне с пышностью отменной, ибо два дурака поведут коня за удила... Несколько казаков на лошадях по сцене заскачут». <sup>19</sup> В инсценировке романа В. Скотта «Айвенго» (Ивангое) на сцене происходил конный турнир, и главный герой выбивал из седла противника. То же происходило в «Лилии Норбонской», «Жар-птице» и многих других спектаклях 20-х годов. Шествие полков, дробь барабанов, сражения и «эволюции» составляли неприменный атрибут балетов и дивертисментов еще во времена Дидло.

Трудность постановки «Бориса Годунова» заключалась отнюдь не в решении технических задач. С этим театр мог бы справиться довольно легко. Поэт идейно и художественно опередил театр своего времени, выдвинув перед ним задачи, которые сцена не могла решить. Во времена Пушкина были актеры (П. Мочалов, М. Щепкин и др.), которые могли бы сыграть некоторые роли в его трагедии, но успех отдельных исполнителей не мог решить успеха целого. Сыграть «судьбу человеческую, судьбу народную» театр той поры был бессилён, а без этого воплощение «Бориса Годунова» на сцене невозможно. Пушкин, обновляя принципы драматургии, стремился изменить самый характер и формы театра. Спектакль актера должен был превратиться в спектакль единой руководящей и объединяющей все компоненты идеи.

В. Мейерхольд справедливо указывал в докладе «Пушкин-режиссер»: «В Пушкине проглядывает организатор спектакля. Он не только пишет

<sup>17</sup> Б. В. Варнеке. История русского театра. СПб., 1914, стр. 362—363.

<sup>18</sup> «Северная пчела», 1826, 28 августа.

<sup>19</sup> Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб., 1911, стр. 90.

свои вещи, но он пытается увидеть их на сцене... отвергает каноны предыдущих периодов и пытается создать новую форму. Создавая эту форму, он подсказывает изменение сценической техники, которая необходима при постановках его пьес».<sup>20</sup>

Мысль о новаторском театральном мышлении Пушкина независимо от Мейерхольтца высказал позднее другой выдающийся советский режиссер — А. Дикий: «Пушкин писал трагедию не только как поэт и мыслитель, но и как гениальный режиссер. Одна лишь реализация его емких ремарок может дать очень много в смысле приближения к стилю трагедии».<sup>21</sup> Дикий был прав, утверждая, что «Борис Годунов» Пушкина не сыгран на русском театре: «Даже лучшие его постановки являют собой не более чем дань уважения к тени великого писателя. Пьеса, столь увлекательная в чтении, на сцене, как правило, предстает тяжеловесной, громоздкой, мысль и страсть поэта, его историческая прозорливость, сила его государственного мышления еще не нашли себя на сцене театра». А. Дикий писал: «Мы унаследовали и воплотили в жизнь великолепную пушкинскую теорию театра, но не сумели до сих пор приложить ее к драматургической практике самого поэта».<sup>22</sup>

Непонимание природы пушкинского замысла проявилось почти во всех постановках трагедии, начиная с первой, осуществленной в 1870 году. Театр пытался в ту пору подчинить «Бориса Годунова» формам традиционного «бойского» спектакля, превратив конфликт народа и царя в мелодраму о муках совести, терзающих узурпатора. На этот путь толкала театр и реакционная критика.

Д. Аверкиев в книге «О драме» писал, что главное в пьесе — это «страдание Бориса; вся трагедия основана именно на нем». «Над Борисом тяготеет то, что мы зовем судьбой или промыслом; божья десница карает его грех».<sup>23</sup> В сущности, автор, не зная этого, лишь повторял то, что задолго до него утверждал в своем романе Булгарин.

В спектакле 1870 года драма преступной совести Бориса заняла центральное место. Из-за цензурного вмешательства за пределами постановки оказались основные народные сцены пьесы и другие важные эпизоды: «Красная площадь», «Граница Литовская», «Равнина близ Новгород-Северского», «Лес», «Лобное место», а также «Палата патриарха». Справедливо утверждение советских театроведов М. Загорского и С. Дурыхина, что из трагедии было изъято все связанное с темой мятежа и восстания. Основные усилия театра были сосредоточены на исторически верном воссоздании колорита эпохи и быта, на декорациях, костюмах, утвари, при полном пренебрежении поэтической стихией трагедии.

На этом вопросе следует остановиться, так как ошибки первой постановки «Бориса Годунова» оказались в известной мере характерными для последующих.

В. Стасов в цитированном выше отзыве о спектакле подчеркивал историческую достоверность обстановки. Критика не занимал вопрос о том, в какой мере необходимы были роскошные декорации, парчовые костюмы и воспроизводящая музейные образцы утварь для пьесы Пушкина. Это понятно. Стасов был убежден в несценичности трагедии Пушкина, и для него как искусствоведа важна была историческая достоверность декораций. Стасов писал: «Всего замечательнее в этом представлении вышла постановка пьесы, роскошная, тщательная, научно верная до невероят-

<sup>20</sup> «Звезда», 1936, № 9, стр. 207.

<sup>21</sup> «Советская культура», 1955, 1 октября. В расширенном и переработанном виде была опубликована в кн.: Мастерство режиссера. Изд. «Искусство», М., 1956, стр. 30—31.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Д. А в е р к и е в. О драме. СПб., 1893, 44, 45 (вт. паг.).

ности, и вместе с тем настолько привлекательная, что заставляет до некоторой степени забывать малую сценичность самой драмы Пушкина... без малейшего преувеличения можно и должно сказать, что по роскоши и по исторической верности постановка „Бориса Годунова“ превосходит все бывшие до сих пор у нас постановки русских исторических пьес... На нынешний раз заботливость о красоте и верности простиралась так далеко, что несколько месяцев тому назад нарочно были заказаны на шелковых фабриках, по древним русским рисункам, некоторые материи для костюмов царя, царицы и т. п., разнообразные сосуды, чаши, светильники, мебель, ковры — все исполнено с необыкновенным знанием и тщательностью по самым верным образцам, и еще никогда помощь русской исторической науки не играла такой значительной и видной роли на театре, как здесь».<sup>24</sup>

Декорации, костюмы и утварь, воссоздававшие эпоху, не помогли верному истолкованию трагедии, воплощающей напряженность и бурные конфликты в формах скупых, лаконичных, аскетических. Пушкину чужда и враждебна историческая бутафория. Между тем театр стремился скрасить пьесу богатством и роскошью обстановки.<sup>25</sup> Археологизм, внешне понятая историчность сочетались с бытовой, приземленной трактовкой образов, обусловленной пренебрежением к пушкинскому стиху. В подобной оценке спектакля сошлись критики разных лагерей — и прогрессивного и реакционного. Н. Страхов писал, что исполнитель роли Шуйского Зубров, «как и многие другие, произносил речи своей роли так, что мелодия стиха совершенно исчезала — этого требует, говорят, натуральность. Но мало того, он придал своей речи грубость, резкость, слогом, говорил так, как будто исполнял роль не знатного барина, а какого-нибудь купца в комедиях Островского».<sup>26</sup> Конечно, Страхов видел в трагедии Пушкина олицетворение старой Руси, основы которой — «глубокая религиозность, семейная и монашеская жизнь, преданность государству, идеал царя, верность династии», и трактовал смуту как «колебание и столкновение этих элементов». Критика первой постановки «Бориса Годунова» Страховым — это критика справа: бытовая, сниженная трактовка боярской Руси для него равнозначна искажению облика этой Руси. Но у Пушкина нет идеализации старинного уклада, нет и снижения. Он не писал пьесы о преданности народа династии, но создавал трагедию о народе, вступившем в борьбу с царем. Отвергая идейную аргументацию Страхова, мы в то же время можем рассматривать его оценку, как свидетельство очевидца. «Вся красота, которая так ярко лежит на трагедии Пушкина, была с нее стерта. Чтобы изобразить бояр, актеры, по известному выражению, подделывались под тон и манеры кучеров... Когда открылось заседание царской думы, то стыдно было смотреть и слушать. Бояре так, что называется, галдели, так махали руками, головами, туловищами, что похожи были на толпу грубейших мужиков, собравшихся где-нибудь в кабаке».<sup>27</sup>

Элементы бытовизма, внесенные в спектакль, вступали в противоречие с природой трагедии Пушкина. Актерски спектакль, за исключением В. Самойлова (Самозванец), был, по единодушному свидетельству критики, неудачен. Разрушение структуры трагедии, неверная трактовка пьесы, слабое исполнение, пренебрежение к стиху — таковы были каче-

<sup>24</sup> В. В. Стасов, Собр. соч., т. III, стр. 363—364. — Консультантами спектакля были, помимо В. Стасова, историк Н. Костомаров, худ. В. Прохоров.

<sup>25</sup> Так случилось и в 1934 году, когда для постановки трагедии Пушкина в Ленинграде было изготовлено 1800 бутафорских предметов, о чем восторженно сообщалось в печати.

<sup>26</sup> Н. Н. Страхов. Заметки о Пушкине. Киев, 1913, стр. 77.

<sup>27</sup> Там же, стр. 77.

ства спектакля, в котором все подавляла обстановка. Рецензент «Петербургского листка» иронически писал: «17 сентября на Мариинской сцене Дирекциею Императорских театров показывались декорации и костюмы, относящиеся ко времени царствования Бориса Годунова. Костюмы эти были надеты на различных артистов, и им же отданы были для прочтения в этих костюмах и при этих декорациях шестнадцать сцен из хроники А. С. Пушкина „Борис Годунов“». <sup>28</sup>

Легенда о несценичности «Бориса» была утверждена петербургским спектаклем. Не развеяли ее и последующие постановки (Москва, Малый театр, 1880), несмотря на участие выдающихся актеров.

Только одна сцена у фонтана из всей пьесы пользовалась успехом в любительских спектаклях и концертах.

Цензурные сокращения, неверие театра в сценические достоинства пьесы и попытка преодолеть ее мнимую «несценичность» с помощью богатых декораций и костюмов, подчинение трагедии привычным формам «боярского» спектакля обусловили печальную сценическую судьбу трагедии. Рядом с «Василисой Мелентьевой» или «Смертью Иоанна Грозного», не говоря уже о ловко скроенных псевдоисторических мелодрамах, заполонивших репертуар русского театра конца века, «Борис Годунов» был неэффектен. Его литературные достоинства признавались (еще бы!), но театральные отрицались. Какой-нибудь «Дмитрий Самозванец» Н. Чаева или «Царь Дмитрий Самозванец и царевна Ксения» А. Суворина оказались куда более репертуарными — ставить и играть их было легче и привычнее, чем шедевр Пушкина.

Среди многих причин, помешавших трагедии Пушкина утвердиться на русской сцене, нельзя пройти мимо ее оперного воплощения.

Литература, и в частности драматургия, живет сложными связями с другими искусствами, например оперным. В сознании слушателей-зрителей опера, ставшая репертуарной, т. е. любимой, нередко оттесняет литературный первоисточник. «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, во многом и существенно отличные от пушкинских произведений, популярнее, чем одноименные роман и повесть. «Фауст» Гуно куда известнее трагедии Гете. То же можно сказать о «Кармен» Бизе и новелле Мериме или «Демоне» А. Рубинштейна и поэме Лермонтова. Нередко зритель знакомится с великими литературными произведениями по их оперно-сценическому воплощению, и они накладывают свой отпечаток на последующее читательское восприятие поэмы или драмы.

«Борис Годунов» Мусоргского — великое создание русского демократического искусства, но произведение, отличное от трагедии Пушкина (речь идет не только о тексте). Благодаря обработке Римского-Корсакова и гениальному исполнению заглавной партии Ф. Шаляпиным опера эта с конца 90-х годов стала одной из самых репертуарных.

Высоко оценивая это гениальное произведение, музыкальная критика зачастую неоправданно противопоставляла его театральные достоинства будто бы несценичной пьесе Пушкина. А. Римский-Корсаков, сын композитора, писал, что «„Борис Годунов“ и вовсе не сценическое произведение... Он лишен подлинного сценического воздуха, театрального *plein air*'а... Мусоргскому удалось вдохнуть в драму сильную и живительную струю сценического воздуха. Актеру-певцу, исполняющему роль царя, не только есть что декламировать, но и есть что делать».<sup>29</sup>

<sup>28</sup> «Петербургский листок», 1870, 20 сентября.

<sup>29</sup> А. Римский-Корсаков. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. «Музыкальный современник», 1917, № 5—6, стр. 131, 133.

Превознесение сценических достоинств оперы, их противопоставление трагедии несостоятельны, ибо природа сценичности, как и принципы драматургии, в обоих произведениях различны.

Как бы то ни было, оперный «Борис», утвердившийся на сцене, вопреки замыслу Мусоргского, сосредоточившему основное внимание на народе, как трагедия преступной совести почти вытеснил драматического «Бориса» со сцены. Редкие попытки поставить пьесу Пушкина, предпринимавшиеся театрами (МХТ, 1907), успеха не имели. Но торжественно-праздничный, парчовый оперный «Борис Годунов» (не таков был замысел композитора, но таким он предстал на театре) оказал воздействие на последующие попытки интерпретации трагедии. Прав был А. Диккий, писавший в статье «Трагедия, ждущая воплощения»: «Оперная традиция откровенно влияет до сей поры на сценический облик трагедии. В тех редких случаях, когда наши театры обращаются к «Борису Годунову», они как бы видят его в оперном одеянии. Тяжелые боярские шубы, аршинные шапки, бороды во всю грудь, пестрота и блеск драгоценных камней, расписные терема и ведерные ковши неизменно сопутствуют „Борису Годунову“ и на драматической сцене. Театр, как правило, тонет в аксессуарах, во всей этой этнографической роскоши».<sup>30</sup>

### 3

Сложность театрального воплощения трагедии обусловлена специфической, только Пушкину свойственной, природой сценичности, ее конденсированным лаконизмом. Советское литературоведение и театроведение показало «особый характер (пушкинской) драмы, где нет центрального героя, а есть развитие определенной исторической ситуации, около которой группируются все действующие лица — и главные, и второстепенные».<sup>31</sup> Социальный конфликт, а не поединок отдельных героев определяет движение действия. Поэтому нет в трагедии привычного для драмы последовательного, по этапам, развития интриги, но есть целостный поток исторических событий, воплощенный в небольших картинах. «Пушкин строит свою трагедию так, что в ней нет непрерывного сценического действия, какое есть в любой из многочисленных трагедий и хроник Шекспира. Любая из 24 сцен „Годунова“ не дает развития действия в ней самой, но каждая двигает действие трагедии в целом. Каждая сцена „Годунова“ — динамический итог целого разлива действия, волнуемого за сценой, то есть в жизни».<sup>32</sup>

Действительно, каждая из сцен трагедии является не только звеном художественного целого, но отголоском исторических событий, детонацией исторического взрыва. Огромный временной и событийный материал организован, превращен в мощный поток исторического действия, несущего на гребне героев. Зачастую одна сцена продолжает другую, подхватывая последнюю реплику предшествующей, переливаясь в следующую, показывая другой аспект действия, заключая в себе ответ на предшествующие события. Так, первая сцена завершается словами Шуйского, глядящего в окно:

Народ идет, рассыпавшись, назад —  
Пойдем скорей, узнаем, решено ли...

(VII, 9)

<sup>30</sup> Мастерство режиссера, стр. 3.

<sup>31</sup> С. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия, стр. 382.

<sup>32</sup> С. Дурыйлин. Пушкин на сцене, стр. 71.

Вторая сцена, начинающаяся словами одного из народа, дает ответ на этот вопрос:

Неумолим! Он от себя прогнал  
Святителей, бояр и патриарха...  
(VII, 10)

Третья кончается возгласом толпы:

Борис наш царь! Да здравствует Борис!  
(VII, 14)

А четвертая открывается монологом новоизбранного царя.

Социальная дифференцированность персонажей обуславливает внутреннюю контрастность их отношения к происходящему; контрастность характеров, смены ритма обуславливают внутреннюю динамику трагедии, могущую быть раскрытой только сценически. Перебрасывая действие из Москвы в Литву и возвращая его из Польши на равнины России и в Москву, Пушкин не только противопоставляет смежные картины, но связывает их внутренне, наподобие тезиса и антитезиса, иногда подчеркивая эту связь общей рифмой. Так, сцена с Шуйским (царские палаты) завершается монологом Бориса. Последние строки его образуют законченный катрен:

На призрак сей подуи — и нет его,  
Так решено: не окажу я страха —  
Но презирать не должно ничего...  
Ох, тяжела ты, шапка Мономаха.  
(VII, 49)

Следующая сцена (Краков, дом Вишневецкого) открывается рифмованным катреном, начинающим монолог Самозванца, обращенный к пaterу:

Нет, мой отец, не будет затрудненья,  
Я знаю дух народа моего;  
В нем набожность не знает испугленья:  
Ему священ пример царя его.  
(VII, 50)

Конечно, важно не то, что общая рифма (его—ничего—моего—его) проходит через оба четверостишия, хотя это не случайно — у Пушкина нет ничего случайного. Сцена, где беглый монах выступает в роли претендента на царский трон, закономерно примыкает к предшествующей, подчеркивая контрасты ситуаций и характеров обоих героев. Борис, охваченный тягостным предчувствием, пытается убедить себя в том, что его враг — только призрак, тень. Для Бориса тяжела шапка Мономаха, ибо он не может опереться на поддержку народа, ненавидящего его («Живая власть для черни ненавистна»). Для Самозванца «ни в чем не будет затрудненья», он знает «дух народа» (или ему так кажется, ибо ненависть к Борису временно поддерживает Лжедмитрия). Следует указать на одну из многих, удивительно продуманных особенностей построения драмы. Борис Годунов и Самозванец неразрывно связаны друг с другом. Самозванец вырастает из преступления Бориса. Не будь этого преступления, Гришка Отрепьев так и остался бы монахом Чудова монастыря. Грядущее появление Самозванца неясно предчувствовал и сам Борис:

Так вот зачем тринадцать лет мне сряду  
Все снилось убитое дитя...  
(VII, 49)

Самозванец появляется на сцене чаще, чем Борис, и это понятно — он занимает активную, действенную позицию, а Борис — пассивную, отра-

жающую натиск врага. Один участвует в шести, второй в девяти сценах, но всякий раз они появляются в смежных сценах. Впервые Борис Годунов выходит на подмостки как царь в Кремлевских палатах; он достиг цели своей жизни, он торжествует победу. Но в следующей картине (келья в Чудовом монастыре) появляется Гришка Отрепьев, в чьем сознании созрел замысел, грозящий гибелью Борису. Новый выход — уже не отмечающего счастливейший час жизни Бориса, а мучимого угрызениями совести убийцы (царские палаты). Вслед за этой сценой идет корчма на Литовской границе. Новое появление Бориса, сцена с Шуйским, — и смежная сцена с Самозванцем в Кракове. Вслед за «Границей Литовской» идет картина в царской думе с Борисом; за «Равниной близ Новгород-Северского» — площадь перед собором; за сценой «Лес» — царские палаты. Борис умирает, и больше на сцене не появляется и Самозванец. Этого мало. Каждое новое появление Бориса отражает и усиление его тревоги — и, как первопричина, усиливается активность Самозванца.

Д. Благой в своем анализе построения «Бориса Годунова» убедительно показал необычайную соразмерность, стройность, симметричность композиции: «Трагедия начинается и заканчивается в Московском Кремле. В трех первых сценах нет ни одного из основных антагонистов трагедии — ни самого Бориса Годунова, ни оспаривающего у него царский престол Григория-Ажедимитрия. Но показаны основные социальные силы: боярство, народ. Совершенно то же самое происходит и в трех последних сценах. Борис Годунов непосредственно появляется только в четвертой сцене от начала, выходит из действия — умирает — в четвертой сцене от конца. Григорий появляется в первый раз в пятой сцене от начала, в последний раз — в пятой от конца. Считать все эти совпадения и соответствия случайными, естественно, не приходится».<sup>33</sup>

Строгая продуманность и высокая выверенность композиции трагедии органически сочетаются с бурно несущимися, стремительными событиями. Гранитные берега трагедии замыкают непокорную стихию истории. Симметричность построения еще с большей силой раскрывает взрывчатую динамику действия. От пассивности, издевательского равнодушия или покорности царю народ проходит в пределах своей сценической жизни путь развития через ненависть к Борису, через поддержку Самозванца к грозному его осуждению. Ту же эволюцию переживают все основные герои. Меняются не только «предполагаемые обстоятельства», но и самые характеры. Жизнь народа и отдельных персонажей показана всесторонне. События предстают как бы в восприятии разных героев в живой смене.

Первые сцены трагедии объединены темой избрания Бориса на царство. Мы видим бояр, враждебных Годунову, народ, сначала покорный, затем издевательски разыгрывающий комедию избрания царя, и, наконец, самого царя, торжествующего победу. Из окна Кремлевских палат глядят Шуйский и Воротынский на Красную площадь, куда вслед за тем переносится действие. Толпа здесь пассивна — такой хотели бы ее видеть бояре. Народ показан под присмотром Щелкалова. На народ сверху глядят бояре. А в следующей картине, на Девичьем поле, нет и следа печали о бесцарствии. Если в предыдущей сцене Борис был «неумолим», то здесь он просто «упрямится» (почти как у Шуйского — «еще поморщится, поплачет»); скорбь сменяется откровенной издевкой, лук и слюни заменяют слезы. Подлинное отношение народа к избранию Бориса складывается из обеих сцен, а не возникает в одной из них.

<sup>33</sup> Д. Благой. Мастерство Пушкина, стр. 119—120.

Если первые картины трагедии образуют экспозицию основных действенных сил, то начало конфликта заключено в сцене в келье; здесь происходит кристаллизация честолюбивых замыслов Гришки, отсюда как бы берет начало растекающийся по двум руслам поток действия — один связан с обвинением Бориса в преступлении, другой ведет через корчму к границе Литовской, в Польшу, и назад — к границам России. Сцена в келье — отнюдь не монастырская идиллия, но глубоко драматическое, полное напряженной конфликтности действие, и соответственно этому Пимен — не мирный монах-летописец, но человек бурных, не укрощенных возрастом страстей. И сцена в корчме при всем юморе и ярком, «фальстафовском фоне» отнюдь не только комедийна. Не Варлаам, застрявший в окне, но Самозванец, ускользнувший из рук приставов, перешедший за рубеж, определяет ее движение. Действие раздваивается, протекая в России и Польше. Контрастные друг другу лагеря равно враждебны Борису. И в доме Шуйского, и в доме Вишневецкого плетутся интриги, и из этой искусно сплетенной сети Борису уже не уйти. До времени невидимый, но ощутимый народ все время присутствует в действии. Подобно тому, как в первых картинах трагедии Пушкин показывал действительное и мнимое отношение народа к избранию Бориса, обнажая истинную сущность вещей, поэт и далее сопоставляет ненависть бояр к царю (яростный монолог Афанасия Пушкина) и лицемерие, лживость молитвы в доме Шуйского, прославляющей Бориса. Тем отчетливее раскрывается тема одиночества царя, окруженного врагами. Известие о появлении Самозванца вызывает надежды бояр на волнение в народе:

Весть важная...

