

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
им. А. И. ГЕРЦЕНА

ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

ЛЕНИНГРАД · 1977

Сборник подготовлен кафедрой русской и зарубежной
литературы Псковского государственного педагогического
института им. С. М. Кирова

Редактор **Е. А. Маймин.**

Редакционная коллегия: **Л. И. Вольперт** (отв. за выпуск),
В. Н. Голицына, Н. К. Силкин

© Ленинградский ордена Трудового Красного Знамени
государственный педагогический институт им. А. И. Гер-
цена (ЛГПИ им. А. И. Герцена), 1977 г.

Все ссылки на произведения Пушкина даются по изданию:
А. С. ПУШКИН. Полное собрание сочинений, т. I—XVII. Изд.
АН СССР, М.—Л., 1937—1959 (при цитатах указываются
римскими цифрами тома, арабскими — страницы).

Заявки на данный сборник направлять по адресу: г. Псков, пл. Ленина,
Педагогический институт им. С. М. Кирова.

**ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ А. С. ПУШКИНА
«СТИХИ, СОЧИНЕННЫЕ ВО ВРЕМЯ
ПУТЕШЕСТВИЯ (1829)»**

В 1836 году Пушкин предполагал издать сборник, один из разделов которого был озаглавлен «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)». Состав и последовательность текстов в этом разделе были следующие: 1. «Дорожные жалобы». 2. «Калмычке». 3. «На холмах Грузии...». 4. «Монастырь на Казбеке». 5. «Обвал». 6. «Кавказ». 7. «Из Гафиза (лагерь при Евфрате)». 8. «Делибаш». 9. «Дон».

Исследователи рассматривают эту группу стихотворений как особый кавказский цикл в лирике Пушкина¹. Очевидно, и сам Пушкин осознавал их как особый цикл, о чем свидетельствует и заглавие, и история публикации стихотворений². В составе цикла до 1836 года были некоторые варианты, но к 1836 году, как определил Н. В. Измайлов, цикл приобрел «законченность и строгий порядок»³.

Вопреки заглавию, большая часть стихотворений цикла написана не «во время» путешествия 1829 года, а после; в Болдинскую осень 1830 года Пушкин продолжал работать над черновыми текстами, а «Дорожные жалобы», как считает Н. Я. Эйдельман⁴, написаны в Болдине.

Не соблюдается и последовательность этапов путешествия 1829 года в расположении стихов цикла: параллельные эпизоды из «Путешествия в Арзрум» подтверждают это.

Кавказский цикл принято рассматривать как тематическое единство, но сквозной, отчетливо выраженной темы в нем все же нет: ни тема Кавказа, ни тема войны 1829 года, ни тема путешествия не объединяют всех стихотворений. Возможно, что в лирическое единство стихи связывались некоторыми общими жанровыми признаками: стихи цикла могут быть вос-

¹ Б. В. Томашевский, Н. В. Измайлов.

² История кавказского цикла тщательно рассмотрена в работе Н. В. Измайлова «Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20—30-х годов» (Н. В. Измайлов. Очерки творчества Пушкина. «Наука», Л., 1975). ✓

³ Там же, с. 223.

⁴ Болдинская осень. Стихотворения, поэмы. Сопровод. текст В. И. Прудоминского и Н. Я. Эйдельмана. М., 1974, стр. 149—151.

приняты как путевые размышления, путевые впечатления (сценки, картины, эпизоды). Но и эти связи неотчетливы и очень проблематичны. Так выясняется и частично оправдывается художественная условность авторского заглавия: «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)»⁵.

Учитывая все вышесказанное, при анализе необходимо выявить не только тематические связи цикла, но связи более сложные, возникающие при взаимодействии лирических текстов. Анализ художественных связей в цикле мог бы прояснить и некоторые характерные особенности пушкинской лирики конца 20-х годов и частично 30-х, так как цикл окончательно оформился к 1836 году.

1. «ДОРОЖНЫЕ ЖАЛОБЫ»

Как всякое начало, это стихотворение имеет ключевое, определяющее значение для всего цикла. Характерно в нем и построение, и развитие поэтической мысли. Первая строфа очень динамична:

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?

Далее, до 5 строфы включительно, большая часть стихотворения, столь же динамичная, говорит о движении, но о движении как бы в замкнутом круге, о «большой дороге», в конце которой ожидает неизбежная гибель.

Перечисление вариантов конца «дороги» в этих пророческих стихах, казалось бы, могло продолжаться бесконечно, — так сильна напряженная анафора:

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит...

Создается иллюзия, что учтены все возможные пути и все они трагически однозначны. Границы обобщения расширены еще и тем, что вводится просторечно-фольклорная, песенная форма речи:

Долго ль мне гулять на свете...
...На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил...

⁵ Пушкин, видимо, согласовал это заглавие с другим, очень сходным: «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года». Это имело значение к 1836 году: «Путешествие в Арзрум» появилось в первой книжке журнала «Современник», и в тексте его содержались тематически близкие параллели к стихам. Есть и еще одна своеобразная параллель этому заглавию: «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830).

В конце (строфы 6—8) стихи стилистически снижены, поворот к шутке, домашней интимности:

Долго ль мне в тоске голодной
Трюфли Яра вспоминать...

Но безысходность остается, несмотря на иронический сдвиг. А заключительный стих возвращает от размышлений о дороге к реальному факту, к самой дороге, которой конца пока нет:

Ну, пошел же, погоняй!..