И если до народа

Она дойдет, то быть грозе великой...

(VII, 40)

На площадях мятежный бродит шепот,  
Умы кипят...

(VII, 69)

И самого Бориса не так страшит Самозванец, как народ, который «всегда к смятенью тайно склонен».

Ненависть народа к царю прорывается в сцене у собора и в могучей сцене на Лобном месте. Но грозная эта сила, исчерпав себя в разрушении, иссякает. Свергнув царя Федора, народ уступает власть боярам, Самозванцу. Новый царь утверждается на престоле с помощью преступления. Отсюда — финальное молчание народа.

Если бы трагедия завершилась, как в первоначальной редакции, почторным возгласом народа «Да здравствует царь Дмитрий Иванович!», круг бы сомкнулся и конечный вывод был бы безнадежно пессимистичен.

Пушкин, создавая «летопись о многих мятежах», помнил, что события 1605—1606 годов были позднее своеобразно продолжены восстаниями Разина, «единственного поэтического лица нашей истории», и Пугачева. В грозном осуждающем молчании народа, по словам Белинского, «слышен страшный, трагический голос новой Немезиды».<sup>34</sup>

В трагедии Пушкина молчание, пауза столь же драматически насыщены, как и слово.

Огромное историческое, социальное, философское содержание воплощено в емкой и предельно лаконичной форме. Никакой расплывчатости, никакой риторики, никаких уступок внешней занимательности.

<sup>34</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 534



Принято называть «Скупого рыцаря», «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери» маленькими трагедиями. С известным основанием этот термин можно распространить и на «Бориса Годунова». В этой пьесе 1238 строк, включая короткие, в одно слово прозаические реплики. Трагедии французских классиков, фактически лишённые действия, сжатые и лапидарные, в среднем занимают от 1500 до 1700 строк. В «Федре» Расина — 1566 строк, в «Андромахе» — 1608, в «Аталии» — 1698. Примерно таков же размер трагедий Корнеля. Трагедии Шекспира с их свободно построенным, широко разветвленным действием, зачастую с двумя параллельными интригами, много больше. Самая короткая из них (текст ее дефектен) — «Макбет» — насчитывает около 2000 строк, в «Гамлете» — 3680, в «Ричарде III» — 3480, в первой части «Генриха IV» — 2882. В трагедиях Шиллера, где властно царствует риторика, размеры пьес возрастают. В «Смерти Валленштейна» — 3932 строки, в «Марии Стюарт» — 4035, а в «Дон Карлосе» — 5370 строк.

Велики по размерам и пьесы французских романтиков, порвавших со строгой дисциплиной классицизма. Увеличение размеров пьес — процесс, наблюдающийся во всех странах, особенно интенсивный в пору романтического произвола. Этот процесс характерен и для русской драматургии первой трети века. Трагедии Сумарокова и Княжнина не превышали вольтеровых, а иногда были даже меньше. Невелики по размерам первые трагедии Озерова, но по мере того как в них проникают сентименталистски-преромантические тенденции и декламационное начало начинает главенствовать над действенным, увеличиваются и размеры. В «Фингале» — 998 строк, в «Эдипе в Афинах» — 1358, в «Поликсене» — 1821, в «Дмитрии Донском» — 1932. Разгул пустой риторики в пьесах Кукольника выражается и в размерах. В драме «Рука всевышнего отечество спасла» — 2235 строк, в «Князе Скопине-Шуйском» — 2594, а в «Торквато Тассо» — и того больше.

Пушкин и здесь не следует общему течению. Он лаконичен. Но, конечно, лаконизм «Бориса Годунова» не сводится к малым размерам. Озеров и Крюковский риторичны, хотя их первые пьесы меньше «Бориса». Лаконизм, сжатость выражения мысли, свобода от риторики у Пушкина связаны с особой манерой воплощения действия. Поэт показывает периферию событий, но давая почувствовать то, что происходит в центре. Воображение зрителя должно дорисовать остальное. В сцене «Девичье поле» один из народа говорит:

... смотри: ограда, кровли,  
Все ярусы соборной колокольни,  
Главы церквей и самые кресты  
Унизаны народом...

(VII, 12)

Следовательно, всего этого на сцене нет — иначе не для чего было бы описывать то, что зритель может увидеть сам. Прав К. В. Базилевич, утверждая, что «Пушкин намеренно выбрал не авансцену, а задние ряды толпы, где говорили более непринужденно и искренне».<sup>35</sup> О том, что действие данной сцены развертывается не на переднем плане, а воспринимается как бы глазами тех, кто находится сзади, свидетельствуют и последующие реплики:

Послушай, что за шум?  
Народ завыл, там падают, что волны,  
За рядом ряд... Еще... Еще... Ну, брат,  
Дошло до нас; скорее на колени!

(VII, 13)

<sup>35</sup> К. В. Базилевич. Борис Годунов в изображении Пушкина. В кн.: Исторические записки. т. I. Изд. АН СССР, М., 1937, стр. 38.

На сцене — отголосок событий, происходящих за пределами сцены. Нам дано увидеть, воспринять события глазами действующих лиц.

Подобный метод характерен для построения народных сцен во всей трагедии. Поэт не требует, чтоб на сцене воздвигали соборную колокольню, выводили толпы народа — все это заменяет одна реплика, переводящая ремарку в прямое действие. Волнение толпы на сцене — отголосок народного мятежа, бурно кипящего за ее пределами. Задача театра — передать его ритм.

Воссоздание театральной природы «Бориса Годунова» возможно на основе верного идейного истолкования трагедии, раскрытия целостного потока исторического действия, определяющего судьбу героев — народа, Бориса, Самозванца, полноценной интонационно передачу пушкинского стиха.

Советский театр нашел ключ к «маленьким трагедиям» Пушкина. Нет сомнения, что он найдет верное решение и величайшего драматического создания поэта.



## СООБЩЕНИЯ И ОБЗОРЫ

А. С. РОЗАНОВ

### РОМАНСЫ НА ПУШКИНСКИЕ ТЕКСТЫ ПОЛИНЫ ВИАРДО

Богатое вокальное наследие Полины Виардо (три оперетты на либретто И. С. Тургенева, романсы, обработки народных и средневековых песен, а также сочинений композиторов XVIII века, переложения для голоса фортепьянных и инструментальных пьес) еще не изучено. Оно и не каталогизировано полностью, так как внимания исследователей музыки до сих пор к себе не привлекало. Наконец, некоторые известные только по названию вокальные сочинения певицы остались в рукописи и пока недоступны для ознакомления.

Среди вокальных сочинений П. Виардо несомненный интерес для русской культуры представляют ее романсы на слова русских поэтов. Они свидетельствуют о знакомстве артистки-композитора с русской литературой, ее стремлении вникнуть в поэтическое творчество русских авторов и о своеобразном, но верном понимании музыкально истолкованных ею стихотворений. (Русским языком П. Виардо владела достаточно свободно).<sup>1</sup>

Из 37 пьес на слова русских поэтов значительная часть — 16 романсов — была сочинена на тексты А. С. Пушкина. Большую роль в этом, конечно, сыграл И. С. Тургенев, глубоко чтивший творчество великого поэта и «указавший» П. Виардо на те или иные его стихотворения.<sup>2</sup>

С творчеством Пушкина П. Виардо впервые познакомилась, вероятно, во время своих гастролей в Петербургской итальянской опере в 1843—1846 годах. Она неоднократно исполняла тогда в концертах отрывки из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, арию Людмилы однажды включила даже в сцену урока пения в «Севильском цирюльнике» Россини. (Сочинения русских композиторов она пела всегда на русском языке). Вряд ли, при большой любознательности артистки и ее настойчивом желании приобщиться к русской культуре, она могла пройти мимо литературной основы оперы.

Среди петербургских друзей П. Виардо видное место в те годы занимал и гр. Михаил Ю. Виельгорский, близко знавший поэта, автор нескольких романсов на его слова.

Романсы П. Виардо на стихотворения Пушкина упоминаются уже в первом из известных нам сообщений о новом для нее роде композиторской деятельности. 12 декабря (н. ст.) 1862 года В. П. Боткин писал М. П. и А. А. Фет из Парижа: «Она (П. Виардо, — А. Р.) положила также на музыку „Для берегов отчизны дальней“, — „О, если правда, что в ночи“, — „Узник“ — и все это великолепно. Признаюсь, я сначала

<sup>1</sup> Надо отметить, что наибольшее количество вокальных сочинений П. Виардо было опубликовано именно в России (54 пьесы), а некоторые из них и единственно там.

<sup>2</sup> Письмо И. С. Тургенева к Ф. Боденштедту, от 24 июня (6 июля) 1863 г. из Баден-Бадена. И. С. Тургенев. Письма. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, т. V, стр. 132, № 1359 (Далее: Письма).

сомневался в ее удаче и долго отклонялся прослушать их, ибо, к несчастью, не могу скрывать, если вещь мне не понравится! — но, наконец, услышал их и пришел в восторг... Уверю вас, слышать эти стихотворения в пении m-me Виардо есть наслаждение особого рода. И выговаривает она хорошо. Все это, разумеется, не без помощи нашего приятеля (И. С. Тургенева, — А. Р.), который указал ей и «нрзб» эти стихотворения».<sup>3</sup>

Обращаясь к Ф. Боденштедту с просьбой перевести на немецкий язык слова готовых к тому времени романсов П. Виардо на стихи Пушкина и Фета, Тургенев указывал, что для их сочинения она «воспользовалась своим пребыванием в Бадене».<sup>4</sup> Туда П. Виардо задумала переселиться, когда у нее созрело решение закончить карьеру оперной певицы и уехать из Франции, избавившись от ненавистного ей и Л. Виардо режима Второй империи. Живописный уголок «романтической» Германии казался ей подходящим местом для творчества и отдыха. После недолгого пребывания в Баден-Бадене в 1861 году П. Виардо провела там лето и осень 1862 года, на собственной вилле. По-видимому, тогда она и приступила к созданию своих русских романсов. (Окончательное переселение семьи Виардо в Германию состоялось в конце апреля 1863 года, вслед за уходом певицы со сцены парижской Большой оперы).

После неудачной попытки напечатать романсы в Карлсруэ осенью 1863 года и затруднений с петербургскими музыкальными издателями эти произведения, наконец, вышли в свет 20 февраля следующего года под заглавием «12 стихотворений Пушкина, Фета и Тургенева, переведенные Ф. Боденштедтом и положенные на музыку П. Виардо. СПб., у Иогансона, 1864» (каждый романс был выпущен отдельной тетрадью). Из пьес на слова Пушкина туда вошли: «Цветок» (№ 1), «На холмах Грузии» (№ 2), «Заклинание» (№ 6), «Ночью» (№ 9), «Узник» (№ 10), «Птичка» (№ 11).

Издание было осуществлено под наблюдением Тургенева на русском и немецком языках (переводы Боденштедта Тургенев тщательно отредактировал, вмешиваясь в детали просодии и добиваясь соответствия между музыкой и текстом). Выбор романсов, правку корректур (а может быть, и общее редактирование) взял на себя А. Г. Рубинштейн, к которому П. Виардо обратилась с письмом. Музыка их понравилась ему, а некоторые пьесы, в том числе «Цветок», «даже поразили его».<sup>5</sup> Метрономические указания были установлены самой П. Виардо.<sup>6</sup>

В том же году (и в том же составе) появилось и немецкое издание романсов: «12 Gedichte von Puschkine, Feth und Turgeneff, übersetzt von Fr. Bodenstedt, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componiert von Pauline Viardot-Garcia» (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1864), с текстом только на немецком языке.

Второй «альбом» романсов П. Виардо на стихи русских поэтов «10 стихотворений Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Тютчева и Фета, переведенные Ф. Боденштедтом и положенные на музыку Полиною Виардо-Гарсиа» был напечатан Иогансоном летом 1865 года, снова отдельными тетрадями. В него вошли четыре романса на слова Пушкина: «Ночью, во время бессонницы» (№ 2), «Для берегов отчизны дальней» (№ 5) — оба эти романса не были включены Рубинштейном в первый «альбом», «Не пой, красавица, при мне» (№ 7) и «Буря» (№ 10).

Сочинений на тексты Пушкина П. Виардо не включила в третью (и последнюю) серию своих романсов на слова русских поэтов (изданную

<sup>3</sup> ГБЛ, ф. 315, картон 6, № 26.

<sup>4</sup> Письма, т. V, стр. 132, № 1359, от 24 июня (6 июля) 1863 г., из Баден-Бадена.

<sup>5</sup> Там же, стр. 194, № 1420, от 4, 5 (16, 17) января 1864 г., из Петербурга.

<sup>6</sup> Там же, стр. 192, № 1418, от 2 (14) января 1864 г., из Берлина.

Иогансоном в 1868 году). Их нет и среди вокальных пьес певицы, изданных в 1869 и 1871 годах. Затем в серии «Пять стихотворений Гёте, Пушкина, Гейбеля и Поля, положенные на музыку Полиною Виардо-Гарсиа, у А. Иогансона, СПб., 1874» появилась вокальная миниатюра на слова Пушкина «Юноша и дева» (№ 3).

В том же году Иогансон включил ряд, по-видимому, новых сочинений П. Виардо (а также все ранее изданные им ее произведения) в обширное собрание: «Романсы, песни, куплеты и шансонетки для пения с аккомпанементом фортепьяно» (1874). Четыре романса на тексты Пушкина: «Вот зеркало мое» (№ 51), «Ночной зефир» (№ 52), «Старый муж, грозный муж» (№ 53) и «Ворон к ворону летит» (Шотландская баллада, № 54), оказались напечатанными тогда впервые. (Интересно, что Тургенев нигде не упоминает о них в своих письмах). В 1878 году Иогансон повторил это издание.

Все пушкинские романсы певицы он снова перепечатал и в отдельной серии из 54 вокальных пьес П. Виардо, вышедшей в 1880 году и переизданной им в 1882 и 1887 годах (с текстом только на русском языке).

Известный по письмам Тургенева к Боденштедту<sup>7</sup> романс «Туча» по каким-то причинам остался неопубликованным. При встрече с Рубинштейном 5 (17) января 1864 года Тургенев вручил ему пятнадцать «номеров».<sup>8</sup> Сообщая П. Виардо предложенное композитором расположение 12 пьес в первом «альбоме» и названия трех вещей, отложенных им «для альбома будущего года» (второго «альбома»), Тургенев не упоминает «Тучи».<sup>9</sup> Быть может, сама П. Виардо нашла пьесу недостаточно интересной и решила ее не печатать, несмотря на то, что немецкий перевод текста был уже сделан Боденштедтом?

Из 15 опубликованных пушкинских романсов П. Виардо двух — «Юноша и дева» и «Вот зеркало мое» — в ленинградских и московских библиотеках обнаружить не удалось.

Романсы на стихотворения русских поэтов занимают особое место в творчестве П. Виардо. Эти сочинения не имеют налета салонности, свойственного более ранним ее «мелодиям» из «альбомов» 1843 и 1850 годов и отдельным вокальным пьесам, напечатанным ею в течение 1840-х годов, а также заметного и в поздних произведениях певицы, относящимся к 1880-м годам. Они отмечены большей серьезностью подхода к разрешению композиторской задачи.

По своей программности, кругу музыкально-поэтических образов, стремлению к известной психологической глубине в их раскрытии, характеру выразительных средств романсы П. Виардо на тексты русских поэтов примыкают к течению позднего романтизма в немецкой музыке. Не поднимаясь, разумеется, до шумановских высот, они ближе всего стоят к песенному творчеству И. Рафа. Одновременно в их мелодике отчетливо сказывается и влияние итальянских оперных композиторов 20—30-х годов XIX века.

Ярко выраженным мелодическим даром П. Виардо не обладала, и эта сторона ее творчества имеет менее всего интересных и оригинальных черт.

Не все известные нам пушкинские романсы П. Виардо равноценны по своему музыкальному значению, но все они написаны профессиональной рукой композитора и опытной певицы, практически постигшей законы вокального искусства. Декламационная выразительность сочетается в них с удобством вокальной партии для голоса. Аккомпанемент сделан с хоро-

<sup>7</sup> Там же, стр. 132, № 1359, от 24 июня (6 июля) 1863 г., из Баден-Бадена: стр. 138, № 1364, от 3, 4 (15, 16) июля 1863 г., из Баден-Бадена.

<sup>8</sup> Там же, стр. 194, № 1420, от 4, 5 (16, 17) января 1864 г., из Петербурга.

<sup>9</sup> Там же, стр. 198, № 1423, от 10 (22) января 1864 г., из Петербурга.

шей выдумкой. Колористические возможности фортепьяно удачно использованы для воплощения художественного образа. Фактура сопровождения компактна, не перегружена и удобна для исполнения. Вокальной партии аккомпанемент нигде не дублирует.

При построении модуляционного плана П. Виардо ограничивалась главным образом употреблением тоналностей первой степени родства, но в ее романсах встречаются иногда и смелые тональные отклонения. Несколько обычный гармонический язык освежают отдельные удачные находки.

Композитор предпочтительно пользуется строфически-вариационной формой. Куплетная форма встречается реже.

Некоторые пьесы, иногда отдельные эпизоды в них не лишены элементов оперности в трактовке и воспринимаются скорее как отрывки из крупного музыкально-драматического сочинения, а не как романсы.

Каждая пьеса задумана как широкая музыкальная картина и выдержана в соответственных тонах.

Серию «12 сихотворений» открывает один из наиболее удачных романсов — «Цветок» (ре бемоль мажор,  $\frac{3}{4}$ , *Andante mosso*). Характер его музыки задумчивый, лирический. Пьеса привлекает своей цельностью, в ней нет некоторой стилистической пестроты, свойственной другим пушкинским романсам П. Виардо. Материал пятитактного вступления в слегка варьированном виде связывает первое проведение напевной мелодии с более подвижным средним построением (с отклонениями в Фа, Соль, Ля мажор и фа диес минор) и с заключением, — вторичным проведением начальной мелодии.

К числу лучших романсов П. Виардо принадлежит и романс «На холмах Грузии» (ля минор, С, *Andante mosso*). Печальная мелодия имеет несколько мендельсоновский характер. Во втором построении движение ускоряется, ряд гармонических последовательностей на pedalной ноте ля малой октавы при нарастающей звучности приводит на словах «И сердце вновь горит и любит — оттого, Что не любить оно не может» к возникновению широкой фразы в кантиленном итальянском стиле, с кульминацией на ноте ми второй октавы *fortissimo* (До мажор), подчеркивающей слова «не может». В конце романса при возвращении начального материала мелодическая линия поручена одному фортепьяно. Словно пресветляясь, она проходит в Ля мажоре, затем грустно звучит в основной тональности (ля миноре), а голос медленно повторяет: «Что не любить не может» (слово «оно» автором музыки здесь опущено). Постепенно затихает тревожный рокот в «пейзажном» аккомпанементе, создающем сумрачный колорит и на протяжении большей части пьесы.

Романс «Заклинание» — «О, если правда, что в ночи» (фа минор, С, *Allegro agitato*) эффектный, но музыкально менее ценный, чем предыдущие пьесы, написан в выраженно оперных приемах. Его четкое трехчастное построение соответствует трем строфам стихотворения. Лихорадочные синкопы во вступлении и заключении, обильное употребление постепенного усиления звучности на фоне басового тремоландо, создающее беспокойное напряжение, резкие аккорды, акцентирующие драматические призывы: «Я тень зову, я жду Лейлы» и «Сюда, сюда, сюда!» (трижды, а не дважды, как в пушкинском тексте), взлеты голоса в верхний регистр и быстрый спад мелодической линии к нижнему до первой октавы, сопоставление контрастирующих динамических оттенков, придают пьесе сходство с оперной арией. Кантиленная итальянская мелодия появляется во второй строфе на словах «Явьись, возлюбленная тень», в одноименном мажоре, продолжаясь затем в главной тональности. Бурно драматический колорит еще более сгущается в третьей строфе, построенной на мелодиче-

ской основе начала. В отношении декламационной выразительности пьеса сделана превосходно.

Следующая пьеса «Ночью» — пушкинское заглавие стихотворения «Ночь» — (Ля бемоль мажор,  $12/8$ , *Andante mosso*) тоже принадлежит к лучшим романсам П. Виардо. И здесь текст прочтен композитором по-своему: в музыке нет страстности, нет и оттенка печали. Она безмятежна в своем изяществе. Словно возникающие в полусне легкие и светлые образы, взлетают и ниспадают пассажи шестнадцатыми, «обволакивающие» мелодию (носящую в тактах 17—21 типично итальянский характер). Первый и третий разделы пьесы построены главным образом на повторяющейся педальной ноте ля бемоль в басу. В более спокойной средней части мелодия у голоса проходит под аккомпанемент гармонически интересной, колышущейся фигурации фортепьянного сопровождения.

Один из наиболее удачных — романс «Узник» (ми минор,  $6/8$ , *Andantino*), тоже написан в ясной трехчастной форме. Скупой аккордовый аккомпанемент фортепьяно сопровождает печальную мелодию у голоса (*declamato*); все вместе хорошо передает атмосферу безотрадности, в которой томится узник. В средней части (*agitato*) встречаются удачные тональные сдвиги. За громким возгласом «Давай улетим!» следует третий раздел пьесы — повторение начала. Но музыка его, начиная от слов «Мы вольные птицы», продекламированных *piano*, динамически снижает и говорит не о стремлении к воле, звучащем в пушкинском стихотворении, а подчеркивает безнадежную обреченность узника. Романс заканчивается постепенным *diminuendo*.

Менее примечателен в музыкальном отношении романс «Птичка» — отрывок из поэмы «Цыганы» (Ре мажор,  $2/4$ , *Allegretto giocoso*). В отличие от прочих пушкинских романсов П. Виардо, он сочинен в куплетной форме. Его музыка, претендующая на веселую беззаботность, в сущности, малосодержательна. Ритмический рисунок фортепьянного вступления имитирует птичий щебет; в укороченном виде этот эпизод разделяет и оба куплета пьесы. Та же ритмическая фигура несколько раз проскальзывает и в аккомпанементе. Пьеса завершается гаммой Ре мажор в сексту *leggiere*. Музыкально образ птички создается только этими внешними штрихами. Мелодия довольно бесцветна. Тональный план обычен, за исключением свежо звучащего отклонения в До диэз мажор в третьей и четвертой строках каждого куплета. Пьеса задумана как куплетная песенка. Однако высокое ля третьей октавы в конце, выдержанное в течение двух тактов, придает ей нарочито концертный характер.

Первый из пушкинских романсов, включенных в серию «10 стихотворений», озаглавленный в перечне пьес на обложке «Ночью, во время бессонницы» и «Мне не спится» на первой странице (си минор, С, *Andante mosso*), написан на текст стихотворения «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы». Вступительные тяжелые аккорды в правой руке (в их верхнем голосе звучит скорбная попевка из восьми нот) и сопровождающий их ползучий, стелющийся ход в левой хорошо передают настроение печального раздумья в ночном мраке. Непонятно тональное просветление (Си мажор) на словах «Парки бабье лепетанье». Декламационно неудачен смыслово-неоправданный разрыв стихотворных строк в середине романса. Завершив музыкальный период на словах «Что ты значишь, скучный шепот», композитор поручает фортепьянному сопровождению несколько тактов для перехода к следующей, более оживленной части, нарушая тем цельность пушкинского трехстрочного построения. С его середины (со слов «Укоризна или ропот») начинается, таким образом, новый музыкальный период. Кульминация всей вещи приходится на слова «Я понять тебя хочу, Темный твой язык учу» (в светлом Си мажоре!), причем слово

«твой» специально выделено динамическим оттенком *forte*. Конец романса строится на варьированном возвращении первого мелодического материала. Голос тихо повторяет строчку «Укоризна или ропот Мной утраченного дня», и это формулирует понимание стихотворения композитором.

В романсе «Для берегов отчизны дальней» (си минор, С, *Allegro appassionato*) пушкинский текст тоже получил своеобразную окраску. Темпераментная страстность его музыки далека от скорбной сосредоточенности стихотворения. Здесь вновь встречаются и элементы оперного письма. Взволнованная декламация, порывистое движение мелодической линии в начале сменяется в средней части (Ре мажор, *con espressione*) более напевной «мейерберовской» мелодией с задержанием на словах «любви лобзанья». В заключении (*Agitato*) основной материал изложен в расширении и фортепьянная фактура усложнена. Мелодическая линия достигает высшего напряжения на возгласе «Исчез и поцелуй свиданья». В следующей стихотворной строке слова «он за тобой...» с грозной и требовательной настойчивостью трижды повторяются затем *fortissimo* на одной ноте (си малой октавы), подчеркивая основной смысл пьесы.

Интересное решение П. Виардо нашла и для романса «Не пой, красавица, при мне» (соль минор, С, *Allegro*). «Дребезжащий», немного светливый наигрыш восьмитактного вступления, проходящий через всю пьесу, призван создать впечатление звучания некоего народного инструмента в условно «восточной» обстановке. Однако подлинных элементов грузинской национальной музыки в романсе нет. Его куплетное построение необычно: куплеты чередуются по принципу АВСВА. В центре стоит эпизод С — «Я призрак милый, роковой, Тебя увидев, забываю»; на этих словах П. Виардо фиксирует внимание слушателя. Их значительность акцентируется и встречающимися только в этом месте тяжелыми аккордами и октавами в аккомпанементе. Тональный план охватывает большинство побочных ступеней основной тональности с постоянным возвращением к соль минору, что создает устойчивую ладовую основу. В конце романса, пользуясь своим излюбленным композиционным приемом, при повторении последней стихотворной строки, П. Виардо проводит вокальную линию на фоне вступительного наигрыша. Затихающее звучание неожиданно нарушается финальным виртуозным пассажем в Соль мажоре.

Последней пьесе серии — романсу для баритона «Буря» (до минор,  $\frac{6}{8}$ , *Allegro moderato*), сочиненному на текст стихотворения «Зимний вечер», П. Виардо снова придала трехчастную форму, причем для создания эффектного завершения пьесы опустила четыре заключительные строки стихотворения, мешавшие ее композиционному замыслу. Картину зимней вьюги удачно рисует фортепьянное сопровождение, сделанное декоративно, не без некоторой иллюстративности, с применением «завывающих» хроматических гамм, трелей, тремоландо, стремительно низвергающихся октав и т. д.

Выразительная и рельефная мелодия первой строфы красива. Среднюю часть (от слов «Выпьем, добрая подружка») заполняет подвижный эпизод (Ми бемоль мажор, *con bravura*), живо напоминающий итальянские оперные застольные песни. В конце его, вероятно, для придания русского характера словам «Спой мне песню, как синица» размер на несколько тактов изменяется на  $\frac{2}{4}$ ; но русских песенных интонаций в бледной мелодически фразе нет. Заключение романса тоже задумано в приемах оперного ариозо, со скачками голоса на октаву вверх («То, как зверь она завоет»), под немного мелодраматический аккомпанемент тремолирующего уменьшенного септаккорда и его обращений. Затем голос еще раз повторяет: «То заплачет, как дитя», беспокойное «шуршание» шестнадцатыми



сменяется движением по восьмым, темп замедляется и музыка стихает на «пустых» чистых квинтах в басовом регистре.

Пушкинские романсы, не вошедшие в обе «русские» серии, судя по известным нам двум пьесам, стилистически близки к описанным выше.

«Ночной зефир» (Соль мажор,  $3/4$ , Andantino mosso) — изящная вещь, довольно верно передающая настроение стихотворения. Пьеса написана в развернутой куплетной форме. В соответствии с текстом пейзажно изобразительные по музыке эпизоды, создающие общий фон, чередуются с жанровыми — появлением на балконе «испанки молодой» и серенадой, — в которых использованы интонации испанской танцевальной народной песни. Поднимающиеся и ниспадающие гаммки в аккомпанементе рисуют картину шумящего ночного Гвадалквивира; звонкие «гитарные» арпеджиандо поддерживают мелодию в четвертом, серенадном, эпизоде («Скинь мантилью, ангел милый»). Стихотворение несомненно нашло отклик в душе П. Виардо, что и способствовало созданию этого романса-сценки.

«Старый муж, грозный муж» — песня Земфиры из поэмы «Цыганы» (до минор,  $2/4$ , Allegro) — бравурная концертная пьеса, условно «дикого» характера. Ее мелодика не имеет отношения к цыганской или молдавской народной музыке. За бурным коротким вступлением фортепиано следует темпераментная песенка, в средней части романса («Он свежее весны») сменяющаяся широкой мелодией (Ми бемоль мажор, dolce), очень напоминающей кантиленные места из опер Верди. После нового эпизода — «Как смеялись мы с ним» — колоратурный пассаж голоса (в укороченном виде повторяющий фортепьянное вступление) приводит к повторному проведению начального мелодического материала, но в более подвижном темпе *ritto presto*). Следуют драматические возгласы: «Старый муж, грозный муж», перемежающиеся резкими аккордами фортепьяно, и романс довольно обычно заканчивается выдержанной высокой нотой соль второй октавы *fortissimo* и неоригинальным ходом голоса на малую сексту вниз, приводящим к тональной ноте до.

«Ворон к ворону летит» — шотландская песня (соль минор,  $3/4$ , Andante mosso). Песня выдержана в балладном, мужественном характере. Пунктирный ритм создает настроение тревоги. Мелодика песенно-декламационна. Сопровождение сдержанное, скупое. Легкий изобразительный штрих в аккомпанементе — аккорды стакато с форшлагами — передает клевание ворона. Форма строфически-вариационная. Тонально песня однообразна — почти вся пьеса идет в соль миноре; только во втором построении («Знаю, будет нам обед: В чистом поле под ракитой») появляется одноименный мажор — Соль мажор.

Надо заметить, что, работая над романсами, П. Виардо пользовалась, по-видимому, ранними изданиями сочинений Пушкина. Этим объясняется, например, строка «Темный твой язык учу» (внесенная в текст посмертного издания 1841 года В. А. Жуковским) вместо «Смысла я в тебе ищу» в романсе «Ночью, во время бессонницы».

15 октября 1898 года, в преклонном возрасте, через пятнадцать лет после смерти Тургенева, пережив большинство современников, П. Виардо вписала в альбом А. Ф. Онегина<sup>10</sup> начало романса «Заклинание»: «О, если правда, что в ночи, звучавшее для нее теперь с особым значением.

Описывая ученический «вечер» в Петербургской консерватории 3 марта 1867 года, Тургенев сообщал П. Виардо об успехе ее сочинений у публики («весьма разборчивой»), в том числе и двух пушкинских романсов — «Цветок» и «Сюда!» («Заклинание») в исполнении Е. А. Лав-

<sup>10</sup> ИРЛИ,  $\frac{ССIX}{29337}$ .

ровской.<sup>11</sup> Судя по неоднократным переизданиям романсов П. Виардо А. Иогансоном и В. Бесселем, они пользовались спросом в столичных нотных магазинах до последних лет XIX века. Потом их на долгое время забыли. Экземпляры изданий стали библиографической редкостью. Только в наши дни в Москве и в Ленинграде состоялось несколько «музейных» их показов в концертах и тематических радиопередачах, посвященных творчеству П. Виардо. Между тем новое переиздание многих из них, в частности некоторых из пушкинских романсов, обогатило бы репертуар советских певцов интересными музыкальными произведениями.



---

<sup>11</sup> Письма, т. VI, стр. 171, № 1763, от 5, 6 (17, 18) марта 1867 г., из Петербурга.



Я. Л. ЛЕВКОВИЧ

## НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ ПУШКИНА, ОПУБЛИКОВАННЫЕ В 1963—1966 ГОДАХ

Со времени появления первого биографического очерка о Пушкине прошло 129 лет. Исследователи имели время изучить жизнь и личность поэта. Теперь мы можем сказать, что с большими или меньшими подробностями знаем этапы жизненного пути Пушкина, хорошо представляем его отношения с современниками и правительством, характер его ума и интересов. Знаем настолько хорошо, что открытия новых документов, новых фактов пока не меняют наших представлений о Пушкине. Наши знания углубляются, найденные до сих пор документы подтверждают предположения, но не меняют представлений. И тем не менее все еще существуют «неясные места биографии Пушкина». На эту тему Т. Г. Цявловская читала доклад на XIII Всесоюзной Пушкинской конференции (1961).<sup>1</sup>

В настоящем обзоре речь пойдет о новых фактах биографии Пушкина, основанных на документах, обнаруженных и опубликованных в течение последних четырех лет. Среди этих документов — новые тексты самого Пушкина, письма его современников, их дневники, воспоминания, официальные бумаги.

Один из важнейших документов опубликован Т. Г. Цявловской. Это дарственная надпись, рисунки и запись нескольких стихов на книге «Ивангое или Возвращение из крестовых походов. Сочинение Вальтера Скотта. Санктпетербург, 1826».<sup>2</sup> Книга была подарена Пушкиным учителю села Мологина А. А. Раменскому в имении К. М. Полторацкого Грузино. Дарственная надпись включает имя адресата, дату — 8 марта 1829 года и четыре строки из стихотворения «Как счастлив я, когда могу покинуть...». Рисунок изображает виселицу с пятью повешенными, весы и мужской профиль. Стихи (они были зачеркнуты Пушкиным) оказались фрагментом из строфы XV так называемой десятой главы «Евгения Онегина».

Значение этой находки раскрыто Т. Г. Цявловской. Книга, подаренная Раменскому, вводит в биографию Пушкина новые имена и факты. Устанавливается приезд Пушкина весной 1829 года в имение Полторацких Грузино Новоторжского уезда Тверской губернии. Уточняется дата отъезда его из Петербурга (5—6 марта вместо 9—10 марта). В число новых знакомых Пушкина включается К. М. Полторацкий, участник Отечественной войны, друг Ермолова, о котором известно, что он «без умолку рассказывал эпизоды из войн... в начале столетия и однажды беседовал с Наполеоном». Другое новое лицо — сельский учитель А. А. Раменский,

<sup>1</sup> Опубликовано: Пушкин. Исследования и материалы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 31—49.

<sup>2</sup> Т. Г. Цявловская. Новые автографы Пушкина на русском издании «Айвенго» Вальтера Скотта. В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1963. Изд. «Наука». М.—Л., 1966, стр. 5—30.

сын соученика Радищева, знакомый Н. М. Карамзина и его помощник по сбору материалов для «Истории государства Российского».

Особенно важное значение имеет находка для прояснения творческой истории «Евгения Онегина»: устанавливается, что «декабристские» строфы (во всяком случае строфы XV—XVII десятой главы) были написаны уже к марту 1829 года. Это подкрепляет предположение И. М. Дьяконова,<sup>3</sup> что эти строфы первоначально намечались Пушкиным не для десятой, а для восьмой главы романа, из которой были убраны Пушкиным по цензурным соображениям.

Фотокопия другого автографа Пушкина — стихотворения «На холмах Грузии» — была прислана из Парижа владельцем рукописи А. Я. Полонским и опубликована М. П. Алексеевым,<sup>4</sup> сопроводившим публикацию интересными соображениями по истории создания этого стихотворения и по отдельным вопросам биографии поэта. Этот автограф, в конце которого Пушкин сделал запись: «Остафьево. 1830», позволяет с большей определенностью говорить о пребывании поэта в Остафьеве в мае 1830 года.

Еще один новый текст Пушкина был обнаружен в собрании его сочинений. Определил его автор книги «Пушкин и киргизы» Л. А. Шейман.<sup>5</sup> Существует письмо Пушкина к его одесскому приятелю В. И. Туманскому, написанное в феврале 1827 года, в котором он просит Туманского прислать материалы для «Московского вестника» (поэт в это время принимал деятельное участие в журнале). На полях этого письма сделана приписка: «Нельзя ль чего от Левшина?» В большом академическом издании (XIII, 320) приписка напечатана с пометой: «Сбоку другой рукой». В следующих так называемых малых академических изданиях эта приписка вообще не воспроизводилась. Шейман доказывает, что приписка «Нельзя ль чего от Левшина?» сделана рукой Пушкина. Новое обращение к автографу подтвердило определение Шеймана.

Алексей Ираклиевич Левшин, или Лёвшин, — не новый человек в пушкинской биографии. Это одесский знакомый Пушкина и даже его сослуживец (он был секретарем М. С. Воронцова). Известен главным образом как автор фундаментального труда о Казахстане «Описание киргиз-казацких или киргиз-кайсацких орд и степей». Книга эта вышла в 1832 году и была восторженно встречена современниками, в том числе Пушкиным. Материалы книги до выхода в свет печатались в виде отдельных статей в журналах. С припиской «Нельзя ль чего от Левшина?» Шейман связывает появление в «Московском вестнике» статьи Левшина «Об имени киргиз-казацкого народа и отличии его от подлинных или диких киргизов». В 1824 году, в период общения с Пушкиным в Одессе, Левшин обрабатывает свои материалы о Казахстане, собранные там во время длительной командировки, и Пушкин, заказывая ему статью для «Московского вестника», имел в виду именно эти его исторические и этнографические разыскания.

Интерес к народам России, живущим к востоку от Урала, зародился у Пушкина, по-видимому, еще в южной ссылке, когда на Кавказе, потом в Кишиневе он соприкоснулся с пестрой картиной «русского востока». Этот интерес отразился и в запросе, обращенном к Туманскому, — добыть материалы от Левшина. Но полнее и глубже внимание его к этой теме проявилось в 30-х годах, в период работы над «Историей Пугачева».

<sup>3</sup> И. М. Дьяконов. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина». «Русская литература», 1963, № 3, стр. 52—53.

<sup>4</sup> М. П. Алексеев. Новый автограф стихотворения Пушкина «На холмах Грузии». В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1963, стр. 31—47.

<sup>5</sup> Л. А. Шейман. Пушкин и киргизы. Киргизучпедгиз, Фрунзе, 1963, стр. 11—33.

Наиболее ранние документы о Пушкине — неизвестные отзывы Вяземского и Батюшкова (опубликованы во «Временнике Пушкинской комиссии» Н. В. Измайловым).<sup>6</sup> Вяземский в письме к Батюшкову 1815 года (предположительно это конец января—начало февраля) восторженно отзываясь о «Воспоминаниях в Царском Селе», которые Пушкин читал 8 января на экзамене в лицее.

Отзыв Батюшкова содержится в его письме к Д. Н. Блудову, написанном в первой половине ноября 1818 года. Здесь повторяются уже известные нам сетования друзей на рассеянную жизнь Пушкина и содержится отзыв о «Руслане и Людмиле» («Талант чудесный, редкий! вкус, остроумие, изобретение, веселость»). Письмо позволяет более точно датировать этапы работы Пушкина над поэмой.

В 1963 году в нашей печати появились материалы о Пушкине из дневников его современников — Д. Ф. Фикельмон и А. И. Тургенева. Записи Фикельмон напечатаны Н. В. Измайловым в упомянутой статье во «Временнике Пушкинской комиссии». Это перепечатка отрывков из дневника, опубликованных пражским профессором А. В. Флоровским в 1959 году в журнале «Slavia» (год. 28, seš. 4). Записи (их всего 9) относятся к периоду с 1829 по 1832 год, одна запись 1837 года. Они повторяют, с небольшими вариациями, уже известные отзывы из писем Д. Ф. Фикельмон к Вяземскому. Она пишет о наружности поэта и его жены, о его характере, уме, об увлекательности его беседы.

Дневники Тургенева напечатаны М. И. Гиллельсоном в журнале «Русская литература».<sup>7</sup> Первая запись сделана 7 декабря 1831 года, последняя — 17 декабря 1834 года. Дневники Тургенева — один из самых важных и достоверных источников по истории русской и западноевропейской культуры второй четверти XIX века. Более поздние записи о Пушкине (1836—1837 год) опубликовал и использовал П. Е. Щеголев в своей работе о дуэли. После Щеголева дневниками Тургенева никто не занимался, по-видимому, потому, что они написаны очень неразборчивым почерком, с сокращениями, которые трудно поддаются расшифровке, сами записи очень кратки и комментировать их непросто.

Что нового вносит публикация М. И. Гиллельсона в наши знания о Пушкине? Уточняются некоторые даты «трудов и дней» поэта. Но не это главное.

Из многочисленных высказываний современников мы знаем, что Пушкин был блестящим собеседником. Самое драгоценное в дневниках Тургенева это записи разговоров, мыслей Пушкина. Они очень лаконичны, часто это записи-намёки, но они хорошо передают атмосферу тех дней.

Тургенев с середины 1825 года почти непрерывно жил за границей, где он был постоянным посетителем литературных и политических салонов, беседовал с Гете, Шеллингом, Шатобрианом, Гизо, В. Скоттом и многими другими писателями, учеными, общественными деятелями. В дневнике упомянут разговор с Пушкиным и Вяземским об интеллектуальной жизни Запада («И они моею жизнью на минуту оживились», — записывает Тургенев). В этом оживлении мы угадываем постоянное стремление Пушкина вырваться на время из России.

Пушкин и Тургенев «много говорят о прошедшем России, о Петре, о Екатерине», о татарском иге, нашествии Наполеона, о Пугачеве («Пуш-

<sup>6</sup> Н. В. Измайлов. Пушкин в переписке и дневниках современников. В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1962. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 29—37. — Отзыв Вяземского ранее был напечатан Ю. М. Лотманом (Историко-литературные заметки. Неизвестный отзыв о лицейском творчестве Пушкина. «Труды по русской и славянской филологии», III, Тарту, 1960, стр. 311—312) с предположительной и едва ли верной датировкой.

<sup>7</sup> М. Гиллельсон. Пушкин в дневниках А. И. Тургенева 1831—1834 годов. «Русская литература», 1964, № 1, стр. 125—134.

кин расшевелил мою душу» — записывает Тургенев после чтения «Истории Пугачева» и разговора о ней с Пушкиным).

В дневнике есть следы разговоров на политические темы — отмечаются ожесточенные споры между Пушкиным и Вяземским по польскому вопросу, упомянут разговор о Ермолове и Паскевиче. Пушкин в разговоре с Тургеневым иронически называет Паскевича «Ерихонский Ермолов» (вспоминая ироническое наименование, данное Паскевичу самим Ермоловым; см. «Путешествие в Арзрум» — VIII, 445). Говоря об Ермолове, Тургенев замечает, что Пушкин «одного со мною о нем мнения». Каким было это мнение, мы также знаем из «Путешествия в Арзрум».

Еще одна любопытная подробность, характеризующая общественное поведение поэта, его отношения с правительством. Мы знаем, что после возвращения Пушкина из ссылки в обществе возникает легенда о примирении его с самодержавием. Первым создателем этой легенды был сам царь. В то же время вместе с Пушкиным из ссылки вернулась и слава поэта, находящегося в оппозиции к правительству. Эта слава могла навлечь на него новые репрессии. Пушкину нужно было легализовать свое положение, тем более, что он знал, что агенты III отделения не спускают с него глаз.

До нас дошли свидетельства, что поэт стал более сдержанным в политических высказываниях. В агентурных донесениях сохранилось сведение об участии Пушкина в собрании литераторов, где пили за здоровье царя, было известно, что поэт повез вдове Карамзина куплет «хором петый» в честь царя. Но что это, чем вызваны эти поступки — верноподданничеством или осторожностью? Об этом много спорили. Одни утверждали, что это сервильизм (с этой точкой зрения покончено), но, протестуя против сервильизма, иногда впадают в другую крайность, говорят, что агенты Бенкендорфа сами выдумали эти сведения, чтобы угодить начальству. И вот в дневнике Тургенева новые свидетельства.

Запись 18 июня 1832 года. Тургенев уезжает за границу, где живет его брат Николай, декабрист. Друзья, в том числе Пушкин, провожают его на пароходе до Кронштадта: «Петербург, окрестности были далеко; я позвал Пушкина, Энгельгарда, Вяземского, Жук<овского>, Викулина на завтрак и на шампанское в каюту — и там оживился грустию и самым моим одиночеством в мире... Брат был далеко... Пушк<ин> напомнил мне, что я еще не за Кронштадтом, куда в 4 часа мы приехали». Как разъясняет комментатор, «за завтраком в каюте А. И. Тургенев, видимо, разговорился о брате, вызвав замечание Пушкина о необходимости соблюдать осторожность, так как в России и стены имеют уши».

Вот еще одна запись уже 1834 года, 1 декабря. Осенью Тургенев вернулся в Россию, он на подозрении у правительства, Николай I и двор открыто выражают неприязненное отношение к брату декабриста. Запись о посещении театра: «В театре Мих<айловском> государь и гос<ударыня>, а с ними Фрид<е>р<икс> с дочерью. И Пушкины не пригласили меня в ложу... Итак, простите друзья-сервильисты и друзья-либералы. „Я в лес хочу“, заканчивает он свою горькую запись цитатой из юношеской вольнолюбивой поэмы Пушкина «Братья-разбойники». После этих записей нам ясно: Пушкин осторожничает. Тургенев пишет об этом с горечью, ему кажется, что он одинок, он рассматривает это как факт дружеского предательства, а нам горько за Пушкина, мы понимаем, что должен был испытывать поэт, человек очень смелый, темпераментный, горячий, искренний в дружбе, чуткий к тончайшим проявлениям человеческой психологии, нанося обиду одному из своих близких друзей.