После 1829 года были в жизни Пушкина многочисленные, бесконечные путешествия, поездки, но все из-под неволи, с разрешения Бенкендорфа. Поездка в 1829 году, может быть, единственный раз, была по своей воле⁶.

Между тем цикл «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)» начат «Дорожными жалобами». Когда в 1820 году поэт оказался на юге по воле царя, в стихах он писал о добровольном «побеге». Теперь как будто все прямо противоположно. Если учесть, что и само стихотворение «Дорожные жалобы» написано в Болдине, то дело, видимо, не в конкретном путешествии 1829 года, а в художественной цели. Зачин цикла освобождает весь последующий ряд стихотворений от строгой прикрепленности к месту и времени и дает возможность увидеть в стихах дополнительный смысловой план («путешествие» как размышление о жизненном пути, как созерцание в «дороге»).

2. «КАЛМЫЧКЕ»

Стихотворение построено на иронических переборах стиля; встреча с калмычкой рассказана с легкой непринужденностью, но ирония сохраняет и некоторое очарование этой встречи (по контрасту с причудами цивилизации); ирония придает очарование и риторическому вопросу в конце. Вопрос небрежен, но с насмешливой претензией на универсальное обобщение:

Друзья! не все ль одно и то же:
Забиться праздною душой
В блестящем зале, в модной ложе
Или в кибитке кочевой?

По отношению к первому стихотворению второе контрастно: смятение перед властью судьбы в первом и безмятежность во втором; неприкрепленность к месту и времени, обобщенность в первом и конкретность события во втором (событие параллельно описано в «Путешествии в Арзрум»). Связь не толь-

⁶ С поездкой была связана и надежда бежать за границу.

ко по контрасту. Есть общий лексический образ (кибитка), есть мотив дороги. Но во втором мотив поездки опять-таки по контрасту с первым, так как имеет значение предметное, единичное:

. ровно полчаса,
Пока коней мне запрягали...

Далее сама тема путешествия, поездки в прямом смысле из цикла исчезает. Только в последнем стихотворении («Дон») она проявлена, но и то неотчетливо (возвращение, встреча с Доном). Однако каждый последующий текст по отношению к предыдущему по-новому локализуется, меняется место событий: «На холмах Грузии» (Арагва), «Монастырь на Казбеке», «Обвал» (Терек), «Из Гафиза» (Лагерь при Евфрате), «Делибаш» (в рукописи: Саган-Лу), «Дон». Так создается атмосфера путешествия, при которой само путешествие как бы происходит за текстом.

3. «НА ХОЛМАХ ГРУЗИИ»

Здесь впервые в цикле определена кавказская тема (место события, природа). Но для характера этого стихотворения кавказская тема решающего значения не имеет. Решающее значение имеет музыкальная основа, гармония, ритмическая и звуковая⁷. Присутствие внешнего мира в этих стихах говорит лишь о возможности его слияния с миром внутренним. Шум реки и ночная мгла не сливаются, но готовы слиться с человеком в гармоническом единстве, есть предчувствие абсолютной гармонии. Это, скорее всего, природа вообще, внешний космос (ночная мгла). Весь внешний мир в этих стихах теряет индивидуальность, он нейтрализован, ассимилируется потоком чувства, внутреннего созерцания.

По отношению к первым двум стихотворениям цикла, третье, «На холмах Грузии...», играет роль «синтезирующую». Все три очень личны, интимны: в первом — неразрешенная драма судьбы; во втором лишь эпизод, встреча, в атмосфере легкой беспечности, ироничной игры; в третьем — внутреннее созерцание, погружение в себя. Возник вариант «триады», в лирическом выражении: от смятения души к беспечности и иронии, а затем к созерцательному гармоническому равновесию. Все три стихотворения объединены прямым выражением авторского я.

⁷ Анализ музыкальной основы стихотворения в статье Ю. Н. Чумакова «Система ассонансов в элегии А. С. Пушкина «На холмах Грузии...» Труды Пржевальского пединститута, т. XIV, серия гум. наук, 1969.

4. «МОНАСТЫРЬ НА КАЗБЕКЕ»

Стихотворение входит в кавказский триптих или кавказскую сюиту⁸: «Монастырь на Казбеке», «Обвал», «Кавказ». Во всех вариантах цикла эти три стихотворения у Пушкина поставлены рядом. Триптих занимает центральное место в кавказском цикле, центральным его можно считать и по остроте проблем, по глубине и сложности художественного решения.

«Монастырь на Казбеке» — стихотворение, имеющее одну из самых поэтических параллелей в «Путешествии в Арзрум»: «Утром, проезжая мимо Казбека, увидел я чудное зрелище: белые оборванные тучи перетягивались через вершину горы, и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками» (III, 482).

Только первая часть стихотворения, созерцательно торжественная, параллельна этому эпизоду:

Высоко над семью гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.
Твой монастырь за облаками,
Как в небе реющий ковчег,
Парит, чуть видный, над горами.

Далее следует глубоко личный, страстный лирический порыв:

Далекий, вожделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!..