Еще две новых публикации воспоминаний о Пушкине. Первая публикация принадлежит И. Л. Андроникову. Это записки Веры Ивановны Анненковой (урожд. Бухариной), на поиски которых исследователь по-

тратил больше четверти века.<sup>8</sup> В 1963 году в «Дне поэзии» напечатаны отрывки из этих воспоминаний, относящиеся к Пушкину и к Лермонтову. Вера Бухарина, дочь сенатора-фрондера И. Я. Бухарина, родственница А. П. Керн; ее муж Н. Н. Анненков, полковник, потом генерал, член Государственного совета, был родственником Лермонтова. Первые встречи Бухариной с Пушкиным относятся к 1821 году. Ее отец в это время был киевским губернатором, и Пушкин, который в январе—феврале 1821 года приехал в Киев к Раевским, постоянно бывал у Бухариных.

Из этих воспоминаний мы узнаем, с кем мог встречаться Пушкин в доме Бухарина. Постоянными посетителями гостиной Бухариных в это время были члены семьи Раевских, крупнейшие деятели декабристского движения братья Муравьевы-Апостолы («тот, который был повешен, и другой, которого сослали в Сибирь по делу 14 декабря»), Михаил Бестужев-Рюмин, Сергей Волконский, там бывали члены тайной политической организации Патриотического польского общества граф Александр Ходкевич, граф Олизар, член «Союза благоденствия» Алексей Капнист.

Следующие встречи Бухариной с Пушкиным происходят в 1830, 1831 и в начале 1832 года в Москве. Летом 1830 года она танцевала с Пушкиным в доме С. М. Голицына и запомнила «прелестные вещи», которые поэт говорил о ее родителях и с ней самой.

Особенно интересны для нас ее встречи с Пушкиным в Петербурге, где Вера Ивановна (теперь уже на Бухарина, а Анненкова) живет с лета 1832 года. Здесь мы находим те же драгоценные крупницы мыслей и разговоров Пушкина, но, к сожалению, преломленные через призму воспоминаний.

Анненкова была в Петербурге, когда Пушкин погиб, в ее воспоминаниях о смерти поэта мы снова находим подтверждение того, что все петербургское общество разделилось на два враждебных лагеря, но, пожалуй, самое интересное в ее записках — воспоминание о последней встрече с поэтом: «В последний раз я видела Пушкина за несколько дней до его смерти на маленьком вечере у великой княгини Елены Павловны. Там было человек десять: графиня Разумовская, m-me Мейендорф, урожденная Анжар, Пушкин и несколько мужчин. Разговор был всеобщим, говорили об Америке. И Пушкин сказал: „Мне мешает восхищаться этой страной, которой теперь принято очаровываться, то, что там слишком забывают, что человек жив не единым хлебом“. Это евангельское изречение в устах Пушкина, казалось, удивило великую княгиню; она улыбулась, и когда, несколько минут спустя, Пушкин подошел ко мне, я сказала ему, смеясь: „Как вы сегодня нравственны...“. „Не сегодня, а всегда, с тех пор, как я стал отцом семейства“, ответил он мне... Кто бы мог мне сказать в тот вечер, что я вижу Пушкина в последний раз».

Высказывание об Америке близко к тому, что Пушкин писал об американской демократии в статье 1836 года «Джон Теннер». Его реплика о нравственности наполняется особым смыслом, если вспомнить сколько сплетен и пересудов было в эти дни о семейной жизни Пушкина и как болезненно реагировал поэт на эти пересуды, где, кстати, ставилась под сомнение и его нравственность.

Другая публикация возвращает нас к 1835 году. Это воспоминания Николая Карловича Гирса, русского дипломата и министра иностранных дел при Александре III. Они были изданы недавно в Америке, небольшой отрывок из них, относящийся к Пушкину, перепечатал Л. А. Черей-

<sup>8</sup> И. Л. Андроников. Утраченные записки. В кн.: День поэзии. 1963. Изд. «Советский писатель», М., 1963, стр. 278—290. Более полная публикация в кн.: И. Андроников. Лермонтов. Исследования и находки. Гослитиздат, М., 1964, стр. 143—182.

ский в журнале «Нева».<sup>9</sup> Эти записи особенно не примечательны. Гирс в 1832—1838 годах учился в Царскосельском лицее: «Я вспоминаю также Пушкина, который был в Царском Селе летом 1835 или 1836 года. Как старый лицеист, он иногда посещал нас, и мы всегда приветствовали его с энтузиазмом». Другая запись рассказывает о встрече с Пушкиным в театре.

В 1964 году ленинградский исследователь М. И. Яшин опубликовал интереснейшие документы, относящиеся к семейной жизни поэта. В Центральном государственном архиве древних актов в фонде Гончаровых он нашел письма Н. Н. Пушкиной и ее сестер Екатерины и Александрины к брату Дмитрию 1834—1835 годов, когда сестры жили вместе с семьей Пушкина.<sup>10</sup> Эти письма дают нам новые детали семейной жизни поэта, уточняют отдельные даты и — самое ценное — позволяют судить о некоторых чертах характера Натальи Николаевны. Традиция, идущая от друзей поэта, донесла представление об исключительной красоте этой женщины и ограниченности ее ума, «скудости духовной природы».<sup>11</sup> При этом забывали или старались не вспоминать фразу из письма к ней самого Пушкина: «...душу твою люблю я еще более твоего лица» (XV, 73). Обращали внимание на то, что письма поэта к ней почти не содержат следов его литературных и общественных интересов (что не совсем справедливо) и не замечали, что эти письма во многом повторяют его святая святых — дневник. То, что исследователи писем поэта полагали светскими сплетнями, поэт адресовал не только жене, но и считал необходимым записывать в дневник, который он вел и для себя, и для «потомства».

До находки Яшина мы почти не знали писем Натальи Николаевны. Письма ее к Пушкину не дошли до нас, кроме одной небольшой приписки в письме Н. И. Гончаровой от 14 мая 1834 года (XV, 148). Известны только три письма ее к деду А. Н. Гончарову и еще несколько официальных писем, написанных после смерти Пушкина.

И вот опубликованные М. И. Яшиным письма рисуют ее женщиной, наделенной душевной щедростью, заботливой и в то же время деловой. Она как может помогает брату в процессе с купцом Усачевым, хотя меньше других членов семьи заинтересована в этих делах и почти ничего не получала от брата (в бумагах, найденных Яшиным, имеются сведения о распределении доходов между всеми членами семьи Гончаровых). Много внимания уделено в ее письмах и делам мужа. О том, что Пушкин, уезжая из Петербурга, поддерживал деловые связи через Наталью Николаевну, мы знали, но предполагалось, что его поручения она выполняла по необходимости, без особого старания. Теперь мы знаем, что это не так. Ее письма вносят новые черты в отношения супругов Пушкиных и вместе с выводами исследователя должны будут учитываться биографами поэта.

Несколько иначе обстоит дело с письмами Александрины Гончаровой. К ней исследователь явно пристрастен. Он задался целью опровергнуть мнение (современников и биографов), что Александрина Гончарова была «добрым гением» Пушкина и, исходя из этого априорного суждения, толкует ее письма. Против Александрины выдвигается то же самое обвинение, которое обычно выдвигали против Натальи — увлечение светской жизнью. Действительно, она пишет брату о балах и кавалькадах, о своем желании выйти замуж, просит денег и выражает сожаление об испорченной чернилами кацавейке «из самой красивой материи небесно-голубого цвета», но все эти желания естественны для 24-летней девушки, при этом

<sup>9</sup> Л. А. Черейский. Новое о Пушкине. «Нева», 1963, № 11, стр. 220.

<sup>10</sup> Михаил Яшин. Пушкин и Гончаровы. По неизвестным эпистолярным материалам. «Звезда», 1964, № 8, стр. 169—189.

<sup>11</sup> П. Е. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина. Исследование и материалы. Изд. 3. Госиздат, М.—Л., 1928, стр. 49.



ее письма остроумны, ироничны, даже язвительны, т. е. свидетельствуют о незаурядном уме. Если в них нет чего-нибудь «действительно интересного», как пишет Яшин, то это скорее говорит об узости интересов адресата, что и соответствует нашим представлениям о Д. Н. Гончарове.

В письмах А. Н. Гончаровой звучит неудовлетворенность, тоска, подчас раздражение. Яшин использует эти ноты, чтобы опровергнуть суждения современников (С. Н. Карамзиной, В. Ф. Вяземской) о том, что Александрина была привязана к поэту больше, чем требовали родственные отношения. Вероятнее предположить, что эти ноты не опровергают, а подтверждают ее чувство к Пушкину, которое не могло не быть трагичным. Еще два довода Яшина — полное отсутствие в Броднях (замке, принадлежащем мужу А. Н. Гончаровой барону фон Фризенгофу) каких-либо пушкинских реликвий и визит ее к Геккернам после смерти Пушкина. Нам кажется, что эти факты можно объяснить иначе. Уезжая из России в Австрию, поклонница и ценительница поэзии Пушкина не взяла с собой даже его стихов — не потому ли, что в доме мужа не должно было быть следов девического увлечения.<sup>12</sup> Таков был кодекс морали. Он же, вероятно, объясняет и визит ее к чете Геккерн после смерти Пушкина и перед отъездом их из России. Сестры Гончаровы всегда были дружны, одна из них, Екатерина, жена Дантеса, навсегда уезжала во Францию. В дом, куда не могла прийти жена убитого поэта, могла прийти его свояченица. Отказ от визита только усилил бы толки, которые и без того окружали имя Пушкина. Что касается мнения Яшина, что Александрина сама была влюблена в Дантеса — его можно не опровергать, потому что в статье нет доводов, которые подтверждали бы это мнение. Это скорее домысел, чем гипотеза.

Другая публикация М. И. Яшина<sup>13</sup> содержит сведения (основанные на архивных материалах) о даче Доливо-Добровольского, которую Пушкины снимали летом 1836 года, а также любопытную подборку известных документальных свидетельств о жизни и встречах Пушкина на даче. Некоторые наблюдения и выводы исследователя войдут в «Летопись жизни и творчества Пушкина» (например, даты встреч с К. П. Брюлловым, французским журналистом Лёве-Веймаром, Элимом Мещерским и др.), однако его попытка прикрепить сюжет стихотворения Пушкина «Мирская власть» к конкретному случаю на Каменном острове неубедительна.

Наиболее обилен новыми документами и гипотезами последний период жизни Пушкина — его дуэль и смерть. Это не случайно. Безвременная, трагическая смерть гения всегда привлекает внимание, особенно если эта смерть была насильственной или предполагает «загадочные» обстоятельства. Вспомним, как обширна литература и сколько существует гипотетических построений вокруг смерти Моцарта. А там, где возникает повышенный интерес, там больше целенаправленных поисков, там скорее возможны новые находки и новые гипотезы.

Иногда возникают сомнения, не является ли такой повышенный интерес к подробностям дуэли праздным любопытством, имеют ли детали этого дела отношение к истории русской литературы, должны ли историки литературы изучать подробности, связанные с обстоятельствами дуэли. Мы думаем, что должны изучать, потому что чем глубже и пристальней мы знакомимся с обстоятельствами дуэли, с отношением к ней современников, тем яснее становится для нас неизбежность гибели Пушкина, ее обусловленность, выходящая за рамки отдельного случая.

---

<sup>12</sup> Так объясняет отсутствие в Броднях пушкинских материалов Н. А. Раевский (Если заговорят портреты. Изд. «Жазушы», Алма-Ата, 1965, стр. 25—26).

<sup>13</sup> М. Яшин. Дача на Каменном острове. «Нева», 1965, № 2, стр. 187—203.

История последних месяцев жизни Пушкина и дуэли исследована не до конца. Мотивы поведения отдельных участников остаются не проясненными, не всегда ясно размещение событий во времени.

Новую попытку внести ясность в историю дуэли сделал Михаил Яшин.<sup>14</sup> Для этого он использовал дневники имп. Александры Федоровны, жены Николая I, и ее письма к близкой приятельнице графине Софье Бобринской. Отрывки из этих документов были опубликованы в 1962 году в «Новом мире» Эммой Герштейн.<sup>15</sup> Это очень лаконичные, конспективные записи, трудночитаемые — они написаны неразборчиво, по-немецки, готическим шрифтом, поэтому, так же как в случае с дневниками Тургенева, исследователи к ним и не обращались.

Кроме того, Яшин вновь пересмотрел камерфурьерские журналы и приказы по Кавалергардскому полку (где служил Дантес). К этим документам раньше обращался Щеголев. Приказы по полку помогли Щеголеву установить хронологию событий, предшествовавших дуэли,<sup>16</sup> а в камерфурьерском журнале он нашел сообщение о свидании Николая I с Пушкиным 23 ноября 1836 года.<sup>17</sup> Щеголев предположил, что во время этого свидания Пушкин рассказал царю о дипломе и назвал его автора (Пушкин был уверен, что автором диплома был Геккерн).

Новый просмотр уже известных документов оказался плодотворным. Прежде всего были внесены исправления в хронологию событий.

Щеголев, Поляков и другие исследователи пользовались выписками из приказов по полку, которые сделал для Щеголева Панчулидзева — составитель истории полка. В приказах отмечались назначения на дежурства. Щеголев, а за ним и другие исследователи дни назначения на дежурства принимали за дни дежурства (которые в действительности были на следующий день). Обратившись вновь к приказам, Яшин установил правильные даты, а сопоставив дни дежурств с записками Жуковского и другими документами, он составил новый, обоснованный календарь преддуэльных событий. Например, он установил, что Пушкин послал вызов в то же утро, когда получил подметное письмо (т. е. 4, а не 5 ноября, как принято было считать). Это убедительно. Зная характер Пушкина, мы так и должны полагать. Взрыв негодования и вызов сразу, не на другой день.

---

<sup>14</sup> М. Яшин. Хроника преддуэльных дней. «Звезда», 1963, № 8, стр. 159—184; № 9, стр. 166—187.

<sup>15</sup> Эмма Герштейн. Вокруг гибели Пушкина. (По новым материалам). «Новый мир», 1962, № 2, стр. 211—226. — Публикация Яшина полемична по отношению к публикации Герштейн. Герштейн на основании записки императрицы от 4 февраля 1837 года «Я знаю теперь все анонимное письмо, подлое и вместе с тем отчасти верное» сделала заключение, что «полное содержание диплома стало известно царям только после смерти Пушкина». Яшин справедливо отвел эту точку зрения и отнес слова императрицы к новому анонимному письму, полученному Пушкиным перед самой дуэлью. В своей книге «Судьба Лермонтова» (изд. «Советский писатель», М., 1964) Герштейн признала свою ошибку, но с гипотезой Яшина не согласилась, считая, что императрица писала об анонимном письме, полученном Жуковским 1 февраля 1837 года, в котором неизвестный автор предьявлял политический счет за «умышленное» обдуманное убийство Пушкина (Э. Герштейн. Судьба Лермонтова, стр. 58—59). Аргументация Герштейн убедительна, хотя и не снимает вопроса о возможности получения Пушкиным анонимного письма перед дуэлью. Различные прочтения некоторых фраз императрицы касаются главным образом ее отношения к Дантесу. Следует признать, что в записях, помеченных 27 и 28 января 1838 года «Бенкендорф. Испуг из-за Пушкиной!..», Герштейн правильно видит намеки на скандальную историю с открывшейся беременностью фрейлины Е. П. Музиной-Пушкиной (там же, стр. 62—63). К Н. Н. Пушкиной, бывшей в это время в калужской деревне брата, эта запись не имеет отношения. Что же касается интерпретации облика адресата императрицы С. А. Бобринской и ее отношения к Пушкину, то здесь, по-видимому, прав Яшин, подчеркивающий ее доброжелательность к поэту.

<sup>16</sup> П. Е. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина, стр. 75.

<sup>17</sup> П. Е. Щеголев. Царь, жандарм и поэт. «Огонек», 1928, № 24, стр. 4—5.

Исправлены датировки писем Жуковского к Пушкину.<sup>18</sup> Внесены и другие уточнения.

Одним из наиболее загадочных обстоятельств в истории дуэли является женитьба Дантеса. Что могло заставить блестящего кавалергарда жениться на «ручке от метлы», как называли злые языки Екатерину Гончарову? Геккерны приписывали это благородству Дантеса, который якобы таким образом хотел спасти репутацию любимой женщины. Некоторые друзья Пушкина, например Н. М. Смирнов, предполагали, что Дантес мог сделать это из трусости, но большинство современников было в недоумении. То, что Геккерны всячески пытались уклониться от дуэли, известно; также известно, что предложение Екатерине было сделано уже после первого вызова. Тем не менее говорить о женитьбе только из трусости было бы возможно, если бы мы не знали, что проект сватовства Дантеса к Екатерине Гончаровой существовал до первого вызова. Об этом есть свидетельства современников; это было ясно уже Щеголеву.

Яшин выдвинул гипотезу, что Дантес женился на Екатерине по желанию царя, т. е. Николай дал Дантесу соответствующее указание. Психологическая мотивировка поведения Николая следующая: 1) монарх был неравнодушен к красоте Наталии Николаевны и «не мог допустить возможных последствий ее неразборчивого кокетства с поручиком»; 2) женитьбой Дантеса на сестре Пушкиной царь стремился столкнуть Пушкина и Дантеса.

Прямых свидетельств, подтверждающих эту гипотезу, у Яшина не было, косвенные он попытался найти в тех же камерфурьерских журналах и приказах по полку. Он заметил, что с октября 1836 года имя Дантеса исчезает из списка приглашенных во дворец. До этого оно там встречается часто. Примерно с этого же времени увеличивается число нарядов, которые Дантес получает вне очереди. Яшин предположил, что именно в октябре произошла встреча царя и Дантеса, и даже называет день — 9 октября, когда Дантес был назначен ординарцем при особе императора, причем назначен сразу после суточного дежурства. Яшин считает, что непосредственно перед свиданием Николай использовал психическую атаку на Дантеса — в начале октября ему было дано пять нарядов вне очереди, а после встречи царь заботится, чтобы частые наряды напоминали Дантесу о царской немилости и о том, что он должен жениться на сестре Наталии Николаевны. То, что его «забывают» приглашать во дворец — знак той же «немилости».

Некоторые факты, которым раньше трудно было найти объяснение, хорошо укладываются в гипотезу Яшина, например, неожиданное сватовство Дантеса к Марии Бяргтинской 23 октября 1836 года, о котором мы узнали из публикации Яшина, или его письмо к Николаю, написанное спустя много лет, в 1851 году, в котором он довольно настойчиво требовал, чтобы император разобрался в его тяжбе с Гончаровыми из-за наследства. Можно думать также, что указание императора о женитьбе и есть то самое «материальное доказательство», которое представил Л. Геккерн Жуковскому, когда убеждал его, что Дантес решил жениться на Екатерине до вызова на дуэль (см. письмо Жуковского к Пушкину от 11—12 ноября 1836 года — XVI, 185). Все же гипотеза Яшина продолжала оставаться гипотезой, потому что прямых доказательств у него не было, а наиболее значительным из приведенных им фактов можно дать иное толкование. Так, штрафные дежурства Дантеса, на наш взгляд, объясняются тем, что противник Пушкина вообще, в течение всей своей службы,

<sup>18</sup> Письма, датируемые в академическом издании 9, 10 и 14—15 ноября (XVI, №№ 1283, 1285, 1287), Яшин соответственно датирует 7, 11 и 16 ноября. Не можем согласиться с передатировкой письма от 11—12 ноября (XVI, № 1286), которое Яшин считает написанным 10-го. Текст письма не дает для этого оснований.

был недисциплинированным офицером.<sup>19</sup> Яшин отмечает, что с осени штрафы учащаются. Но в июне были завершены все формальности, связанные с усыновлением Дантеса Геккерном. Он почувствовал себя прочнее. В Петербурге к этому времени он также уже акклиматизировался и пустил прочные корни в высшем свете. Естественно вытекает из этого и пренебрежение служебными обязанностями. Также можно предположить, что Дантеса перестали приглашать во дворец, потому что императорскую чету коробили его развязные манеры. Намек на это есть в письме Александры Федоровны к Бобринской от 15 сентября.

И вот недавно стало известно прямое подтверждение гипотезы Яшина. Это отрывок из записок дочери Николая I Ольги Николаевны. Ольга Николаевна была третьей из семи детей Николая I, родилась в 1822 году, в 1846 вышла замуж за вюртембергского кронпринца, позднее короля Карла, и умерла в 1892 году. По ее завещанию «Записки» могли быть обнародованы только через пятьдесят лет после ее смерти. В 1963 году они были напечатаны в Париже.<sup>20</sup> Касаясь истории гибели поэта, она в основном придерживается официальной версии — здесь фигурирует и примирение Пушкина с царем, и признание гения Пушкина Николаем, и его скорбь по поэту; новые данные относятся к женитьбе Дантеса. Вот соответствующий отрывок: «Папа, который видел в Пушкине олицетворение славы и величия России, относился к нему с большим вниманием, и это внимание распространялось и на его жену, которая была в такой же степени добра, как и прекрасна. Он поручил Бенкендорфу разоблачить автора анонимных писем, а Дантесу было приказано (курсив мой, — Я. Л.) жениться на младшей сестре Наталии Пушкиной, довольно заурядной особе. Но было уже поздно: раз пробудившаяся ревность продолжала развиваться. Некоторое время спустя <...> Дантес стрелялся с Пушкиным на дуэли, и наш великий поэт умер, смертельно раненный его рукой».<sup>21</sup>

Теперь загадка женитьбы Дантеса перестала быть загадкой.

Необходимо все же отметить, что предположение М. Яшина о свидании Николая с Дантесом 9 октября крайне неубедительно. У царя было много возможностей дать совет молодому кавалергарду и быть уверенным, что тот его не ослушается. Устраивать психологические атаки из штрафных дежурств (и, следовательно, посвящать в свои планы командира полка Дантеса) было излишним. И именно форма совета (несмотря на то что совет царя почти равносильна приказу) давала возможность Дантесу оттягивать его выполнение и искать другую невесту (сватовство к М. Бяргтинской), и только когда грянул гром и встала реальная угроза дуэли, Екатерине Гончаровой было сделано предложение. Все это — и анонимный пасквиль, и вызов Пушкина, и предложение Екатерине — могло быть в один день — 4 ноября.

Вторая гипотеза Яшина касается анонимных писем. Яшин считает, что непосредственным поводом к дуэли 27 января 1837 года было неизвестное нам анонимное письмо к Пушкину, в котором сообщалось о свидании Н. Н. Пушкиной с Дантесом на квартире Идалии Полетики. Узнав о свидании, Пушкин написал оскорбительное письмо Геккерну, и дуэль стала неизбежной.

Следует сказать, что это предположение не ново. Сообщение о свидании и об анонимном письме есть в воспоминаниях дочери Н. Н. Пушкиной

---

<sup>19</sup> См. выписки из приказов по полку в кн.: П. Е. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина, стр. 31—33.

<sup>20</sup> Сон юности. Записки дочери Николая I великой княжны Ольги Николаевны, королевы Вюртембергской. Париж, 1963.

<sup>21</sup> Там же, стр. 66—67.

от второго брака — А. П. Араповой.<sup>22</sup> В них Арапова старается оправдать мать, и поэтому вряд ли стала бы она придумывать версию об этом свидании, которое компрометирует Наталью Николаевну. Исходя из этого, не возражал против ее сообщения Щеголев;<sup>23</sup> упоминание об анонимных письмах «в ноябре и после того» имеется и в военно-судном деле (в вопросах к Дантесу).<sup>24</sup>

Новым в работе Яшина является то, что, имея в виду существование второго анонимного письма, он заново прочел и осмыслил некоторые документы, в частности письмо Геккерн к Нессельроде от 1 марта 1837 года.<sup>25</sup> В этом письме Геккерн пытается снять с себя подозрение в авторстве анонимных писем; из текста письма можно понять, что речь идет о письмах, написанных после женитьбы Дантеса.

Яшин нашел новые данные, которые, по нашему мнению, ставят под сомнение рассказ Араповой о свидании у И. Г. Полетики. Арапова пишет, что во время свидания Пушкиной с Дантесом будущий муж Наталии Николаевны и отец Араповой Ланской по поручению Полетики «прогуливался около здания», чтобы «зорко следить за всякой подозрительной личностью». Но, как установил Яшин по книге приказов Кавалергардского полка, Ланской с 19 октября 1836 года по 19 февраля 1837 года был в Черниговской и Могилевской губерниях «для наблюдения при наборе рекрут».

Следуя традиции, Яшин относит свидание Пушкиной и Дантеса к 22 января 1837 года и не пытается объяснить, зачем понадобилось Араповой придумывать эпизод с Ланским, который к тому же выставляет ее отца в не очень выгодном свете.

Нам кажется, что обнаруженные сведения позволяют сдвинуть свидание Пушкиной с Дантесом и отнести его к тому времени, когда Ланской был в Петербурге, т. е. в период до первого вызова.

Здесь еще далеко не все ясно и, может быть, не стоит доискиваться, было это свидание или нет и когда оно могло быть, потому что главный источник трагедии 1837 года, как давно установлено, не в поведении Наталии Николаевны.

Далее в статье Яшина приводятся неизвестные новые документы. Наиболее интересные, с нашей точки зрения, документы, относящиеся к событиям, связанным с отпеванием Пушкина. Это отметка в камерфурьерском журнале о параде войск, который назначается на 2 февраля 1837 года (т. е. на другой день после отпевания Пушкина, когда его тело было еще в подвале Конюшенной церкви), и соответствующие приказы по Кавалергардскому и лейб-гвардии Конному полкам. В этих полках на 2 февраля были назначены обычные эскадронные учения, а потом сделано дополнение, изменившее первоначальный приказ.

Мы знали, как реагировало общественное мнение на смерть Пушкина, знали также, что правительство боялось стихийной (или даже подготовленной) манифестации, поэтому вынос тела Пушкина назначили на ночь, переменили место отпевания и т. д. Но о том, что на 2 февраля был назначен внезапный военный смотр — мы не знали. Вот как это было: «... около 60 тысяч кавалерии и пехоты в полном вооружении, в походной форме, со всеми обозами, без обычной всегда обязательной подготовки были вызваны на площадь к Зимнему дворцу».<sup>26</sup> В числе других органи-

<sup>22</sup> А. П. Арапова. Н. Н. Пушкина-Ланская. Приложение к газете «Новое время», 1908, № 11425, 2 (15) января, стр. 2.

<sup>23</sup> П. Е. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина, стр. 126—127.

<sup>24</sup> Дуэль Пушкина с Дантесом-Геккерном. Подлинное военно-судное дело 1837 г. СПб., 1900, стр. 75.

<sup>25</sup> В кн.: П. Е. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина, стр. 321—323.

<sup>26</sup> «Звезда», 1963, № 9, стр. 185.

зационных мероприятий в приказах был указан порядок прохождения войск и обозов (следует сказать, что обозы в военных смотрах участвовали вообще очень редко), конечным пунктом для обозов была указана Конюшенная улица; здесь они должны были остановиться. Теперь нам становится ясно, почему отпевание было перенесено из Адмиралтейства в Конюшенную церковь: подход к ней был занят кавалерийским обозом. Правительство могло не опасаться большого стечения народа.

Приведенные документы углубляют наше понимание социального смысла гибели Пушкина, углубляют ее суровый трагизм, косвенно показывают, кто стоял за спинами Геккернов, обнажают поразительное двуличие Николая. Этот неизвестный ранее факт безусловно войдет в биографию Пушкина. В 1963 году Е. В. Музой и Д. В. Сеземаном был опубликован еще один документ о смерти Пушкина. Это письмо, написанное Николаем I своей сестре Марии Павловне в Германию.<sup>27</sup> Письмо написано через два дня после отпевания Пушкина и военного смотра, о котором только что шла речь. Успокоившийся царь пишет, что в Петербурге «нет ничего любопытного, о чем бы я мог тебе сообщить», вслед за этим он сообщает, что «пресловутый Пушкин» был убит на дуэли неким, чья вина была в том, что он, в числе многих, находил жену Пушкина «прекрасной». Имя Дантеса не названо.

Письмо Николая любопытно не только тем, что еще раз обличает в нем лицемера (всего два дня назад он боялся, что смерть поэта вызовет возмущение в столице, а сестре пишет об этом как о событии, которому он не придает большого значения), но и тем, что ставит смерть поэта в связь с последующим охранительным режимом. Вот что пишет Николай дальше: «Эта история наделала много шума, а так как люди всегда люди... то болтали много; а я слушал — занятие, идущее впрок тому, кто умеет слушать». Так же внимательно слушал Николай в декабре 1825 года и после; результатом этой способности была его лицемерная политика, усиление реакции и подневольное положение Пушкина, которое и было одной из основных причин его гибели. Смерть поэта дала Николаю новую возможность познакомиться с общественным мнением и сделать новые выводы.

Еще одна публикация М. Яшина является попыткой доказать причастность князя И. С. Гагарина к составлению анонимного диплома «на звание рога носца», полученного Пушкиным 4 ноября.<sup>28</sup> И. В. Гагарин был в числе лиц, на которых сразу упало подозрение современников (это засвидетельствовано Н. М. Смирновым, А. И. Тургеневым, дочерью поэта Н. А. Меренберг). Материалы, связанные с обвинением Гагарина и его оправданиями, рассматривал Щеголев и не нашел в оправданиях Гагарина «никаких противоречий».<sup>29</sup> В своем исследовании Щеголев пришел к выводу, что лицом, написавшим пасквиль, был князь П. В. Долгоруков. В 1927 году по предложению Щеголева была проведена экспертиза — сравнение почерка, которым написан диплом, с почерками Геккерна, Гагарина и Долгорукова. Эксперт А. А. Сальков признал, что диплом написан П. В. Долгоруковым умышленно измененным почерком.

Яшин полемизирует со Щеголевым и, не отрицая участия Долгорукова, утверждает, что к пасквилю приложил руку и Гагарин. Для этого Яшин в свою очередь передал на экспертизу росчерк под пасквилом и сделанную, очевидно, другой рукой, надпись «Александр Сергеевичу Пушкину» на обороте диплома. Эксперт В. В. Томилин подтвердил мнение Яшина, что

<sup>27</sup> Е. В. Муза и Д. В. Сеземан. Неизвестное письмо Николая I о дуэли и смерти Пушкина. В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1962, стр. 38—40.

<sup>28</sup> М. Яшин. К портрету духовного лица. «Нева», 1966, № 2, стр. 169—176; № 3, стр. 186—198.

<sup>29</sup> П. Е. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина, стр. 481.

росчерк сделан рукой Гагарина, а надпись на обороте написана лакеем его отца Василием Завязкиным. Для сравнения надписи «Александр Сергеевичу Пушкину» с почерком Завязкина Томилин имел написанное Завязкиным деловое письмо.

Экспертиза Томилина вызвала возражения другого эксперта М. Г. Любарского,<sup>30</sup> которые сводятся к следующему: 1) росчерк под пасквилем неполный, имеет разрывы и не дает оснований даже для предположительного вывода о руке Гагарина; 2) деловое письмо Завязкина написано официальным почерком, в котором индивидуальность писавшего стерта, поэтому для окончательного вывода необходимо большее количество документов. К замечаниям М. Г. Любарского можно прибавить еще одно. Сам М. И. Яшин в статье «Хроника преддвуэльных дней» писал: «При сличении подлинников почерка надписи „Александр Сергеевичу Пушкину“ с подлинниками почерков лиц, предположительно причастных к пасквилю, обнаружилось поразительное сходство почерка надписи с почерком князя Ивана Сергеевича Гагарина». И затем, вслед за сравнительным графическим анализом: «Все эти характерные особенности говорят нам о несомненном, а не спорадическом сходстве почерка князя И. С. Гагарина с почерком надписи на пасквиле».<sup>31</sup> Каким образом вопрос о «поразительном сходстве» почерка надписи и почерка Гагарина был снят и возникла версия с участием в пасквиле лакея Гагарина Завязкина (кстати сказать, жившего в Москве), Яшин не объясняет. Нам кажется, что здесь сыграла роль увлеченность исследователя своей гипотезой, его уверенность в том, что Гагарин должен был участвовать в пасквиле.

Что касается полемики со Щеголевым и истолкования известных документов, связанных с обвинением Гагарина, то и они также не дают исследователю оснований для столь категорического вывода. М. И. Яшин пользуется приемом, который не может быть плодотворным — он строит систему доказательств так, чтобы подвести читателя к выводу, добытому умозрительным путем. Заранее решив, что Гагарин расчеркнулся под пасквилом, он многие свидетельства об отношениях Гагарина и Пушкина рассматривает исходя из виновности Гагарина. Так, например, выписав отрывок из письма Гагарина к Тютчеву от марта 1836 года, где рассказывается о встречах поэта Бенедиктова с Пушкиным в присутствии Гагарина и о том, что Пушкин нападает на Бенедиктова «в маленьком кружке с ожесточением и несправедливостью, которые служат пробным камнем действительной ценности Бенедиктова»,<sup>32</sup> Яшин делает вывод: «Можно предположить, что критика Пушкина касалась не только Бенедиктова, но и его защитников, в том числе Гагарина. Так могла начаться антипатия Гагарина и Пушкина». В дальнейшем изложении он пользуется своим предположением уже как фактом, на котором строится вывод об участии Гагарина в пасквиле. Антипатия была — отсюда возможен и росчерк под пасквилом. На тех же основаниях можно в составлении пасквиля обвинить Вяземского и Жуковского, которые также упоминаются как свидетели нападок Пушкина на Бенедиктова в присутствии Гагарина и о которых мы знаем, что они, так же как Гагарин, положительно оценивали творчество Бенедиктова.

Мы не отрицаем возможности участия Гагарина в пасквиле, но оно по-прежнему остается одной из гипотез, в доказательство которой статья Яшина не вносит ничего неоспоримого. Нужны новые документы или по

---

<sup>30</sup> М. Г. Любарский высказал свои возражения при обсуждении статьи М. И. Яшина в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР на заседании группы пушкиноведения 8 февраля 1966 года.

<sup>31</sup> «Звезда», 1963, № 8, стр. 174—175.

<sup>32</sup> «Нева», 1966, № 3, стр. 190.

крайней мере новая экспертиза, которая рассмотрела бы и проверила все бытующие точки зрения.

Такая экспертиза необходима еще и потому, что в 1962 году была оспорена и экспертиза А. А. Салькова в отношении почерка П. В. Долгорукова. Это было сделано не специалистом-криминалистом, а историком Л. Вишневым в статье «Петр Долгоруков и пасквиль на Пушкина».<sup>33</sup> Вишневецкий, стараясь представить Долгорукова в 50—60-х годах соратником Герцена и Огарева в борьбе с реакцией в России, пытается доказать, что обвинение Долгорукова является «тщательно замаскированной еще одной полицейской акцией против демократически настроенной интеллигенции».<sup>34</sup> При этом Вишневецкий обращает внимание на то, что свидетельства современников (П. А. Вяземского, В. Ф. Одоевского, С. А. Соболевского), обвинявших Долгорукова в составлении пасквиля, сделаны большей частью в 60-е годы, когда они перешли на охранительные позиции. Таким образом, обвинение Долгорукова, по мнению Вишневецкого, было средством дискредитировать борца с самодержавием.

Не вдаваясь в оценку политического облика Долгорукова в 50—60-х годах, можно сказать, что все доводы Вишневецкого в пользу оппозиционности и прогрессивного значения его деятельности не меняют дела по существу. Подозрение с Долгорукова не снимается, меняется только обстановка, т. е. цель, которой он мог руководствоваться: это могла быть сознательная травля прогрессивного поэта, а могла быть и просто злая шутка, свидетельствующая о беспринципности и распушенности автора диплома. В такой шутке мог принять участие и Гагарин, а может быть, и еще кто-нибудь из светских шалопаев, одержимых «ветренностью и неосторожной кадетской шутливостью».<sup>35</sup> Но сами шутники могли быть орудием в руках опытных врагов поэта, умышленно наносящих ему смертельный удар. Для нас важнее другое — сам Пушкин считал виновным в составлении пасквиля Геккерна. Его убежденность была настолько велика, что он счел необходимым сообщить об этом Николаю (см. письмо Пушкина к Бенкендорфу от 21 ноября 1836 года — XVI, 191). Из этого письма мы узнаем, что Пушкин, получив пасквиль, сразу заподозрил Геккерна, потом «заялся розысками» и «убедился, что анонимное письмо исходило от г-на Геккерна». Можно предположить, что первые подозрения Пушкина, основанные на внешних данных («по виду бумаги, по слогу письма, по тому, как оно было составлено...»), укрепились после того, как Пушкину стали известны обстоятельства сватовства Дантеса. 11—12 ноября датировано письмо Жуковского к Пушкину, в котором, по видимому, речь идет о вынужденном сватовстве Дантеса («получив от отца Геккерна» доказательство материальное, что дело, о коем теперь идут толки, затеяно было еще гораздо прежде твоего вызова...» — XVI, 185), а уже на следующий день, 12 или 13 ноября, Пушкин заявил В. Ф. Вяземской, что знает составителя диплома (см. письмо Жуковского к Пушкину от 14—15 ноября 1836 года — XVI, 186). Щеголев писал, что «Пушкин мог считать Геккерна участником фабрикации пасквиля только при принятии его как намека на Николая»,<sup>36</sup> так как задачей пасквиля было не только оскорбить Пушкина, но и отвлечь его внимание от Дан-

<sup>33</sup> «Сибирские огни», 1962, № 11, стр. 157—176.

<sup>34</sup> Там же, стр. 158.

<sup>35</sup> Н. С. Лесков. Иезуит Гагарин в деле Пушкина. «Исторический вестник», 1886, № 8, стр. 273.

<sup>36</sup> П. Е. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина, стр. 466. — Расшифровка «диплома» как намека на Николая I с 1924 года утвердилась в советском пушкиноведении. Попытку вернуться к старой трактовке пасквиля, будто бы намекавшего на связь Н. Н. Пушкиной с Дантесом, сделал Н. А. Раевский в упоминавшейся книге «Если заговорят портреты» (стр. 143), однако эта попытка неубедительна.



теса. Факт вынужденного сватовства дополнительно объяснял Пушкину, почему анонимное письмо метило в царя. Досада Геккернов на Николая за вмешательство в судьбу Дантеса, злоба на Наталью Николаевну, не поддающуюся сводничеству, и ненависть к Пушкину заставили их соединить эти имена в пасквиле. Иначе трудно было бы объяснить непримиримое отношение Николая к голландскому посланнику после дуэли — Геккерн был удален из Петербурга, а в письме к брату Михаилу Николай назвал его «гнусной канальей». Все эти соображения требуют дальнейшей разработки.

Особого внимания в статье Яшина заслуживает впервые публикуемое письмо П. В. Долгорукова к И. С. Гагарину от 22 июля 1863 года, написанное в связи с выходом книги А. Аммосова «Последние дни жизни и кончина Александра Сергеевича Пушкина. Со слов бывшего его товарища и секунданта Константина Карловича Данзаса» (СПб., 1863). В книге Аммосова впервые в печати было заявлено о Гагарине и Долгорукове как о возможных авторах пасквиля. Долгоруков призывает Гагарина выступить с опровержением. Письмо это не прибавляло бы ничего к известным уже документам, если бы не содержало намека на обстоятельство издания брошюры Аммосова: «Русское правительство, — пишет Долгоруков, — заплатило некоему Аммосову, офицеру в чине майора, чтобы он напечатал брошюру, озаглавленную „Последние дни жизни А. С. Пушкина...“». <sup>37</sup> Яшин оставляет эту фразу без внимания. Между тем в упоминавшейся статье Л. Вишневого также говорится об участии III отделения в издании брошюры Аммосова: «... у нас есть многие основания утверждать, что эта брошюра писалась жандармами III отделения в целях дискредитации политического эмигранта, смертельного врага царизма — Долгорукова. Правда, надо отдать должное жандармам и их агентам, работавшим над этой брошюрой, — эта полицейская провокация составлена не без знания дела. Возможно, что им действительно удалось воспользоваться малоизвестными материалами о последнем периоде жизни Пушкина, которые хранил у себя Данзас, но главная цель брошюры была не в этом». <sup>38</sup>

К сожалению, Вишевский не раскрывает, на каких основаниях строится его вывод. Кроме того, желая защитить Долгорукова, он идет наперекор фактам (нельзя выразить сомнение в том, что брошюра составлена со слов Данзаса, так как друг Пушкина был в это время жив и не допустил бы, чтобы его имя значилось на фальшивке) и применяет грубую вульгаризацию, когда пишет о «жандармах и агентах», работавших над брошюрой, и тем не менее его предположение вполне сочетается с письмом Долгорукова, которое опубликовал Яшин. Таким образом, вопрос об обстоятельствах издания брошюры Аммосова требует дополнительных разысканий.

В настоящем обзоре необходимо коснуться еще одной темы, связанной с обстоятельствами самой дуэли. Судьба Пушкина такова, что ему всегда сопутствовали легенды: при жизни, после смерти и даже в новейшее время. В наши дни возникла и оказалась очень устойчивой легенда о том, что во время дуэли на Дантесе была кольчуга или какое-то иное защитное приспособление и потому он не был убит, а отделался легким ранением. Нужно сказать, что современники думали иначе; они считали, что пуля, пробив руку Дантеса, наткнулась на пуговицу сюртука и рикошетиrowала. Так думал и секундонт Пушкина Данзас, а он был боевой офицер и хорошо знал свойства и возможности пуль.

<sup>37</sup> «Нева», 1966, № 3, стр. 186.

<sup>38</sup> «Сибирские огни», 1962, № 11, стр. 168.

Легенда о кольчуге имеет широкое хождение, учителя рассказывают ее в школах, о кольчуге пишут в стихах, она появляется в биографических книгах.<sup>39</sup>

Легенда возникла в начале 30-х годов с легкой руки В. В. Вересаева. Некий архангельский литератор рассказывал ему, будто в Архангельске, в старинной книге для приезжающих, он видел запись о том, что от Геккерна приезжал человек и поселился на улице Оружейников.<sup>40</sup>

В 1963 году легенда о кольчуге обрела новую жизнь — была распространена аппаратом ТАСС по всем более или менее крупным газетам Советского Союза под сенсационным названием «Эксперты обвиняют Дантеса».<sup>41</sup> Эксперты (правильнее было бы употребить единственное число) — это В. Сафронов, врач, специалист по судебной медицине, напечатавший в 1963 году в журнале «Нева» статью о дуэли Пушкина.<sup>42</sup>

Сенсационное сообщение ТАСС проникло в зарубежную печать. Результаты не замедлили сказаться. Через 3 недели после этого в Пушкинский дом приехал корреспондент венгерской газеты, специально заинтересовавшийся этим сообщением. 18 мая сообщение было напечатано во французской газете «Paris match»,<sup>43</sup> а во французском журнале «Le ruban rouge»<sup>44</sup> появилась статья Флэрио де Лангло «Дело Дантеса—Пушкина». Статья очень сочувственная по отношению к нашему поэту, поведение Дантеса перед дуэлью трактуется как «лукавое и отталкивающее». Автор приводит сообщение ТАСС и спрашивает, на каких документальных данных основана версия о кольчуге.

Игнорировать этот вопрос нельзя, так же как и нельзя считать, что эта легенда не имеет отношения к науке. Она имеет прямое отношение к биографии Пушкина потому, что уводит внимание от истинных причин гибели поэта и способствует неисторическому взгляду на события и лица исторические.

Основная цель статьи Сафронова — отвергнуть версию о пуговице. Он пишет, что на дуэли Дантес был одет в сюртук, на котором пуговицы располагались «в один ряд на средней линии груди» и, таким образом, «далеко отстояли от места удара пули в грудь Дантеса»; второй довод тот, что офицерские пуговицы делались «из тонкого олова, покрытого сверху тончайшими листками латуни», т. е. из мягкого металла, и, следовательно, от такой пуговицы пуля не могла отскочить.

Версия Вересаева—Сафронова детально была рассмотрена и опровергнута Б. С. Мейлахом.<sup>45</sup> Не перечисляя всех доводов его статьи, укажем, что Б. С. Мейлах основывался главным образом на двух документах, полученных Пушкинской комиссией в связи со статьей Сафронова. Первый документ — это заключение о работе Сафронова, написанное доктором юридических наук Я. Давидовичем, кандидатом исторических наук Л. Л. Раковым и сотрудником Эрмитажа членом ССП В. М. Глинкой. Лица, подписавшие заключение, являются крупнейшими специалистами по военному

<sup>39</sup> См., например: С. Гессен. Набережная Мойки, 12. Детгиз, М., 1960, стр. 222—226. Из второго издания книги (М., 1963) рассказ о панцире Гессен исключил.

<sup>40</sup> См. об этом: И. Рахилло. Рассказ об одной догадке. «Москва», 1959, № 12, стр. 171—178.

<sup>41</sup> «Известия», 1963, 25 апреля.

<sup>42</sup> В. Сафронов. Поединок или убийство? «Нева», 1963, № 2, стр. 200—203. — Этой же сенсационной теме была посвящена статья В. Гольдинер «Факты и гипотезы о дуэли А. С. Пушкина» («Советская юстиция», 1963, № 3, стр. 22—24), написанная на основе статьи Сафронова.

<sup>43</sup> «Paris match», 1963, № 736.

<sup>44</sup> «Le ruban rouge», 1963, № 19.