В этом порыве стремление к вечному, бесконечности, к абсолютной свободе. В стихах преобладает высокая лексика и высокий строй мысли: лучи, царственный шатер, в небе реющий ковчег, соседство бога. Порыв из ущелья к небу, к вольной вышине по самой своей сущности драматичен, цель его осознанно недостижима. Драматизм обнажен даже в лексической форме выражения цели: монастырь, реющий в небе, келья заоблачная, брег вожделенный... Цель противоречива, парадоксальна: возвышающее прекрасное в ней (небо, вечность, непреодоляющая красота) сочетается с драматически земным (скрыться, брег, келья, монастырь). Такой драматический порыв души говорит, разумеется, «о неудовлетворенности жизнью»⁹. Но могло быть и неосознанное стремление вообще уйти от земной судьбы, которую поэт пророчески пред-

⁸ Термины Д. Д. Благого, Н. В. Измайлова. Интересен анализ триптиха в работе Д. Д. Благого, где стихи рассматриваются в иной последовательности: «Кавказ», «Обвал», «Монастырь на Казбеке» (Творческий путь А. С. Пушкина. 1826—1830, М., 1967, с. 363—373).

⁹ Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. М.—Л., 1962, с. 367.

чувствовал, от неизбежного конца («На большой мне, знать, дороге...»). Стихотворение стало актом творческого самосознания, постижения себя; созерцание вечной красоты, «чудного зрелища» послужило основой для метафизического размышления о жизненной цели и о жизненной судьбе.

5. «ОБВАЛ»

По наблюдению Д. Д. Благого, все три части лирического триптиха соединены в органическое целое совпадающими, сквозными мотивами: ущелья и горных высот, неволи и свободы, скованности и высвобождения¹⁰. Связующим мотивом четвертого и пятого стихотворений можно считать еще и блеск, сияние горных вершин (Казбек «...сияет вечными лучами», «блещут средь волнистой мглы вершины гор»).

«Обвал» — по звуковой изобразительности одно из самых ярких стихотворений Пушкина. И одно из самых динамичных, драматически напряженных. Перед нами развернуты драматические события из жизни стихий природы (обвал и Терек), а человек, казалось бы, выступает или в роли повествователя (в начале), или второстепенного лица в драме (в конце):

И путь по нем широкий шел;
И конь скакал, и влекся вол,
И своего верблюда вел
Степной купец...

В борьбе двух стихий побеждает река. Но в финале, как заметил А. В. Чичерин, есть и вторая развязка¹¹:

...Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец.

Жизнь природы у Пушкина не аллегорична, но в ней ответ духовной жизни поэта. Поэтому борьба стихий в «Обвале», по глубокому и точному определению А. В. Чичерина, обладает «необязательной символикой»: «Читатель волен видеть или не видеть в картине природы отражение и душевных бурь, и внутренних катастроф, и такое просветление ума и сердца, когда в высотах человеческого духа ...мчится лишь Эол, Небес жилец»¹².

Но такая ли уже «воодушевляющая» (как считает А. В. Чичерин) развязка в финале этого стихотворения? Единоборство могущественных и равных сил закончилось тем, что победа воспринимается как ничья, в одинаковой степени и во-

¹⁰ Д. Д. Благой, указ. соч., с. 372.

¹¹ А. В. Чичерин. О стиле пушкинской лирики. В кн.: В мире Пушкина, сб. статей, М., 1974, с. 316.

¹² Там же, с. 316—317.

одушевляющая, и удручающая. Разразившаяся драма не оставила следов, все исчезло — и прорванный обвал, и жизнь, движение, которое вместе с ним возникло («И путь по нем широкий шел...»). Во всем этом есть невысказанная печаль, чувство утраты:

...Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец.

6. «КАВКАЗ»

Третью часть триптиха, «Кавказ», с четвертым и пятым стихотворениями связывают, кроме названных выше сквозных мотивов, еще и общие лексические сигналы. Эти слова не имеют обобщающей силы, но связующая их роль очевидна: в «Кавказе» «Орел... парит неподвижно», в «Обвале» «...И надо мной кричат орлы», в четвертом («Монастырь на Казбеке») монастырь «...парит, чуть видный, над горами».

Глубина мысли в «Кавказе» во многом определяется тем, как поэт обозначил свою позицию, свое место в «стройной, грандиозной цельности мироздания»¹³:

Кавказ подо мною. Один в вышине...

Равнодушная и величественная природа один на один с поэтом, наравне с ним, а он «у края стремнины». В стилистической системе «Кавказа» (и всего цикла) такое обозначение позиции имеет, помимо предметного смысла, еще и другое значение. Определена духовная позиция, «позиция поэта»¹⁴, который созерцает картину мира внутренним зрением, в целостном единстве. То, что увидел поэт, «один в вышине», обычным наблюдателем, ни при каких условиях, увидено быть не может (наблюдатель должен был бы менять точку зрения).

До упоминания Терека картина мира величественна и эпически спокойна. Но бунт Терека вносит драматический смысл в эту гармонию. Последняя строфа похожа на самостоятельное, другое стихотворение, — так неожиданно нарушается в нем созерцательно спокойное движение стиха. Олицетворенный Терек становится центром лирической мысли, и образ поэта сливается с ним. Точнее, позиция поэта как бы раздваивается: и «один в вышине», и вместе с Терекком, в его свирепой игре. В вышине — свобода, но и одиночество. Чем ближе к людям, тем живее жизнь, движение жизни. А жизненная полнота содержит в себе и «ущелье», тщетность порыва к свободе:

Вотще! Нет ни пищи ему, ни отрады...

¹³ А. В. Чичерин. Указ. соч., с. 315.

¹⁴ Там же, с. 314.

Позиция поэта совмещает во внутреннем единстве непримиримость возникающей дилеммы, совмещает в расчлененном единстве, поэтому позиция глубоко драматична.

«Кавказ» — завершение триптиха, центральной части цикла. В нем синтезируются и мотивы «Монастыря на Казбеке» и «Обвала» (порыв к высоте, бунт Терека). В самом «Кавказе» существует цельность мироздания, но она внутренне противоречива, в ней есть возможность взрыва: отсюда и само стихотворение имеет характер незавершенный, открытый. В «Кавказе», таким образом, острота и драматизм проблем, поставленных в первых двух частях триптиха, не снимается.

7. «ИЗ ГАФИЗА (ЛАГЕРЬ ПРИ ЕВФРАТЕ)»

В последних трех стихотворениях цикла появляется тема войны, бранной славы. По содержанию все три имеют к войне 1829 года отношение отдаленное и написаны больше по поводу войны вообще. Факты лишь частично связывают стихи с русско-турецкой войной. Так «Из Гафиза» с подзаголовком «Лагерь при Евфрате», «Делибаш» — стихи о поединке казака с турком, «Дон» — о возвращении казаков на Дон с берегов Аракса, Евфрата, Арпачая. Известно, с каким презрением Пушкин отвергал официозную славу поэта, воспевающего подвиги на войне (см. Предисловие к «Путешествию в Арзрум»).

Как считает Б. В. Томашевский, стихотворение «Из Гафиза» оригинальное, но стилизовано в духе персидского поэта. В рукописи было еще и посвящение определенному лицу (Шееръ I. Фаргат-Беку). И подзаголовок, и посвящение связывают текст с 1829 годом, а заглавие и стиль переключают сознание в иное время и иную культуру (Восток, XIV век). Создается по-пушкински ироническая стилизация:

Не пленяйся бранной славой,
О красавец молодой!
Не бросайся в бой кровавый
С карабахскою толпой!..

Стихотворение оценивают как образец пушкинских ориенталий¹⁵, находят в нем и антологическую окраску¹⁶. Иронический монолог, фрагмент, отрывок из беседы, реплика в диалоге — так может быть осознана форма этого стихотворения. Самый же смысл монолога условен; смерть противопоставляется красоте, сама смерть (в облике Азраила) к красоте великодушна и милостива:

¹⁵ Л. П. Гроссман. Пушкин. М., 1968, с. 338.

¹⁶ А. Л. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1963, с. 91.

Знаю: смерть себя не встретит;
Азраил, среди мечей,
Красоту твою заметит —
И пощада будет ей!

От притязаний на истинность столь категорическое утверждение освобождает ирония. Авторский же голос за иронической стилизацией скрыт, не прояснен.

Но именно потому, что в стилизации мысль условна, как условна игра ума, — тем сильнее контраст по отношению к первому стихотворению, «Дорожные жалобы», где безапелляционно перечислены один за другим варианты смерти, такой смерти, у которой ни пощады, ни великодушия:

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

8. «ДЕЛИБАШ»

Сюжет стихотворения развит как в драматической сценке: лаконичное описание обстановки, две реплики, поединок. Причем реплики, возможно, и не от лица автора, и даже не от одного лица: они могли быть голосами из «лагеря»:

Перестрелка за холмами;
Смотрит лагерь их и наш...

Здесь почти такая же, что и в предыдущем стихотворении, иронически назидательная интонация:

...Делибаш! не суйся к лаве...
...Эй, казак! не рвися к бою...

На этот раз ирония не настолько сильна, чтобы лишить серьезности все происходящее. У свидетеля поединка вызывает восхищение неожиданность, стремительность, отчаянная храбрость, красота боя:

Мчатся, спшиблись в общем крике...
Посмотрите! Каковы?
Делибаш уже на пике,
А казак без головы.

Но кто восхищается — неясно, хотя возможен и авторский голос.

Одновременно сражение похоже на трагический цирк; в этом случае происходящее получает гротескную основу, и тогда само восхищение («Посмотрите! Каковы?...») становится саркастическим¹⁷. Текст построен так, что допускается воз-

¹⁷ Ю. Н. Тынянов рассматривал стихотворения «Делибаш», «Из Гафиза» и «Олегов щит» как сатирическую трилогию.

возможность различных толкований, и объясняется это позицией автора. Это позиция, при которой возможна диалогичность: себя автор как бы выделяет за сцену, и, хотя поэт не беспристрастен, неясно, где он говорит от себя. Во всяком случае, каждая новая строфа в этом стихотворении может восприниматься как новая точка зрения на события. Такое художественное решение в лирической поэзии придает лирике характер драматический.

Гибель обоих героев в схватке представлена у Пушкина как победа без победителей. По общему смыслу такое сюжетное решение может быть связано с концовкой «Обвала» и «Кавказа». Но только по общему смыслу, — эмоциональные обертоны здесь иные.

9. «ДОН»

Все три последних стихотворения обладают разговорной легкостью, в них какая-то эмоциональная разряженность, словно все происходит без авторской сопричастности. «Дон» в этом смысле наиболее характерное из трех.

До стихотворения «Дон» лирические события в цикле большей частью происходили в пересеченном пространстве (ущелья, горы, горные реки). Даже там, где ущелья и горы не были упомянуты, драматизм событий как бы предполагал их присутствие. В «Доне» с первой строки создано представление простора, свободного пространства:

Блеща сред полей широких,
Вот он лется!.. Здравствуй, Дон!

Контрастная связь с кавказскими мотивами выявлена и упоминанием кавказских рек в самом стихотворении (Аракс, Евфрат, Арпачай).