<sup>45</sup> Б. Мейлах. Дуэль, рана, лечение Пушкина. О некоторых распространенных гипотезах. «Неделя», 1966, № 2, стр. 8—9.

костюму и знатоками пушкинской эпохи. Они опровергают основные доводы Сафронова и утверждают, что однобортных сюртуков в русской армии не было, были двубортные с двумя рядами пуговиц, кроме того, офицерские пуговицы выливались из серебра или из твердых сплавов и потому-то современники и соглашались с существовавшей версией ранения Дантеса.

Второй документ — это выписка из протокола научной конференции кафедры судебной медицины Ленинградского института усовершенствования врачей по поводу выступления Сафронова на кафедре с сообщением об обстоятельствах дуэли. Заседание кафедры констатирует, что доклад Сафронова не носил характера научного сообщения специалиста — судебного медика, так как Сафронов почти ничего не сообщил о своих исследованиях. Вместе с тем специалисты кафедры судебной медицины считают, что «категорически утверждать о невозможности рикошетирувания пули от металлической пуговицы не представляется возможным».

Столь же неосновательны и другие утверждения Сафронова о якобы бывших нарушениях дуэльного кодекса, о том, что Дантес и его секунданты «нарушали правила дуэли», что им это удалось, потому что они «имели дело с Пушкиным и Данзасом — людьми слишком доверчивыми, которым и в голову не могла прийти мысль о каких-либо ухищрениях». Пушкин отлично знал, что Дантес не отличается высокими моральными качествами, иначе не было бы дуэли, а Данзас, как честный человек, друг Пушкина и его секундант, не мог допустить нарушений. Пушкин был отличный стрелок, но он не успел выстрелить долей секунды раньше — вот и все. Очень досадно, что в вышедшей недавно книге П. Н. Беркова «О людях и книгах»<sup>46</sup> упомянутое сообщение ТАСС приводится в дополнении к интересной подборке старых газетных вырезок об убийце Пушкина. Комментируя это сообщение, автор книги пишет, что «из бесед с знаковыми крупными литературоведами» он вынес впечатление, что «при всем уважении к ленинградским судебно-медицинским экспертам советское пушкиноведение не приняло безоговорочно всех выводов, изложенных в информационной заметке ТАСС». Эта формулировка требует уточнения. Выводы Сафронова решительно отвергаются советским пушкиноведением.<sup>47</sup> Остается пожелать, чтобы легенда о кольчуге не мешала бы подлинному пушкиноведению, а прекратила бы свое существование.

Будем надеяться, что время принесет нам новые документы, неясных мест биографии Пушкина с каждым годом будет становиться все меньше и новые факты будут углублять наши представления о творческом и человеческом облике поэта.



<sup>46</sup> П. Н. Берков. О людях и книгах. Из записок книголюба. Изд. «Книга», М., 1965, стр. 51—68.

<sup>47</sup> См.: О. А. Пини. Пушкиниана в периодике и сборниках статей (1962—1963). В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1963. — В статье приведены отрывки из заключения Я. Давидовича, В. Глинки и Л. Ракова.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ

- М. Аникушин. Памятник Пушкину в Ленинграде, 1958 (фрагмент). (Стр. 2—3).
- Анонимное письмо крестьянина деревни Федуриной, л. 1 об. Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. (Стр. 72).
- Анонимное письмо крестьянина деревни Федуриной, л. 2. Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. (Стр. 73).
- Стихи, присланные крестьянином в редакцию «Сельского вестника». Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. (Стр. 83).
- Письмо крестьянина Трофима Вилкова, л. 1. Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. (Стр. 88—89).
- Письмо крестьянина Трофима Вилкова, л. 2. Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. (Стр. 88—89).
- Письмо крестьянина Д. Папертева (отрывок). Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. (Стр. 105).
- «Моцарт и Сальери». Академический театр драмы имени А. С. Пушкина, 1962. Сальери — Н. Симонов. (Стр. 232).
- Кадр из фильма «Капитанская дочка» («Гвардии сержант»). Совкино (М.), 1928. Сценарий В. Шкловского, режиссер — Ю. Тарич. Гринев — Н. Прозоровский, Савельич — С. Кузнецов. (Стр. 289).
- Кадр из фильма «Капитанская дочка» («Гвардии сержант»). Совкино (М.), 1928. Сценарий В. Шкловского, режиссер — Ю. Тарич. Пугачев — Б. Тамарин. (Стр. 291).
- Кадр из фильма «Капитанская дочка» («Гвардии сержант»). Совкино (М.), 1928. Сценарий В. Шкловского, режиссер — Ю. Тарич. Гринев — Н. Прозоровский. (Стр. 295).
- Кадр из фильма «Юность поэта». Ленфильм, 1936. Сценарий А. Слонимского. Режиссер — А. Народицкий. Пушкин — В. Литовский. (Стр. 314).
- И. Шадр. Проект памятника Пушкину, 1939. (Стр. 319).
- П. Сабсай. Пушкин, 1961. (Стр. 326).

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аболимов П. Ф. 270  
 Абрамский А. С. 241  
 Август Октавиан 173  
 Авербах А. 229  
 Аверкиев Д. 348  
 Аддиссон Д. 18  
 Азанчевский С. 311, 315  
 Айвазовский И. К. 5  
 Аксаков И. С. 60  
 Аксаков С. Т. 266  
 Аксенов В. Н. 333  
 Аладов Н. 234  
 Алейников П. 315  
 Александр I 99, 109, 164, 272, 312  
 Александр II 214  
 Александр III 369  
 Александра Федоровна, имп. 372, 374  
 Александров А. А. 70  
 Александров А. Н. 234, 239, 240, 243, 250, 251, 253  
 Александров Г. В. 313, 315  
 Александров Ю. 241, 242  
 Александровский В. А. 189—191  
 Алексеев М. П. 6, 366  
 Алчевская Х. Д. 66  
 Алябьев А. А. 203, 235, 237  
 Амиров Ф. 234  
 Аммосов А. Н. 379  
 Андреев А. Л. 276  
 Андреев П. 315  
 Андреев П. 79, 89, 93, 95  
 Андреев Ю. А. 157, 161, 166  
 Андреевна Е. И. 261, 266  
 Андроников И. Л. 114, 129, 158, 368, 369  
 Аникушин М. К. 316—318, 320, 321, 325  
 Анненков Н. Н. 369  
 Анненков П. В. 49, 59, 134, 136, 138  
 Анненкова В. И. 368, 369  
 Анненский И. 288  
 Антокольский П. Г. 188, 189, 199  
 Антоний, митрополит 69  
 Аптекман Н. 315  
 Аракишвили Д. И. 234  
 Аракчеев А. А. 312  
 Арапов А. А. 315  
 Арапов Б. А. 234, 241, 248  
 Арапова А. П. 374, 375  
 Ардатов 104  
 Аренский А. С. 263  
 Арина Родионовна см. Яковлева Арина Родионовна  
 Ариосто Л. 18, 117  
 Аристотель 340  
 Арнштам Л. О. 313, 315  
 Аронсон М. И. 123  
 Аруэт см. Вольтер Ф.-М.  
 Архангельский А. С. 62  
 Д'Аршиак О. 157—159  
 Асафьев Б. В. 5, 16, 205, 213, 234, 266, 267, 269—271, 274, 276  
 Асеев Н. Н. 193, 194, 197—199  
 Асмус В. Ф. 10  
 Ахматова А. А. 331  
 Ахундова Ш. 234  
 Багрицкий Э. Г. 187—189, 193, 194  
 Бажов П. П. 277  
 Базилевич К. В. 355  
 Байков И. 101  
 Байрон Д.-Н.-Г. 18, 20, 23, 25, 27, 31, 32, 35, 37, 117, 122, 123, 130, 131, 136, 168, 191  
 Бакунин И. М. 129  
 Бакунин М. А. 318  
 Бакунина Е. П. 168, 173  
 Балакирев М. А. 238, 251  
 Баласогло А. П. 132, 133  
 Балюзек В. В. 285  
 Бальзак О. 45, 48, 269, 285  
 Бантыш-Каменский Д. Н. 130  
 Барамिशвили О. И. 234  
 Баратынский Е. А. 34, 37, 119, 121, 123, 126, 127, 144  
 Баратынский С. А. 143  
 Баронова И. 265  
 Бартенева П. И. 138  
 Барятинская М. 373, 374  
 Басов В. 303, 304  
 Баталов А. В. 278, 281  
 Батте Ш. 340  
 Батюшков К. Н. 21, 34, 115—117, 167, 170, 367  
 Бах Р. Р. 318  
 Бахтин Н. И. 347  
 Бегак Б. А. 161  
 Бедный Д. 187, 191  
 Бекетова М. А. 181  
 Белашова Е. Ф. 316, 320, 321  
 Белецкий А. И. 61  
 Белинков А. В. 141, 164, 168, 173  
 Белинский В. Г. 6, 10, 14, 29, 37, 39, 43, 55—58, 60, 65, 106, 137, 154, 166, 182, 193, 198, 203, 207, 279, 305, 332, 333, 335, 339, 345, 354  
 Беллафонте Г. 306  
 Бельский В. И. 264

- Белый А. 180, 185, 190  
 Белый В. 248  
 Беляев М. Д. 322  
 Беляев С. 315  
 Бенедиктов В. Г. 134, 177, 189, 377  
 Бениславская Г. А. 194  
 Бенкендорф А. Х. 124, 126, 177, 178, 343—345, 368, 372, 374, 378  
 Бенуа А. Н. 5, 285  
 Берггольц О. Ф. 180  
 Бергман И. 306  
 Бергункер А. 288  
 Беринг (Baring) М. 346  
 Берков П. Н. 381  
 Берковский Н. Я. 45, 208  
 Бернс Р. 63  
 Берсенева И. Н. 227, 228  
 Бессалько П. 190, 192, 196  
 Бессель В. 364  
 Бестужев А. А. (Марлинский А.) 17—20  
 Бестужев-Рюмин М. П. 64, 369  
 Бизе Ж. 350  
 Бирман С. Г. 226—228  
 Бирюков Ю. С. 234, 251  
 Битков 177, 178  
 Благой Д. Д. 17, 58, 154, 174, 340, 353  
 Блаш А. 259  
 Блейман М. Ю. 315  
 Блок А. А. 58, 181—185, 194  
 Блюдов Д. Н. 367  
 Боборыкин П. Д. 149  
 Бобринская С. А. 372, 374  
 Бобышов М. П. 272  
 Богатырев А. 234  
 Богданов А. 191  
 Боголюбская М. С. 270  
 Боденштедт (Bodenstedt) Ф. 357—359  
 Болотников К. 96  
 Болотов И. 76  
 Бомарше П.-О.-К. 339  
 Бонди С. М. 17, 148, 203, 340, 351  
 Борисов В. 234  
 Боричевский И. А. 114, 129  
 Бородин А. П. 235, 237, 238, 251  
 Бороздна И. П. 121, 126  
 Босулаев А. 229  
 Боткин В. П. 357  
 Бошняк А. К. 151  
 Боярский К. Ф. 273  
 Браунинг Р. 339  
 Брехт Б. 340  
 Бродский Н. Л. 153  
 Бруни Т. Г. 274  
 Брут М. Ю. 343  
 Брюллов К. П. 371  
 Брюсов В. Я. 180, 185—187, 189  
 Буало-Депрео Н. 340  
 Будри Д. И. де 312  
 Булгаков М. А. 156, 157, 177, 178  
 Булгарин Ф. В. 43, 123, 343—345, 348  
 Бунин И. А. 194  
 Бурдин Ф. 345  
 Бухарин И. Я. 369  
 Бухарина В. И. см. Анненкова В. И.  
 Бухарины 369  
 Бэлаз И. Ф. 243  
 Вайсфельд И. 288  
 Вальберх И. И. 256  
 Ванин В. В. 227  
 Варковицкий В. А. 275  
 Варламов А. Е. 237  
 Варламов К. А. 5  
 Варнеке Б. В. 346, 347  
 Васильев А. 85  
 Васильев Г. 261  
 Васильев Г. Н. 279  
 Васильев С. В. 279  
 Васина-Гроссман В. А. 239  
 Вахтангов Е. В. 219, 221  
 Вашияускас Б. 316  
 Величкина В. М. 259  
 Вельтман А. Ф. 43, 203  
 Веневитинов Д. В. 122  
 Веневитиновы 143  
 Венецианов А. Г. 270  
 Вергилий Публий Марон 18  
 Верди Д. 200, 363  
 Вересаев В. В. 141—143, 165, 174, 380  
 Верн Ж. 90  
 Верстовский А. Н. 202, 203, 237, 260  
 Веселый А. 187  
 Вечеслова Т. М. 268  
 Виардо Л. 358  
 Виардо-Гарсна (Viardot-Garcia) П. 357—363  
 Видор К. 306  
 Виельгорский М. Ю. 237, 357  
 Вико Д. 17  
 Викулин 368  
 Вилинский Н. 241  
 Вилков Т. 71, 84, 87  
 Вильямс П. В. 269  
 Виноградов В. В. 17  
 Виноградов О. М. 277  
 Винокур Г. О. 33  
 Винья А. де 340, 345  
 Витали И. П. 318  
 Вишневский В. В. 279, 280  
 Вишневский Л. 378, 379  
 Власов А. 252  
 Воинов К. 281  
 Волков В. 315  
 Волков Н. Д. 266, 269, 270  
 Волков Р. М. 92  
 Волконская Э. А. 138, 143  
 Волконская М. Н. 138, 139  
 Волконский С. Г. 165, 369  
 Володко И. 308, 315  
 Вольтер Ф.-М. (Аруэт) 8, 35, 52, 173, 340  
 Воробьев И. 84, 89, 108  
 Воронцов М. С. 151, 366  
 Воронцов Ю. Д. 274  
 Воронцова Е. К. 151, 165, 174, 175  
 Воскресенский В. 321  
 Всеволожский И. А. 263  
 Вунч Н. 128  
 Вульф Алексей Н. 120  
 Вульф Анна Н. 132, 172, 175  
 Вульф-Вревская Е. Н. 120  
 Вульфы 132  
 Вяземская В. Ф. 371, 378  
 Вяземские 144  
 Вяземский П. А. 115, 116, 118, 124, 126, 127, 135, 136, 142, 155, 170, 202, 255, 305, 367, 368, 377, 378  
 Габичвадзе Р. К. 234, 249  
 Габович М. М. 269, 272

- Гагарин И. С. 376—379  
 Гаджибеков С. 234  
 Гайгерова В. 243, 244  
 Галилей Г. 263  
 Галь Э. 315  
 Гальберг С. И. 318, 324, 325  
 Ганнибал А. П. 51—53  
 Гардин В. Р. 308—310, 315  
 Гастев А. К. 190  
 Гвоздев А. 225  
 Гвоздев П. А. 129  
 Гегель Г.-В.-Ф. 19, 36, 37, 51, 55, 56  
 Гейбель Э. 359  
 Гейне Г. 55, 56  
 Гейтман Е. И. 324  
 Геккери Л.-Б. 158, 372—376, 378—380  
 Геккерны 371, 373, 376, 379  
 Геништа И. И. 237  
 Генрих IV 342  
 Герасимов М. П. 190  
 Герасимов С. А. 306  
 Гердер И.-Г. 17  
 Герцен А. И. 182, 212, 378  
 Гершензон М. О. 168  
 Герштейн Э. Г. 372  
 Гессен С. Я. 161, 171, 380  
 Гете (Goethe) И.-В. 20, 23, 25, 29, 34, 37, 46, 56, 123, 191, 350, 359, 367  
 Гиацинтова С. В. 228  
 Гизо Ф.-П.-Г. 367  
 Гиллельсон М. И. 367  
 Гинзбург Л. Я. 11, 37  
 Гирс Н. К. 369, 370  
 Гиршман М. М. 59  
 Гладков А. К. 233  
 Глазунов А. К. 5, 237, 238, 252, 257, 264, 273, 275  
 Гликман Г. Д. 316, 317, 321  
 Глинка В. М. 380, 381  
 Глинка М. И. 5, 200, 202—204, 206—209, 211, 215, 216, 235, 237, 238, 245, 247, 249, 250, 252—254, 260, 267, 274, 277, 305, 307, 309, 313—315, 337, 357  
 Глинка Ф. Н. 118, 121, 126, 130  
 Глиэр Р. М. 241, 242, 270, 272  
 Глоба А. П. 161  
 Глузов А. Н. 6  
 Глушковский А. П. 255—257, 260, 261, 273  
 Гнедич Н. И. 115, 116, 118, 123, 173  
 Гнедич П. 219  
 Гоголь Н. В. 5—7, 27, 28, 32, 39, 43, 56—58, 65, 66, 106, 134, 181—183, 187, 201, 207, 219, 247, 259, 269, 270, 276—278, 281, 285, 309, 339  
 Годунов Борис Федорович 50  
 Гозеншуд А. А. 259  
 Гоккелн В. Р. 234  
 Голицын Н. 100  
 Голицын С. М. 369  
 Гольдинер В. 380  
 Гольдони К. 269, 339  
 Гольц Н. О. 259  
 Гомер 192  
 Гонзаго 347  
 Гончаров А. Н. 370  
 Гончаров В. 306, 307  
 Гончаров Д. Н. 370, 371  
 Гончаров И. А. 5, 200, 212, 336  
 Гончарова А. Н. 155, 177, 310, 370, 371  
 Гончарова Е. Н. 370, 371, 373, 374  
 Гончарова Н. И. 370  
 Гончарова Н. Н. 82, 149; см. также Пушкина Н. Н.  
 Гончарова Н. С. 264  
 Гончаровы 146, 370, 373  
 Горадий К. Ф. 18, 310  
 Городецкий Б. П. 6, 37, 144, 340  
 Горский А. А. 264  
 Горчаков В. П. 24  
 Горький А. М. 5, 7, 58, 187, 194  
 Готовцева А. 121  
 Готье Т. 263  
 Грибоедов А. С. 38, 128, 146, 149, 202, 219, 255, 258, 267, 270, 339  
 Григорович Ю. Н. 277  
 Гримм братья 264  
 Гринберг И. Л. 160, 166, 180  
 Грозный Иван 108, 350  
 Громов А. 315  
 Гроссман Л. П. 11, 157—160, 181, 256  
 Гудиашила Н. И. 234  
 Гукровский Г. А. 11, 17, 30, 33, 285, 299, 340  
 Гуно Ш. 212, 350  
 Гурилев А. Л. 267  
 Гус М. С. 164  
 Гусейнзаде А. 234  
 Гюго В. 200, 208  
 Давидович Я. 380, 381  
 Давыдов В. Л. 173  
 Давыдов В. Н. 5, 346  
 Давыдов Д. В. 115, 116, 173  
 Давыдовы 146  
 Дадзиани Ш. 175  
 Даль В. И. 155, 203  
 Данзас К. К. 155, 178, 379, 381  
 Данте (Dante) А. 31  
 Дантес Ж.-К. 77, 79, 82, 83, 108—110, 124, 125, 129, 132, 143, 149, 150, 155, 157—159, 177, 178, 306, 309, 310, 371—375, 378—381  
 Даргомыжский А. С. 5, 200, 202, 206—209, 211, 213—216, 237, 238, 250, 251  
 Дельвиг А. А. 115—116, 138, 143, 170, 173, 313  
 Дельман 165  
 Демидов М. 128  
 Державин К. Н. 21, 22, 110, 115, 116, 122, 130, 163, 164, 219, 220, 222, 256, 312, 313  
 Дешевов В. М. 234, 252, 276  
 Жангиров Д. 234  
 Держинский И. И. 237, 251  
 Дзиган Е. 279  
 Дивногорцев С. 98  
 Дидло Ш.—Л. 255—262, 266, 270, 347  
 Диккий А. Д. 225, 340, 341, 348, 351  
 Динес Ю. 321  
 Дмитриев И. И. 34, 144  
 Дмитрий Донской 108  
 Дмитрий Иванович, царевич 215  
 Днепров В. 290  
 Добровольский Л. 99  
 Добролюбов Н. А. 9, 182, 339  
 Довгаль О. 224  
 Долгоруков П. В. 376, 378, 379  
 Доливо-Добровольский Ф. О. 371

- Домогацкий В. Н. 316, 324  
 Дорофеев Ф. 84, 95, 98  
 Достоевский Ф. М. 5, 17, 38, 46—48,  
 58—60, 180, 183, 194, 201, 207, 211,  
 213, 214, 318, 335  
 Дранше 347  
 Дроздов А. Н. 252  
 Дружинин А. В. 136  
 Дубельт Л. В. 156, 177, 178  
 Дубинин С. П. 269  
 Дугин В. А. 230  
 Дудинская Н. М. 272  
 Дудко А. 315  
 Дудко М. А. 266  
 Дурасов Л. 315  
 Дурылин С. Н. 7, 223, 340, 348, 351  
 Дьяконов И. М. 147, 366  
 Дыдыкин Н. В. 316  
 Дымшиц А. Л. 152, 166  
 Дзаль Д. (Любашевский Л. С.) 152, 153,  
 175, 176  
 Дюма А., отец 340  
 Дягилев С. П. 264
- Евгеньев-Максимов В. Е. 137, 138  
 Еврипид 339  
 Евсеев А. 90  
 Екатерина II 8, 50, 108, 214, 367  
 Елена Павловна, вел. кн. 369  
 Еникеев Е. 79  
 Епанешников П. 87, 88, 98  
 Еремин А. 152, 153  
 Ермак Тимофеевич 108  
 Ермолов А. П. 365, 368  
 Ермолова М. Н. 5  
 Ершов П. П. 126, 261  
 Есаулов А. П. 203, 237  
 Есенин С. А. 187, 193, 194  
 Ефремов Е. 78
- Желябов А. И. 318  
 Желябужский Ю. А. 301, 302  
 Жирмунский В. М. 31, 185  
 Жуковский В. А. 21, 23, 24, 27, 34, 38,  
 46, 110, 115—117, 122, 124—127,  
 130, 131, 134, 135, 154—156, 167,  
 170, 181, 309, 363, 368, 372, 373, 377  
 Журавлев Д. Н. 311, 312, 315
- Заборова Р. Б. 125  
 Завадский Ю. А. 227  
 Заводчикова Ю. М. 274  
 Завязкин В. Я. 377  
 Загорский М. Б. 340, 348  
 Загоскин М. Н. 43, 343  
 Зарубина И. 297  
 Захаров Р. В. 266—271, 273  
 Земгал Г. К. 230  
 Зиллов Л. Н. 143  
 Зильберштейн И. С. 315  
 Златовратский А. Н. 324  
 Знаменский 323  
 Золя Э. 48, 278  
 Зотов Р. 343, 347  
 Зубров 349
- Ибсен Г. 182, 339  
 Иванов Б. Е. 144—149  
 Иванов В. 180  
 Иванов Л. 257, 263
- Иванов С. 175  
 Иванова-Глушковая Т. И. 257  
 Иванова-Головко К. 315  
 Ивановский А. В. 298—301  
 Ивашева В. 315  
 Измайлов А. Е. 38, 42  
 Измайлов Н. В. 177, 367  
 Инзов И. Н. 109, 173  
 Иона, игумен 151  
 Иордан И. 243  
 Иордан О. Г. 268  
 Иорданский М. В. 251  
 Исаакян А. С. 251  
 Исаева Г. И. 275  
 Истомина А. И. 258, 259
- Каверин В. А. 321  
 Кавос К. А. 255, 259—260, 266, 274  
 Казаков 337  
 Казанский Б. В. 114  
 Казин В. В. 190  
 Калашников Т. 89  
 Калашникова О. М. 142, 152  
 Калинин Ф. 190, 192  
 Калитин Н. И. 198  
 Каллаш В. В. 114, 125, 128  
 Кальдерон де ля Барка П. 18  
 Каменский В. В. 143, 149, 150  
 Каминская В. И. 268  
 Кантемир А. Д. 10, 130  
 Кандырева К. И. 262  
 Капуановский В. 294, 296, 298, 301, 315  
 Капнист А. 369  
 Капп В. 234  
 Капп Э. 234  
 Караев К. 234, 253  
 Каразин В. Н. 64  
 Каракозов Д. В. 344  
 Карамзин Н. М. 21, 23, 24, 34, 38, 39,  
 42, 115, 130, 167, 210, 305, 343, 366  
 Карамзина Е. А. 161, 168, 368  
 Карамзина С. Н. 371  
 Карамзины 158  
 Каратыгин В. А. 5, 346, 347  
 Каренин К. 310, 315  
 Карл, король Вюртембергский 374  
 Карл Смелый 51  
 Каррель А. 160  
 Карсавина Т. П. 264  
 Катенин П. А. 122, 164, 345—347  
 Катулл К. В. 18, 192  
 Кацынский А. А. 230, 231  
 Качалов В. И. 5  
 Кашперов В. Н. 208  
 Керн А. П. 172, 173, 369  
 Керсновский А. 128  
 Кибальников А. 318  
 Кипренский О. А. 5, 310, 325  
 Киреев Д. 88, 110  
 Кирейко В. 234  
 Кириллова Г. Н. 269, 275  
 Кириллова Л. 303  
 Кирсаков Д. 106  
 Киселев Н. С. 150  
 Киселева Е. Н. см. Ушакова Е. Н.  
 Клепиков С. А. 100  
 Клер Р. 278, 279  
 Ключев Ф. 106  
 Ключнер Б. 234  
 Княжнин Я. Б. 8, 355