Как и в двух предыдущих, в этом стихотворении образ поэта не имеет отчетливо выраженного личностного характера, голос автора уходит «за текст». В роли посланца сынов Дона он воспевает с праздничной свободой и тихий Дон, и «наездников лихих». Фольклорная окраска стихотворения (поля широкие, тихий Дон, эпистофа «я привез себе поклон») наводит на мысль о стилизации фольклорного авторства. Стилизацией фольклорного авторства может быть мотивирована и душевная элементарность, нарочитая простота этого стихотворения.

Фольклорная окраска сближает «Дон» с некоторыми особенностями начала цикла («Дорожные жалобы»). Но там фольклорные элементы одновременно усилили глубоко личное значение строк:

...Долго ль мне гулять на свете...
...На большой мне, зная, дороге
Умереть господь судил...

Здесь же, в конце цикла, фольклоризация способствует большей отстраненности поэта. Он говорит и от себя, но больше от лица многих (от сынов Дона, например).

В «Доне» — завершение всего цикла, своеобразный лирический катарсис. Отсюда и ощущение раскованности так важно. Но это не значит, что в финале снимается драматическая острота проблем, поставленных в других стихотворениях. Фольклорная стилизация в финале означает, что для самого поэта радостная встреча с Доном еще не конец дороги, «путешествие» еще не закончилось.

Рассмотренные стихотворения, составляющие лирический цикл 1829—1836 гг., обладают внутренней динамичностью, которая усилена взаимным влиянием, взаимодействием текстов. Взаимодействие и контрастное, и по взаимному притяжению тем, образов, мотивов. Большая часть стихов в цикле отличается внутренней сосредоточенностью. Мысль и чувство устремлены к цели, преодолению, разрыву (образ Терека, «Монастырь на Казбеке»). Эта устремленность может быть направлена и к внутреннему созерцанию («На холмах Грузии...»). Внутренняя динамика цикла поддержана и динамичностью внешней: перемещением в пространстве, сменой места событий, темой дороги, прощания (с калмычкой), встречи (с Доном).

Такое прочтение не противоречит содержанию и структуре цикла, и с очевидностью подтверждает наблюдение А. Л. Слонимского: «Движение как композиция и движение как предмет изображения — закон пушкинской лирики»¹⁸.

Внутренняя динамичность цикла отражает в лирике Пушкина стремление к цельности, завершеному бытию (образ мироздания в «Кавказе», порыв к вольной высоте в стихотворении «Монастырь на Казбеке»). И каждый раз порыв к цельности и гармонии становится моментом личной духовной жизни поэта, его «большой дороги», у которой нет окончательного завершения.

Лирический цикл 1829—1836 годов построен как трехчастная лирическая композиция, лирическая симфония, где каждая часть, в свою очередь, состоит из трех стихотворений.

Каждая часть обособлена и имеет относительную законченность.

Первая часть: глубоко личная «чистая» лирика, в которой поэт выражает себя непосредственно, обнаженно, почти без участия мира внешнего.

Вторая часть: внутренний мир поэта соотнесен с эпическими и драматическими событиями в жизни природы. Драма

¹⁸ А. Л. Слонимский. Мастерство Пушкина. Изд. 2-е, М., 1963, с. 91.

и эпос в условиях лирического текста, разумеется, относительно. Сохраняя самостоятельность, отдельность, жизнь природы имеет еще и другой смысл, мерцающий сквозь предметное значение: речь идет о внутреннем мире, о личной драме, драме духовной жизни поэта, его творческого бытия.

Вторая часть цикла наиболее единая, в ней особенно отчетливо проявлена взаимосвязь тематических мотивов и образов, стихи триптиха объединены общей напряженной атмосферой духовного созерцания.

В третьей части есть некоторое тематическое единство (тема войны), но третья часть менее всего единая, так как самая безличная, без выявленного, без проясненного авторского личностного голоса. Лирическое начало, разумеется, сохранено, но ослаблено, и материал частично высвобождается из-под субъективной власти автора, получает некоторую суверенность. Характерно, что вместе с голосом поэта (прямым, непосредственным его выражением) из стихов уходит и природа: только в «Доне» природа появляется, но уже более идиллическая; словно, отделившись от личного авторского голоса, и сама природа обрела тихую ясность.

От начала к концу в цикле заметно постепенное усиление драматических элементов. Уже во второй части это проявляется в напряженных, конфликтных лирических сюжетах («Обвал»); в третьей части заметны и некоторые внешние, формальные признаки драматизации (стилизованный авторство, возможность диалога, сближение с диалогической формой).

К 1829 году (до и после, особенно в Болдине 1830 г.) Пушкин был увлечен проблемами драмы, вопросами драматической формы искусства. В Арзруме он пишет наброски предисловия к «Борису Годунову» (датировано 19 июля 1829 г., XI, 383). Это увлечение должно было частично отразиться и на характере лирики. И. Киреевский не совсем был неправ, утверждая: «Пушкин рожден для драматического рода. Он слишком односторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком...»¹⁹.

Драматическое начало, проявившееся в рассмотренном лирическом цикле, убеждает в том, что в пушкинской лирике, наряду с характерным стремлением к целостному бытию, завершенности, было и другое начало, не менее активное. Оно выражается в расподоблении многих явлений внутреннего и внешнего мира, в их индивидуализации. Такой двухсторонний процесс возможен лишь для универсального художественного мира, каким было творчество Пушкина.