- Ковалев А. 316, 321  
 Коваль М. В. 234, 239—241, 248, 252  
 Коварский Н. 294, 296, 298  
 Ковылкин С. Д. 80, 94  
 Коган П. С. 185, 280  
 Козинцев Г. М. 278, 288  
 Козлов Н. Т. 155, 177, 178  
 Козырев В. 82, 100  
 Коленов Л. 91, 92  
 Колесов Л. К. 311, 315  
 Колодяжная В. С. 285  
 Коломойцев А. А. 275  
 Колпнский Ю. 320  
 Кольцов А. В. 84, 128, 358  
 Комаровский А. 152  
 Коненков С. Т. 316, 318  
 Кони Ф. А. 257, 258  
 Констан де Ребек Б. 25, 35  
 Коншина Е. 222  
 Корабельников А. 71, 79  
 Корещенко А. Н. 263  
 Корнель П. 10, 355  
 Коровкин Е. Т. 75, 77—80  
 Королев Б. Д. 316—318, 320  
 Корсаков Н. А. 237  
 Корсини 347  
 Корф М. А. 168  
 Косенко В. 241  
 Костомаров Н. И. 349  
 Кочуров Ю. В. 234, 239, 240, 247—249, 313, 315  
 Кошанский Н. Ф. 312  
 Кравцов 306  
 Краевский А. А. 125  
 Крандиевская Н. В. 316, 324  
 Кранко Д. 265  
 Крейн А. 234  
 Кромвель О. 51  
 Крылов И. А. 9, 10, 255, 256, 309  
 Крюковский М. В. 355  
 Кузин В. 261  
 Кузнецов Н. 94, 100  
 Кузнецов С. 289  
 Кузьмин 96, 97  
 Кузьмин-Карельский В. Я. 110  
 Кукольник Н. В. 177, 343, 344, 355  
 Куницын А. П. 164, 312, 313  
 Куприн А. И. 194  
 Курочкин В. 139  
 Курочкин В. С. 262  
 Кюн Ц. А. 202, 214, 237  
 Кюхельбекер В. К. 19, 115, 117—119, 121, 128, 160, 163, 305, 316  
  
 Лавренев Б. А. 220  
 Лавровская Е. А. 363  
 Лавровский Л. М. 269, 270, 273  
 Лажечников И. И. 43  
 Лакло Ш. де 29  
 Лангло Ф. де 380  
 Лансере Е. Е. 270  
 Ланская Н. Н. см. Пушкина Н. Н.  
 Ланской П. П. 375  
 Лапкина Г. А. 7, 340  
 Лапшин Н. Ф. 224  
 Лариков А. 315  
 Ларош Г. А. 211  
 Лафайет де 29  
 Лебедев Н. А. 308, 309  
 Лебедева С. 316, 325  
  
 Лёве-Веймар Ф. А. 371  
 Левин М. 311, 312, 315  
 Левин С. Я. 272  
 Левин Ю. Д. 203  
 Левина Э. А. 234, 243, 253  
 Левшин (Лёвшин) А. И. 366  
 Лемонте П.-Э. 9  
 Ленин В. И. 8, 64, 75, 193, 317  
 Леонидов О. Л. 284  
 Лепешинская О. В. 270, 271  
 Лермонтов М. Ю. 5, 7, 11, 35, 39, 46, 47, 56—60, 66, 84, 114, 125, 128, 129, 131—134, 139, 180, 181, 188, 190, 191, 201, 238, 240, 248, 269, 288, 305, 350, 358, 369  
 Лернер Н. Н. 161  
 Лернер Н. О. 129, 143, 150, 166  
 Лесков Н. С. 378  
 Леушева С. И. 171, 174  
 Ливанов Б. Н. 315  
 Лисицын А. 76  
 Литовский В. 313—315  
 Лифарь С. 265  
 Лифшиц М. А. 30  
 Лишев В. В. 316, 322  
 Ломоносов М. В. 5, 8, 130, 200  
 Лопе де Вега 269, 339  
 Лопухов Ф. В. 266, 309, 315  
 Лотман Ю. М. 54, 367  
 Лукьянов И. С. 296  
 Луначарский А. В. 187, 193  
 Лунин М. С. 9  
 Любарский М. Г. 377  
 Любашевский Л. С. см. Дэль Д.  
 Любимов Ю. 230, 231, 315  
 Людовик XI 51  
 Людовик XIV 10  
 Люде В. В. 225  
 Лядов А. К. 203, 276  
 Лятошинский Б. Н. 234  
  
 М-в И. 97  
 Майзель Б. С. 234  
 Майков А. Н. 136, 139  
 Майков В. И. 11  
 Майков Л. Н. 150  
 Макаров Н. 90  
 Макардцев П. 79  
 Македонов А. 45  
 Макогоненко Г. П. 144  
 Максимов Д. Е. 185  
 Малиновская В. 302  
 Малиновский В. Ф. 164  
 Мальцев П. 90  
 Мамин-Сибиряк Д. Н. 47  
 Мамонова Н. 88  
 Мандельштам О. Э. 192  
 Манизер М. Г. 316, 323  
 Мария Павловна, вел. герцогиня Саксен-Веймарская 376  
 Маркс К. 11, 22, 41  
 Мартынюк Г. 303  
 Маслов П. 87  
 Матвеев А. Т. 316, 317, 325  
 Матвеевская М. 86  
 Маяковский В. В. 7, 58, 141, 165, 191, 193—199, 309, 338  
 Мгебров А. 315  
 Медынь Я. Г. 234  
 Мей Л. А. 201, 210

- Мейендорф, рожд. Анжар 369  
 Мейерхольд В. Э. 219, 222, 226, 228, 233, 340, 347, 348  
 Мейлах Б. С. 5, 22, 151, 154, 164, 167, 171, 179, 225, 285, 340, 380  
 Мейкин С. 315  
 Мекк Н. Ф. 14, 214  
 Мельников А. 79  
 Мельников П. И. (Печерский А.) 203  
 Мендель В. 55  
 Мерезковский Д. С. 63, 180, 285  
 Меренберг Н. А., рожд. Пушкина 376  
 Мериме П. 350  
 Меркуров С. Д. 316, 322  
 Меркурьев В. 315  
 Метченко А. 198  
 Мещерский Э. П. 371  
 Милехина Г. Д. 165  
 Милорадович М. А. 109  
 Минаев Д. Д. 139  
 Минкус Л. 262, 264  
 Минский Н. М. 285  
 Михаил Павлович, вел. кн. 379  
 Михаил Федорович, царь 343  
 Мирский Д. 149  
 Михайлов В. 101  
 Михайлов Г. 82  
 Михайлов М. 97  
 Михайлов М. М. 272, 274  
 Мицкевич А. 109  
 Мозжухин И. 286  
 Мольер Ж.-Б. 27, 339  
 Монтескье Ш.-Л. 52  
 Мордвинов Н. Д. 227  
 Морозов В. 96  
 Морозов Л. 96  
 Морозов П. 93  
 Морозов П. О. 62, 63  
 Москаленко В. 74  
 Москвин И. М. 5, 301, 302  
 Мосолов А. В. 239, 251, 252  
 Мотовилов Г. И. 316, 317  
 Моцарт В.-А. 215, 226, 231  
 Мочалов П. С. 266, 347  
 Муза Е. В. 376  
 Мур Т. 18  
 Муравьев Н. М. 9  
 Муравьевы-Апостолы 369  
 Мурадели В. 234, 241, 249  
 Мурыгин М. 86  
 Мусоргский М. П. 5, 16, 17, 200—202, 206, 207, 210, 211, 216, 221, 237, 250, 305, 309, 318, 341, 350, 351  
 Мутовкин Ф. 104  
 Мухина В. И. 316  
 Мусина-Пушкина Е. П. 372  
 Мясковский Н. Я. 246  
 Мясников 323  
 Надененко Ф. 234  
 Назаров Е. 109  
 Названов М. 315  
 Наполеон I 20, 21, 51, 130, 285, 313, 365, 367  
 Направник Э. Ф. 214  
 Нарезный В. Т. 38, 42  
 Народицкий А. А. 312, 314, 315  
 Наталья, актриса 169, 312  
 Натъ 258  
 Наумов И. И. 106  
 Нащокин П. В. 145, 203  
 Неверин 166  
 Невий Г. 18  
 Нейман М. 324  
 Некрасов Н. А. 5, 7, 58, 59, 107, 135—139, 190, 194, 262, 310  
 Немирович-Данченко В. И. 221  
 Ненашева А. М. 316, 321  
 Нерода Г. 316, 317  
 Нестеров М. В. 5  
 Нессельроде К. В. 375  
 Нестьев И. 245, 246  
 Нечаев В. В. 234, 239, 253  
 Нечаева В. 135  
 Никитенко А. В. 124, 125  
 Никитин С. 86  
 Никачала П. 84  
 Никифоров Н. 110  
 Николадзе Я. 318  
 Николаев Я. 102  
 Николаева-Легат Н. 265  
 Николай I 99, 108, 109, 124, 125, 129, 131, 134, 137, 143, 149, 150, 154—156, 158, 178, 219, 225, 306, 308—310 343, 344, 368, 372—374, 376, 378, 379  
 Никольская О. 243  
 Ницше Ф. 186  
 Новиков И. А. 148, 157, 160—163, 165, 166, 170—175  
 Новиков Н. И. 8  
 Новожилов Н. 324  
 Норов А. С. 128  
 Носков М. 86  
 Носков М. 86  
 Обрадович С. 190, 191  
 Овидий Назон Публий 18, 167, 173  
 Огарев Н. П. 62, 63, 129, 378  
 Одоевский А. И. 121  
 Одоевский В. Ф. 125, 378  
 Озеров В. А. 355  
 Оксенов И. А. 167, 198  
 Окулов И. 81  
 Оленины 172  
 Оливье 143  
 Олизар Г. 369  
 Оловников В. 234  
 Ольга Николаевна, королева Вюртембергская 374  
 Онегин А. Ф. 363  
 Опекушин А. М. 318  
 Орлов А. А. 275  
 Орлова В. 285, 287  
 Орлова Л. П. 315  
 Осипова П. А. 120  
 Осиповы 132, 151  
 Осмеркин А. А. 224  
 Островский А. Н. 47, 200, 207, 208, 210, 270, 339, 341, 345, 346, 349  
 Остужев А. А. 227  
 Павел I 99  
 Павленко П. 315  
 Павлов П. 285, 302  
 Павлов С. 83, 93  
 Павлова А. 264  
 Паладин Н. 93  
 Панчулидзе 372  
 Папазян В. 224

- Паперный Э. 198, 199  
Папертев Д. 103, 105, 109  
Парамонов А. В. 324  
Парни Э.-Д. 117  
Паршин Е. 104  
Паскевич И. Ф. 311, 368  
Пастернак Б. Л. 194  
Паустовский К. Г. 151, 152, 175  
Перов В. Г. 5  
Перов М. 106  
Перовский А. А. (Антоний Погорельский) 43  
Перцов В. О. 160, 198, 199  
Пестель П. И. 153  
Петерсон К. 126  
Петипа М. И. 257, 263, 273  
Петр I 50, 53, 89, 108, 130, 153, 367  
Петрарка Ф. 117, 130  
Петров А. П. 274  
Петров В. 306  
Петров С. М. 161, 163, 165, 166, 168  
Петухин А. 102  
Пигарев К. В. 127  
Пигунов И. 85  
Пикалев А. 104  
Пини О. А. 381  
Пирогов Н. И. 305  
Писарев Д. И. 80, 137  
Писемский А. Ф. 47  
Плетнев П. А. 130, 149  
Плещеев А. Н. 139  
Плотников В. 315  
Погорельский Антоний см. Перовский А. А.  
Подгорный И. 91, 92  
Поддубский С. 108  
Подолнинский А. И. 126, 135, 161—163  
Подставкин И. 78  
Полевой Н. А. 43, 343, 345  
Полежаев А. И. 129—132, 134  
Поленов В. Д. 220  
Полетаев Н. Г. 190  
Полетика И. Г. 374, 375  
Полонский А. Я. 366  
Полосков Н. 74  
Полторацкий К. М. 365  
Поль В. 359  
Поляков А. С. 114, 124, 372  
Поп А. 18  
Попов Г. Н. 253  
Поройков Н. 86  
Потехин Н. 101  
Потоцкий И. 102  
Прево А.-Ф. 29  
Преображенский В. А. 271  
Пржевальский Н. М. 305  
Прозоровский Н. 289, 295  
Прокофьев А. 146—147  
Прокофьев С. С. 5, 234, 235, 239, 243—246, 253, 254  
Протазанов Я. А. 280, 284—288, 300, 302, 306  
Протопопов В. В. 243  
Прохоров В. 349  
Пругавин А. С. 66, 95  
Пруцков Н. И. 136  
Пряхин А. 95  
Пуаро О. 257—260  
Пугачев Е. 50, 88, 90, 91, 139, 152, 214, 288, 296, 310, 354, 367  
Пудовкин В. И. 278, 283  
Путятин Р. 68  
Пушкин В. Л. 115  
Пушкин Г. Г. 51  
Пушкин Л. С. 162, 259  
Пушкин С. Л. 126  
Пушкина Н. Н. 83, 110, 143, 145, 155, 158, 308, 309, 370—375, 378, 379;  
см. также Гончарова Н. Н.  
Пушкина О. С. 118  
Пушкина С. Ф. 143  
Пушин И. И. 163, 305, 316  
Пырьев И. А. 306  
Пышкин В. 103  
Рабинович А. С. 260  
Радищев А. Н. 8, 23, 366  
Радлов С. Э. 225, 226, 266, 267  
Раевские 50, 138, 162, 163, 369  
Раевский А. Н. 151, 171, 172  
Раевский Н. А. 371, 378  
Раевский Н. Н., старший 162, 171  
Раевский Н. Н., младший 171, 172  
Разин С. Т. 341, 354  
Разоренов С. 243  
Разумовская 369  
Разумовский А. К. 312  
Райх Э. Н. 228  
Райхенштейн М. 324  
Ракитина Е. 230  
Раков Л. Л. 380, 381  
Раменский А. А. 365  
Расин Ж.-Б. 10, 20, 340, 355  
Рассадин Ю. 322  
Рафф И. 359  
Рахмало И. С. 380  
Рахманинов С. В. 5, 202, 214, 237, 238, 247  
Рашевская Н. 288  
Редько А. 186  
Ренан Э. 339  
Репин И. Е. 5, 211  
Решетников Ф. М. 47  
Рзаева А. Б. 234, 251  
Римский-Корсаков Н. А. 5, 200—203, 206, 214—216, 231, 235, 237, 238, 264, 265, 312, 350  
Родзянко А. Г. 128  
Родионов Ю. С. 230  
Рождественский Р. 154  
Розанов В. В. 182  
Розанов И. Н. 114, 181  
Розанова Л. А. 138  
Розен Е. Ф. 129  
Ромм М. И. 15, 278, 282, 283  
Рославец Н. 239  
Росси К. И. 337  
Россини Д. А. 337, 343, 357  
Ростопчина Е. П. 126  
Ростоцкий Б. И. 177  
Рубакин Н. А. 61, 65, 66, 95  
Рубинштейн А. Г. 237, 350, 358, 359  
Русаков И. 106  
Руссо 167  
Руссо Ж.-Ж. 25, 29, 46  
Ручьевская Е. 240, 247  
Рыжов Н. 315  
Рылеев К. Ф. 31, 34, 128, 311, 315  
Рындзюнская М. Д. 316, 317

- Рябинкин С. А. 225  
Рябушинская Т. 265
- Сабсай П. В. 316, 325, 326  
Садовский П. М. 339  
Садофьев И. И. 190  
Салтыков 177  
Салтыков-Щедрин М. Е. 5, 216, 262, 263, 265, 272  
Сальвони Г. 262, 263  
Сальери А. 215  
Сальков А. А. 376, 378  
Самойлов В. 349  
Самсонов С. 280  
Сафронов В. 380, 381  
Сахарова Е. 220  
Сашин-Никольский А. И. 315  
Свиридов Г. В. 234, 237, 239, 242—244, 248, 249, 251, 252  
Сеземан Д. В. 376  
Сельвинский И. Л. 194  
Семевский В. И. 64  
Семенко И. М. 145  
Семенова М. Т. 271  
Сен-Леон А. 261—264  
Сенковский О. И. 166  
Сервантес де Сааведра М. 278  
Сергеев К. М. 266, 272, 273  
Сергеев-Ценский С. Н. 143, 149  
Сергиевский И. В. 161—163  
Серов А. Н. 206  
Серов В. А. 5  
Серова В. В. 315  
Сигаев А. 313, 315  
Симонов Н. К. 230—232  
Симонов Р. Н. 221  
Сиповский В. В. 63  
Сирин Е. 75  
Скабичевский А. М. 65, 96  
Скотт В. 49—52, 150, 344, 347, 365, 367  
Сладкопевцев В. 315  
Слоним И. Л. 316  
Слонимский А. Л. 17, 37, 312, 314, 315  
Слонимский Ю. И. 275  
Смирдин А. Ф. 154, 310  
Смирнов Б. 315  
Смирнов Н. М. 373, 376  
Смит А. 24, 26  
Смоктуновский И. М. 231  
Соболевский С. А. 143, 378  
Соколов А. Н. 11  
Соколов Н. С. 275  
Соллогуб В. А. 155  
Соловьев В. 153, 154, 156  
Соловьев В. Н. 220  
Соловьев-Седой В. П. 234, 237, 253  
Сологуб Ф. 285  
Сонкин Н. 98  
Соути Р. (Соуве) 18  
Софокл 339  
Софронов В. Я. 225  
Спасский И. Т. 155  
Сперанский М. М. 164  
Сталь А. Л. Ж. де 25, 35, 46  
Станиславский К. С. 5, 219  
Старокадомский М. Л. 253  
Стасов В. В. 211, 312, 346, 348  
Стендаль 20, 21, 27, 340  
Степанов Н. Л. 45, 167, 185, 198
- Стерн Л. 25  
Страхов Н. Н. 349  
Стрельников Н. М. 315  
Стриженов О. 297  
Строганов С. Т. 125  
Стромиллов С. 126  
Стуколкин Т. А. 262  
Суворин А. С. 350  
Суворов А. В. 107, 108  
Суинберн А. 339  
Сумароков А. 152  
Сумароков А. П. 355  
Суриков В. И. 5, 211  
Сухова-Кобылин А. В. 339  
Сухонин П. 209  
Сущкевич Б. М. 222, 340  
Сущков Д. 128  
Сычев В. 323
- Тактакишвили О. В. 234, 241  
Тальони М. 258  
Тамарин Б. 291, 292, 310, 315  
Танеев С. И. 212  
Тарич Ю. В. 288—296  
Тарский К. 77  
Таскин В. А. 313, 315  
Тассо Т. 130  
Тверской К. К. 220  
Телешова Е. А. 258  
Теплова Н. С. 126  
Теребенев А. И. 325  
Теренций П. 28  
Тибо 258  
Тимофеев Л. И. 10  
Тимофеев С. 81, 111  
Тисса Э. 315  
Титов Н. С. 237  
Титова В. 303  
Тоидзе А. 315  
Толстой А. К. 210, 212, 341  
Толстой Л. Н. 7, 46—48, 58—60, 62, 180, 182, 183, 187, 195, 196, 206, 201, 212—214, 278, 306  
Толстой Ф. 147, 261  
Тома А. 212  
Томашевский Б. В. 17, 19, 23, 142, 149, 152, 179  
Томилини В. В. 376, 377  
Томский Н. В. 316  
Третьяковский В. К. 39  
Тренев Н. 315  
Тригорин А. 114  
Триль Ф. 97  
Тропинин В. А. 5, 310, 325  
Трубецкой П. П. 318, 325, 327  
Трубецкой С. П. 9  
Тулубьев В. М. 275  
Туманский В. И. 151, 366  
Туманский Ф. 118  
Тур Е. 138  
Тургенев А. И. 177, 367, 368, 372, 376  
Тургенев (Turgeneff) И. С. 17, 30, 45—48, 58—60, 62, 63, 90, 155, 200, 201, 207, 212, 213, 269, 288, 336, 339, 357—359, 363  
Тургенев Н. И. 9, 368  
Туския И. И. 234, 241  
Тынянов Ю. Н. 122, 148, 149, 156, 160—169, 172—175, 305, 310, 320, 323