Лирический цикл 1829—1836 годов был одним из значительных этапов лирического творчества Пушкина; в самом процессе его создания выразилось характерное для Пушкина

¹⁹ И. В. Киреевский. Полное собр. соч., т. II. М., 1861, с. 13

30-х годов стремление к циклизации лирики. Художественная система цикла, многоаспектная и единая, отразила по меньшей мере три разновидности проявления авторского духовного сознания в лирическом творчестве: от лирически проясненного потока мыслей и чувств (в первой части), к познанию через явления мира внешнего (природа, космос), а затем к драматизованной форме стилизации и драматизованной сценке в рамках лирического стихотворения.

**ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА
«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»**

Роман Пушкина «Капитанская дочка» относится к числу произведений, всегда стоявших в центре внимания пушкинистов. Интерес, который он вызывает, остается неизменным. И все же до сих пор не прояснена проблема времени и пространства в «Капитанской дочке», ее содержательная связь с композицией произведения. В нашем сообщении рассматриваются только некоторые аспекты этого сложного вопроса.

Мы исходим из того, что «Капитанская дочка» — первый прозаический реалистический роман в русской литературе. Мы также пользуемся введенным М. М. Бахтиным понятием ХРОНОТОП (время — пространство) и разделяем его положение о том, что реалистическая литература художественно осваивает существенную связь временных и пространственных отношений. «В литературно-художественном хронотопе, — писал М. М. Бахтин, — имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»¹.

Пушкин, расширяя романские возможности циклической структуры «Повестей Белкина», учитывая опыт работы над романом в стихах «Евгений Онегин», создает новый тип занимательного и лаконичного романа о важнейших событиях русской истории. Исторический роман обретает форму семейных записок. Главный герой — участник описываемых событий. Такой способ связи между материалом и его отображением создает иллюзию безыскусности, простоты изложения, неотразимой убедительности. Время и пространство становятся субъектом и объектом повествования, выполняя таким образом и сюжетную функцию.

В «Капитанской дочке» наиболее широко и масштабно представлены историческое время и пространство — эпоха

¹ М. Бахтин. Время и пространство в романе. «Вопросы литературы», 1974, № 3, с. 133—134.

конца XVIII века, время пугачевщины. Дважды упоминается о восстании яицких казаков в 1772 году, описывается положение, в котором находилась Оренбургская губерния в 1773 году, говорится об операциях по разгрому Пугачева, его казни. Даже нерасшифрованная фиксация фактов («Не стану описывать оренбургскую осаду, которая принадлежит истории, а не семейственным запискам... Не стану описывать нашего похода и окончания войны...» — VIII, 341, 364) расширяет пространственно-временные границы. Историческое движение времени вписывается в широкое пространство всей России, от далеких заснеженных Оренбургских степей до великолепных парков в Царском селе.

Приметы исторического времени воссоздаются в реалиях быта, образе мышления, стиле жизни. Тут и придводный календарь, который так любил читать батюшка Гринева, и упоминание имен ТрEDIAКОВСКОГО и СУМАРОКОВА, и описание ЦАРСКОСЕЛЬСКОГО ПАРКА.

Интерес Пушкина к большой истории и к судьбе отдельной личности самостоятелен и равнозначен. Поэтому важным временным и пространственным пластом романа становится история частной жизни семьи ГРИНЕВЫХ. В этом случае время характеризуется указанием на год событий («Это было в начале 1773 года... ГРИНЕВ был освобожден из заключения в конце 1774 года...»), на календарную смену времен года («...Однажды осенью..., весной...»), упоминанием месяцев свершения событий («Это было в конце февраля... Это было в начале октября...»), а также введением более частных временных связей, передающих динамику временного развития («...Прошло несколько недель... ГРИНЕВ очнулся после ранения на пятые сутки... Однажды вечером... В ту же ночь... На другой день...»).

Записки охватывают два года жизни молодого ПЕТРА ГРИНЕВА. Именно в этот период время для ГРИНЕВА уплотняется, пространство втягивается в развитие истории. Вне этих лет хронотоп ГРИНЕВА достаточно локален. Он уезжает из СИБИРСКОЙ ДЕРЕВНИ, чтобы после женитьбы вернуться туда же. Возможность ПЕТЕРБУРГСКОЙ ЖИЗНИ, так же как и ссылка в СИБИРЬ, не реализуется.

Наиболее замкнутый характер имеет хронотоп, ограничивающий историю изменника ШВАБРИНА. Оценка людей и событий во многом зависит от разницы хронотопов, от того, вспоминает ли ГРИНЕВ давно прошедшее или мы слышим голос молодого ГРИНЕВА — непосредственного участника событий, который воспринимает все эмоционально, не философствуя. Молодой ГРИНЕВ, объясняясь с САВЕЛЬИЧЕМ, говорит: «Я вчера напроказил», или кричит в бешенстве, обращаясь непосредственно к ШВАБРИНУ: «...Ты лжешь, мерзавец!...». Эти сиюминутные эмоции выделяются особыми средствами речевой экспрессии, которые отличны от бесстрастного

тона воспоминаний умудренного жизненным опытом Гринева. «Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей служил при графе Минихе, и вышел в отставку премьер-майором в 17... году» (VIII, 279). Петр Гринев, как нам представляется, свои записки пишет не столько для потомков, сколько ориентируясь на то, чтобы заинтересовать ими читателя. Он выступает как сочинитель. Известно, что Гринев... «упражнялся в переводах, а иногда и в сочинении стихов» (VIII, 299). В романе упоминается о том, что Гринев «занимался литературой» и что его опыты (правда, речь идет о стихах)... «для тогдашнего времени, были изрядны, и Александр Петрович Сумароков, несколько лет после, очень их похвалял» (VIII, 300).

Повествователь все время поддерживает интерес к рассказу, прямо обращается к читателю. «Читатель легко себе представит... Читатель извинит меня... Вдруг мысль мелькнула в голове моей: в чем она состояла, читатель увидит из следующей главы, как говорят старинные романисты» (VIII, 343).

Для того, чтобы «просто пересказать предание русского семейства», потребовалась новая сложная композиционная организация материала. Причем традиции старинных романистов, которые очень заботились о результативности воздействия на читателя, не отвергаются, а получают свое развитие.

Как и в «Повестях Белкина», Пушкин берет на себя функцию издателя чужих записок, и это позволяет, как считает М. Бахтин, находиться на касательной по отношению ко всем другим временным факторам. Важно, что издатель не просто публикует полученные от внуков Гринева записки, «приискав к каждой главе приличный эпиграф», но и сам занят «трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом» (VIII, 374).

В зависимости от хронотопа по-разному воспринимаются и оцениваются события, люди, вещи. Чугунная пушка, которую впервые увидел Гринев при въезде в Белогорскую крепость, тогда выполняла свою прямую функцию (во время приступа крепости из нее «вдруг выпалил огонь»); после падения крепости она воспринимается Гриневым как эмоциональный фактор — воспоминание о прошлом («Несколько пушек, между коих узнал я и нашу, поставлены были на походные лафеты») (VIII, 334). Точно так же нейтрально упомянутый вначале офицерский диплом капитана Миронова, который висел в его доме «на стене и в рамке», в главе «Сирота» воспринимается как «печальная эпитафия прошедшему времени» (VIII, 354).

Если в первой главе появляется придворный календарь, который любил читать отец Гринева, то в заключительной части он снова фигурирует, причем теперь он не производит на отца прежнего действия. Упомянутый в начале романа родственник отца и начальник Петруши Гринева князь Б. мог бы стать покровителем Гринева. Однако отец Гринева отказывается писать ему и ходатайствовать за сына. В заключение снова упо-

минается князь Б. Он пишет отцу Гринева, что «...государыня, из уважения к заслугам и преклонным летам отца, решила помиловать преступного сына и, избавляя его от позорной казни, повелела только сослать в отдаленный край Сибири на вечное поселение» (VIII, 369).

Человек и его судьба не укладываются в романе Пушкина в традиционные рамки. Гринева надеялся поехать служить в Петербург, а попал в захолустную Белогорскую крепость. Случайно встреченный ротмистр Иван Иванович Зурин, с которым Гринева «и не думал увидеться», в конце романа по долгу службы его арестовывает. Враг Пугачева офицер Гринева пользуется покровительством бунтовщика.

В романе имеется внутренняя взаимосвязь между событиями, разделенными временным пространством, и это сообщает композиции гармоническую завершенность. При первой встрече Гринева с Пугачевым будущий вождь восстания не опознан, выступает как «вожатый». В конце романа Екатерина II во время разговора с Машей Мироновой тоже сначала не раскрыта. Представляет в этом плане интерес сопоставление этих двух сцен, разделенных временным пространством. Именно они соединяют воедино историю и личную жизнь героев.

Случайная встреча Гринева с Вожатым, который в буран вывел его на дорогу, эпизод с «заячьим тулупчиком» связывают частную жизнь Гринева с историей Пугачевского восстания. Заячий тулупчик, подаренный Пугачеву, не только спасает Гринева от виселицы, но и определяет его дальнейшую судьбу. «Я не мог не подивиться, — рассуждает он, — странному сцеплению обстоятельств: детский тулуп, подаренный бродяге, избавлял меня от петли, и пьяница, шатавшийся по постоялым дворам, осаждал крепости и потрясал государством!» (VIII, 329).

Разговор о заячьем тулупчике возникает в наиболее важных в сюжетном отношении моментах повествования. Он упоминается в счете Савельича, вызывая гнев Пугачева («Зайчий тулуп! Я-те дам зайчий тулуп!»), перекликается с тем, что Пугачев жалуется Гринева «шубу со своего плеча» — овчинный тулуп. Тема взаимоблагодарности — одна из стержневых в сюжете романа — варьируется во встрече Екатерины II с Машей Мироновой. Вместо снежной дороги в Оренбургской степи — аллея прекрасного парка, памятники военной славы. Вместо загадочной фигуры Вожатого, говорящего пословицами и поговорками, — «домашняя» Екатерина II, светски вежливая речь которой лишена всякой индивидуальной живой образности.

Эти две встречи сопоставляются обычно для выявления различной сущности доброты Пугачева и благодетельности Екатерины II. Подлинная доброта мужика, проявленная им вопреки желанию его соратников («...миловать так миловать»), проти-

вопоставляется доброте по долгу царицы, которая только восстанавливает справедливость.

Как нам представляется, в романе Пушкина авторская позиция не сводится к простому осуждению мнимой доброты царицы за счет возвышения милосердия Пугачева. Изменение хронотопа придает заключительным эпизодам новый смысл. Важно, что Екатерина II становится благодетельницей Гринева после подавления Пугачевского восстания, когда Пугачев пойман и никаких опасений повторения пугачевщины нет. В этой ситуации царица может быть ласковой по отношению к дочери погибшего от руки Пугачева капитана Миронова. Теперь у нее есть возможность выполнить просьбу просительницы, не быть жестокой, сдержать свое слово, осчастливить своих верноподанных. В 30-е годы Пушкин свои идеалы связывает с идеей человечности в государственной политике, стремится утвердить принцип справедливости, показать, как может и должен вести себя монарх.