- Тютчев Ф. И. 59, 125, 127, 180, 358
- Уваров С. С. 125
- Уланова Г. С. 266, 268, 269, 272
- Ульянов Н. П. 158, 322
- Усачев 370
- Усиевич Е. Ф. 157
- Успенский Г. И. 182
- Уткин А. 315
- Уткин И. П. 114
- Ушаков Н. 315
- Ушакова Ек. Н. 143, 144
- Ушакова Ел. Н. 150
- Фаворский В. А. 5, 224, 322
- Фальконе Э.-М. 272
- Фаресов А. И. 63
- Федоров А. 129
- Фейнберг С. Е. 234, 239, 247, 253
- Фенстер Б. А. 271, 276
- Феона А. 315
- Феофан Прокопович 130
- Фет (Feth) А. А. 136, 139, 181, 357, 358
- Фет М. П. 357
- Фикельмон Д. Ф. 367
- Филарет, митрополит московский 69
- Фильков А. 83
- Флоровский А. В. 367
- Фокин М. М. 263—265, 268
- Фомин Е. 108
- Фомин С. Д. 114
- Фонвизин Д. И. 22, 23, 292, 293, 339
- Фонтенель Бернар ле Бовье, де 52
- Фохт У. Р. 17
- Франгопуло М. Х. 273
- Фрид Г. 241, 249
- Фридерикс 368
- Фризе В. 241
- Фризенгоф Г. В. фон 371
- Фролов С. С. 312, 313
- Фурманов Д. А. 280
- Хан Э. А. 262
- Харди Т. 339
- Хейфиц И. Е. 278, 281
- Херасков М. М. 39
- Хлебцевич Е. 187
- Ходасевич В. М. 186, 267, 269
- Ходкевич А. 369
- Хохлов К. П. 221, 340
- Хренников Т. Н. 234, 237, 253
- Царев М. И. 228
- Цявловская Т. Г. 164, 175, 365
- Цявловский М. А. 185
- Чаадаев П. Я. 173, 307, 313
- Чаев Н. 350
- Чайковский П. И. 14, 15, 144, 200—202, 206, 207, 211—214, 216, 237, 247, 252, 257, 263, 270, 271, 275, 284, 350
- Чахрухадзе 318
- Чен И. 315
- Червяков Е. 306, 308—310, 312, 315
- Черейский Л. А. 369, 370
- Черемухин М. М. 241
- Черкасов Н. К. 315
- Чернышевский Н. Г. 9, 30, 59, 182, 207, 318
- Честноков В. И. 231
- Чехов А. П. 5, 7, 47, 58, 278, 339
- Чехов М. 221
- Чикваидзе Е. Г. 270
- Чинский М. 98
- Чирков Б. П. 315
- Чихачев М. 110
- Чичерин А. В. 17, 58—60
- Чуковский К. И. 137
- Чулаки М. И. 275
- Чулков Г. И. 38
- Шаверзашвили А. В. 234, 251
- Шадр И. Д. 316, 318—320
- Шаликов П. И. 121
- Шаляпин Ф. И. 210, 220, 350
- Шапорин Ю. А. 234, 239, 241—244, 247, 254
- Шатерникова Н. 315
- Шатобриан Ф.-Р. 367
- Шаховской А. А. 204, 205, 255, 261, 266
- Шварц Л. 252
- Швоков М. 77, 92
- Шебалин В. Я. 234, 239, 241, 243, 247, 250, 253, 315
- Шевелев И. 92
- Шевырев С. П. 122, 123, 135, 150, 163
- Шенна С. К. 276
- Шейман Л. А. 366
- Шекспир В. 18, 20, 45, 123, 191, 200, 203, 204, 217, 242, 244, 269, 277, 278, 288, 339—342, 345, 346, 351, 355
- Шеленков А. 315
- Шелест А. Я. 268
- Шеллинг Ф.-В.-И. 367
- Шенье А.-М. де 122, 153
- Шехтер Б. С. 234, 241, 249
- Шиллер Ф. 200, 339, 344, 345
- Шишов И. П. 234, 239
- Шкловский В. Б. 167, 282, 288—296
- Шнейдер М. 281
- Шолохов М. А. 296
- Шолье Г.-А. де 52
- Шольц Ф. Е. 255, 257, 258
- Шостакович Д. Д. 5, 234, 235, 239—244, 246, 250, 251, 253, 254, 266
- Штейнберг М. О. 264
- Шубин Ф. И. 325
- Шульц Г. 325
- Шуман Р. 359
- Шурков И. 75, 78
- Щеголев П. Е. 114, 124, 126, 157, 367, 370, 372—376
- Щепкин М. С. 339, 347
- Щербачев В. В. 315
- Эйгес И. Р. 6
- Эйзенштейн С. М. 14, 278, 282—284
- Эйхенбаум Б. М. 160, 165
- Эмин Ф. А. 38
- Энгельгардт Е. А. 118
- Энгельс Ф. 19, 22, 41
- Энний К. 18
- Эпов Н. 229
- Эсхил 339
- Эшпай Я. 251

Юнович М. М. 160, 161, 166, 171  
Юхов А. 99

Языков Н. М. 120, 121, 134, 139  
Якимов П. 315  
Якобсон Л. В. 266, 274, 277  
Яковлев Б. И. 323  
Яковлев В. В. 7  
Яковлев М. Л. 237

Яковлева Арина Родионовна 83, 94, 120  
151, 152, 176, 177  
Яковлева Т. М. 165  
Якубович Л. А. 125  
Якушкин В. Е. 74  
Якушкин И. Д. 146  
Яхонтов В. Н. 333  
Яшин М. И. 124, 370—377, 379

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА

Аделе 247, 249  
Александр Радищев 137  
Анджело 36, 97  
Андрей Шенье 122  
Анчар 312  
Арап Петра Великого 26, 36, 49, 51—53,  
87, 104  
Арион 241  
Барышня-крестьянка 65, 87, 88, 99, 270,  
271, 273, 274, 276, 282, 299  
Бахчисарайский фонтан 12, 13, 16, 30,  
36, 65, 99, 201, 206, 220, 255, 261,  
266—269, 273, 337  
Бесы 93, 100  
«Блажен в златом кругу вельмож» 63  
Борис Годунов 16, 24, 36, 47, 49—51,  
89, 90, 93, 97, 98, 122, 143, 200, 201,  
210, 211, 215, 216, 218—223, 225,  
229, 245, 250, 309, 334, 337—356  
Братья разбойники 63, 368  
«Брожу ли я вдоль улиц шумных» 243,  
244  
Буря 358  
«Была пора: наш праздник молодой»  
119  
«В еврейской хижине лампада» 250  
«В крови горит огонь желанья» 247  
«В твою светлицу, друг мой нежный» 253  
Вшня 253  
«Вновь я посетил» 205, 243—246, 253  
«Во глубине Сибирских руд» 121, 156,  
239—242  
Вода и вино 253  
Возрождение 243, 244, 246, 248  
Война 171  
Вольность 241  
«Ворон к ворону летит» 106, 251, 359,  
363  
Воспоминание («Когда для смертного  
умолюкнет шумный день») 243, 247  
Воспоминания в Царском Селе («Навис  
покров угрюмой ноши») 367  
Выстрел 54, 282, 299  
Гавриилвада 173, 187  
Ф. Н. Глинке 118  
Граф Нулин 36, 92, 97, 273, 276  
Гробовщик 99, 146, 147, 273, 276, 280,  
282, 299  
Гусар 100

«Дар напрасный, дар случайный» 240  
19 октября («Роняет лес багряный свой  
убор») 243, 244, 249  
19 октября 1827 239  
19 октября 1828 119  
Дельбаш 100  
Демон 171, 172  
Денису Давыдову («Певец-гусар, ты пел  
биваки») 173  
Деревня 139, 152  
Джон Теннер 369  
«Для берегов отчизны дальней» 238, 357,  
358, 362  
Домик в Коломне 36, 97, 337  
Дон 251  
Дорожные жалобы 153  
Друзьям («Нет, я не льстец, когда  
царю») 122  
Дубровский 22, 36, 45, 47, 53, 60, 87—  
89, 97—99, 104, 214, 298—300  
Евгений Онегин 13, 15, 22, 24—27, 29,  
31—33, 35, 38—42, 44—47, 49, 54,  
57, 60, 65, 88, 93, 97, 98, 102, 110,  
122, 142, 144—149, 175, 183, 185,  
191, 200—202, 206, 207, 211—214,  
245, 252, 258, 265, 270, 283, 329,  
330, 335—337, 350, 365, 366  
Египетские ночи 22, 26, 27, 245, 263,  
280  
Желание славы 334  
Жил на свете рыцарь бедный 251  
Завещание Кюхельбекера 252  
Заклинание 247, 253, 258, 357, 360, 363  
«Зачем крутится ветер в овраге» 243, 244  
«Зима. Что делать нам в деревне? Я  
встречаю» 104  
Зимний вечер 93, 100, 152, 176—178,  
237, 248, 251, 252, 362, 363  
Зимняя дорога 100, 246, 248, 251—253  
«И я бы мог как [шут на]» 144  
«Из письма к Гнедичу» («В стране, где  
Юлией венчаный») 118  
Из Ваггу Cogwall 237, 246, 247  
История села Горюхина 216, 280  
История Пугачева 87, 99, 143, 334, 366

- К\*\*\*** («Не спрашивай, зачем унылой ду-  
мой») 238  
**К\*\*\*** «Кери» («Я помню чудное мгно-  
венье») 172, 237, 247, 253  
**К** вельможе 27  
**К** Дельвигу («Послушай, муз невинных») 116  
**К** моей чернильнице 94  
**К** молодой актрисе 169, 170  
**К** морю 122  
**К** Наталье 169, 170  
**К** Овидию 24  
**К** Чаадаеву 241, 242  
**К** Языкову («Издревле сладостный союз») 120  
**Кавказ** 249  
**Кавказский пленник** 11, 12, 22, 24, 30, 36, 65, 89, 93, 99, 173, 174, 206, 258, 259, 269, 270, 273, 276, 337  
**Как весенней теплою порою** (Сказка о медведихе) 199  
**«Как счастлива я, когда могу покинуть»** 365  
**Каменный гость** 33, 99, 202, 207, 209, 210, 214, 215, 220—222, 224—230, 239, 273, 274, 276, 285, 355  
**Капитанская дочка** 15, 26, 36, 45, 47, 49, 50, 52—54, 60, 87—91, 93, 98, 99, 101, 104, 110, 214, 281—283, 288—298  
**Кирджали** 280  
**Клеветникам России** 166  
**«Когда за городом задумчив я брожу»** 205  
**Козак** 89, 251  
**«Кто, волны, вас остановил»** 241, 248  
**Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало** 359  
**Маленькие трагедии** 202, 217—232  
**Медный всадник** 13, 15, 36, 87, 99, 134, 182, 183, 185, 196, 207, 270—273, 283, 297, 333, 337  
**Метель** 65, 99, 282, 299, 300, 303, 304  
**Мирская власть** 177, 371  
**Младенцу** 174, 175  
**«Мне вас не жаль, года весны моей»** 243  
**Модарт и Сальери** 65, 99, 202, 214, 215, 218, 222, 225, 227, 229—231, 285, 355  
**«На холмах Грузии лежит ночная мгла»** 246, 249, 253, 334, 358, 360, 366  
**Написать к беседе** 253  
**«Не дай мне бог сойти с ума»** 240  
**«Не пой, красавица, при мне»** 237, 246, 251, 253, 358, 362  
**Нереида** 142  
**«Ночной зефир»** 14, 237, 247, 249, 250, 252, 259, 263  
**Ночь** 247, 358, 361  
**Няне** («Подруга дней моих суровых») 94, 100, 161, 248, 252  
**О** народной драме и драме «Марфа Посадница» 222  
**О** народности в литературе 9  
**О** поэзии классической и романтической 35  
**О** предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова 9  
**Осень** 100, 249  
**Ответ анониму** 96  
**Ответ Катенину** 122  
**Отрывок** («Не розу Пафосскую») 252  
**Памятник см.** «Я памятник воздвиг себе нерукотворный»  
**Певец** 247, 253  
**Песни о Стеньке Разине** 137, 143, 189, 199, 337  
**Песнь о вешнем Олеге** 334  
**Пиковая дама** 22, 26, 27, 36, 44, 45, 59, 60, 87, 97, 99, 200—202, 211, 213, 214, 219, 245, 252, 265, 270, 278, 280, 282—288, 294, 300, 302, 350  
**Пир во время чумы** 99, 202, 218, 221, 226, 227, 285  
**Повести Белкина** 36, 45, 87, 97, 207, 282, 299, 303  
**«Погасло дневное светило»** 24, 240  
**Погреб** 240, 241, 253  
**«Под небом голубым страны своей родной»** 247  
**«Подъезжая под Ижоры»** 248, 249, 252  
**Полтава** 15, 36, 65, 87—89, 92, 93, 99, 104, 122, 149, 211, 214, 283, 334, 337  
**«Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит»** 177, 178, 205, 243  
**Поэт и толпа** 102, 136  
**Поэту** 136, 181, 184  
**Предчувствие** 246, 248, 252  
**Прозерпина** 174  
**Пророк** 181, 334  
**Прощание** 247, 253  
**Птичка** 100, 358  
**Путешествие в Арзрум** 99, 307, 310, 368  
**Роза** 237, 247, 253  
**Роман в письмах** 26, 27  
**Романс** 86, 98, 100  
**Русалка** 13, 65, 99, 200, 203, 207—211, 220, 238, 250, 251  
**Руслан и Людмила** 29, 30, 65, 71, 76, 98, 99, 117, 198, 200, 203—207, 209, 214, 216, 220, 249, 253, 255—258, 311, 313, 357, 367  
**Русский Пелаг** 44  
**«Свят Иван, как пить мы станем»** 199  
**Сказка о золотом петушке** 200, 215, 216, 264, 265, 337  
**Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях** 104, 264, 273, 276  
**Сказка о попе и о работнике его Балде** 189, 199, 273, 275  
**Сказка о рыбаке и рыбке** 86, 91, 97, 101, 102, 104, 106, 107, 261—265, 275, 337  
**Сказка о даре Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди** 97, 101, 104, 106, 123, 215, 216, 338  
**Сказки. Noël** 152  
**Скупой рыцарь** 202, 214, 218, 220, 222, 224—226, 229, 334, 355  
**Сновидение** 248  
**Сожженное письмо** 174  
**Соловей** 246, 247, 251

- Стандионный смотритель 99, 273, 274, 281, 282, 286, 300—302  
Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы 358, 361—363  
Сцены из рыцарских времен 220, 225  
Тазит 36  
Талисман 100  
«Там на брегу, где дремлет лес священ-  
ный» 249  
Торжество Вакха 206  
Туча 100, 359  
Узник 100, 237, 240, 241, 357, 358, 361  
«Умолкну скоро я... Но если в день  
печали» 240, 252  
Утопленник 71, 86, 98, 100, 104  
Е. Н. Ушаковой («Вы избалованы при-  
родой») 250  
Фонтану Бахчисарайского дворца 252, 267  
Цветок 358, 360, 363  
«Цветы последние милей» 246, 247  
Цыганы 12, 22, 24, 30, 36, 37, 65, 99, 175, 214, 220, 247, 273, 337, 359, 361, 363  
Черная шаль 237, 260, 261, 273  
«Что в имени тебе моем» 246, 247  
Элегия («Безумных лет угасшее веселье») 243  
Эхо 136  
«Юноша! скромно пируй и шумную Вакхову влагу» 252  
«Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила» 246, 359  
«Я вас любил: любовь еще быть может» 246, 253  
«Я здесь, Инезилья» 237, 246, 249, 250  
«Я знаю край: там на брега» 249  
«Я памятник себе воздвиг нерукотворный» 64, 81, 83, 101, 124, 134, 154, 155, 243, 305, 309, 331  
«Я помню чудное мгновенье» см. К\*\*\*  
(«Я помню чудное мгновенье»)
-



## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редакции . . . . .	3
<b>СТАТЬИ</b>	
Б. С. Мейлах. Пушкин и проблемы русской культуры (о некоторых задачах и перспективах изучения) . . . . .	5
Г. М. Фридлиндер. Пушкин и пути русской литературы . . . . .	17
Б. С. Мейлах. Пушкин в восприятии и сознании дореволюционного крестьянства . . . . .	61
Р. В. Иезуитова. Эволюция образа Пушкина в русской поэзии XIX века	113
Я. Л. Левкович. Пушкин в советской художественной прозе и драматургии	140
В. Н. Голицына. Проблема Пушкина в спорах о советской поэзии первых послеоктябрьских лет . . . . .	179
А. А. Гозенпуд. Пушкин и русская оперная классика . . . . .	200
Г. А. Лапкина. Идеи и образы «маленьких трагедий» Пушкина на советской сцене . . . . .	217
А. Н. Сохор. Лирика Пушкина в творчестве советских композиторов . . . . .	234
В. М. Красовская. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии	255
Н. С. Горницкая. Интерпретация пушкинской прозы в киноискусстве . . . . .	278
Н. Н. Ефимов. Биографические фильмы о Пушкине . . . . .	305
И. Е. Светлов. Образ Пушкина в советской скульптуре . . . . .	316
С. В. Шервинский. О принципах художественного чтения поэзии Пушкина	328
<b>Т Р И Б У Н А</b>	
А. А. Гозенпуд. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова»	339
<b>С О О Б Щ Е Н И Я И О Б З О Р Ы</b>	
А. С. Розанов. Романы на пушкинские тексты Полины Виардо . . . . .	357
Я. Л. Левкович. Новые материалы для биографии Пушкина, опубликованные в 1963—1966 годах . . . . .	365
Список иллюстраций . . . . .	382
Указатели . . . . .	383

### Пушкин. Исследования и материалы. Том V

#### ПУШКИН И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

*Утверждено к печати Институтом русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР*

Редактор издательства *В. А. Браиловский*

Технический редактор *О. А. Мокеева*

Корректоры *К. И. Видре, Р. Г. Гершинская и В. А. Пузиков*

Сдано в набор 13/IV 1967 г. Подписано к печати 1/IX 1967 г. РИСО АН СССР № 70—139В. Формат бумаги 70 × 108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. л. 12<sup>9</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 24<sup>3</sup>/<sub>4</sub> + 2 вкл. (3/8 печ. л.) = 35.17 усл. печ. Уч.-изд. л. 39.53. Изд. № 3374. Тип. вак. № 254. М-50170. Тираж 6200. Бумага типографская № 1.

Цена 2 р. 73 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука». Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства «Наука». Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

# ИЗДАТЕЛЬСТВО „НАУКА“

ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ СБОРНИКИ

## ПУШКИН

### ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

**ТОМ 1. 1956. 502 стр. Цена 50 к.**

Среди статей тома работы выдающихся советских пушкинистов М. П. Алексеева „Пушкин и наука его времени“, Б. В. Томашевского „Вопросы языка в творчестве Пушкина“. Включен ряд документальных материалов, в том числе отрывок из дневника Д. Ф. Фикельмон — внучки М. И. Кутузова, с которой Пушкин был хорошо знаком. Приводятся обзоры материалов о Пушкине, опубликованных в печати Венгрии и Польши.

**ТОМ 2. 1958. 515 стр. Цена 80 к.**

Помещены исследования о строфике Пушкина, о диклах его лирических стихотворений 1830-х гг., а также ряд сообщений и заметок, существенно дополняющих биографию Пушкина или представление о его творческом наследии. Приводится обзор литературы о Пушкине, вышедшей в те годы в ГДР и ряде других зарубежных стран.

**ТОМ 3. 1960. 530 стр. Цена 3 р.**

Сборник посвящен памяти Бориса Викторовича Томашевского. Книгу открывает мемориальный отдел, содержащий статью Н. В. Измайлова „Б. В. Томашевский как исследователь Пушкина“, список трудов Б. В. Томашевского по пушкиноведению и его неизданную статью „Пушкин и Петербург“. Помещены статьи „У истоков «Бахчисарайского фонтана»“ Л. П. Гроссмана, „Влюбленный бес“ (Неосуществленный замысел Пушкина) Т. Г. Цявловской и другие материалы и сообщения.

**ТОМ 4. 1962. 443 стр. Цена 2 р. 62 к.**

Среди статей тома: Неясные места биографии Пушкина; Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой; Пушкинская концепция истории русской литературы XVIII в.; Пушкин и лирический герой русского романтизма; Тютчев и Пушкин; Об исторической достоверности трагедии Пушкина „Моцарт и Сальери“ и другие.

**Пушкин. Исследования и материалы. Труды 3-ей Всесоюзной конференции. 1953. 464 стр. Цена 40 к.**

Содержание: Словарные записи Ф. Энгельса к „Евгению Онегину“ и „Медному всаднику“; Пушкин и Горький; Незавершенные кишиневские замыслы Пушкина; Молдавские предания, записанные Пушкиным; Историческая поэма „Полтава“; Оренбургские материалы для „Истории Пугачева“ и „Капитанской дочери“; Стихотворение „Цель нашей жизни“, приписываемое Пушкину; Пушкин и грузинская песня; Обзор памятников Пушкину за рубежом и другие материалы.

Заявки на книги издательства „Наука“  
направляют в магазины конторы „Академкнига“

#### Адреса магазинов:

**Москва**, В-463, Мичуринский пр., 12, „Академкнига“,  
магазин „Книга — почтой“;

**Ленинград**, Д-120, Литейный пр., 57, „Академкнига“,  
магазин „Книга — почтой“.

ЗАКАЗЫ ВЫПОЛНЯЮТСЯ НАЛОЖЕННЫМ ПЛАТЕЖОМ

**ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ**

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
3	3 снизу	т. I—XVIII,	т. I—XVII,
11	10 сверху	типизация	типизации
21	14—15 »	к «глаголу времени»	к «глаголу времен»
79	2—3 »	области	волости
117	2 »	поэмы «Руслана и Людмилы»	«Руслана и Людмилы»
122	18 снизу	грудящей	грядущей
128	13 сверху	меня и	и меня
138	11 снизу	поэта	облик поэта
142	2 сверху	В последствии	В послесловии
149	23 снизу	мужиком	мужикам
154	13 »	исправляется	избавляется
169	19 сверху	любовнику	любовникам
181	29 »	1899—1904 годы	(1899—1904)
198	18 снизу	(единственном или множественном	(единственном или множественном)
246	24 сверху	у рояля	у рояля
249	7—6 снизу	энтологическую	антологическую
280	5 »	обязательный	обязательный
312	16 »	Натальки	Натальи
331	25 сверху	не	на
362	9 снизу	con brauvra	Con bravura

Пушкин. Исследования и материалы