Наблюдения над функцией времени и пространства в «Капитанской дочке» приводят к выводу, что хронотоп становится органическим элементом сюжетно-композиционной структуры романа.

Время и пространство приобретают значение эстетически оценочной категории.

О РУКОПИСЯХ СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА «ВНОВЬ Я ПОСЕТИЛ...»

Стихотворение «Вновь я посетил...» — общепризнанный шедевр поздней пушкинской лирики. Оно известно с момента его первой, посмертной публикации в журнале «Современник» (1837 г.). Издавна стихотворение входит в школьные программы по литературе. Стихотворению посвящено несколько специальных исследований.

Тем не менее по вопросу о составе и композиции черновой редакции стихотворения, истории его создания у пушкинистов нет единодушного мнения. В частности, о черновом отрывке «В разны годы» говорится, что это либо окончание стихотворения, отброшенное Пушкиным (Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский и др.), либо «продолжение стихотворения» в черновой редакции, как бы начало его второй незавершенной части (С. М. Бонди).

Нам уже приходилось высказывать другую точку зрения на состав черновой рукописи «Вновь я посетил...»¹. Отрывок «В разны годы», по нашему мнению, — это и не продолжение стихотворения, и не первоначальное окончание его, но всего лишь промежуточный вариант работы Пушкина над мотивом «печальных дум» осени 1824 г., отмененный поэтом в процессе создания черновика. Эта точка зрения нашла поддержку в печати². Однако вопрос о действительном составе черновой рукописи стихотворения, о месте отдельных отрывков ее текста в композиции целого продолжает оставаться проблематичным. По-прежнему выходят сборники стихотворений Пушкина и новые издания собрания его сочинений, где отрывок «В разны годы» печатается в разделе «других редакций и вариантов» как окончание стихотворения.

В предлагаемой статье предпринята попытка вычленить все промежуточные слои текста черновой редакции стихотво-

¹ См.: Н. Я. Соловей. История создания и публикации «Вновь я посетил...» А. С. Пушкина. — Уч. зап. Московского гос. пединститута им. В. И. Ленина, т. 405, 1970, с. 89—118.

² Я. Л. Левкович. «Вновь я посетил...» — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974, с. 316.

рения и, сопровождая их публикацию кратким комментарием, сгруппировать по рубрикам, позволяющим наглядно представить многослойность черновикиков «Вновь я посетил...», а также место отдельных фрагментов в композиции чернового текста, по поводу которых у пушкинистов нет согласованного мнения. Одновременно мы приводим сводку перебеленной редакции стихотворения, так как сопоставление черновой и перебеленной редакций позволяет найти дополнительные аргументы для общих выводов.

Известны два автографа, связанные с созданием черновика стихотворения: 1) черновой автограф в рабочей тетради 1833—1836 гг. ЛБ № 2384 (ПД № 846) на лл. 30₂, 31₁, 31₂, 39₁, 39₂ и 40₁; 2) черновой отрывок (ПД № 210). Кроме того, сохранился перебеленный автограф с поправками в тетради ЛБ № 2377 А № 12 (ПД № 986) на лл. 13₁, 13₂, 38₁, 38₂.

Ниже мы даем сводку черновой (А) и перебеленной (Г) редакций стихотворения со всеми вариантами стихов. Кроме того, для удобства публикации текста и обозрения истории его создания выносятся в особый раздел (Б) все промежуточные редакции мотивов стихотворения, вошедших в сводку черновика, и в особый раздел (В) — все единичные редакции мотивов стихотворения, не вошедших в сводку черновой рукописи. В отдельный раздел (Д) выделена группа стихов о расказах няни, исключенная Пушкиным из перебеленной редакции.

Соображения, связанные с объемом статьи, не позволили нам привести здесь сводку каждого из двух черновых автографов «Вновь я посетил», так как большинство стихов пришлось бы потом дать повторно в сводке черновой редакции стихотворения. Тем не менее общее представление об этих сводках и о составе автографов можно почерпнуть из комментариев к публикуемому черновому тексту. В целом мы придерживаемся методики публикации текста, разработанной советским пушкиноведением и нашедшей свое отражение в ПСС Пушкина (1937—1949), стремясь, однако, к такой систематизации стихов и вариантов к ним, которая помогала бы выявлению истории создания стихотворения в основных ее моментах. В подавляющем большинстве случаев мы даем текст автографов, опираясь на его прочтение С. М. Бонди в 1943 г.³ и Н. В. Измайловым в 1949 г. (III, [II], 995—1008).

³ С. М. Бонди. Из «последней тетради» Пушкина. — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974, с. 385—390.

А. Черновая редакция стихотворения

(ПД № 846 и ПД № 210)

- 1 Вновь я посетил
2 Тот уголок земли, где я провел ¹
3 Два года бедной<?> [юности] моей ²
4 В спокойствии невольном <и> отрадном ³
5 И <?> десять лет ушло с тех пор! и много
6 Переменило время для меня... ⁴
7 И сам во многом я переменялся
8 Покорный общему закону жизни ⁵
-

- 1 *Вместо ст. 2* а. *Стих начал:* Ту з<?>
- 2 *Вместо ст. 3* а. Два года юности моей печальной
б. Два года грустной юности моей
в. Два года бедной<?> юности моей
г. Два года жизни<?>
- 3 *Вместо ст. 4* а. В унынии невольном и приятном<?>
б. *Стих начал:* В уединении невольном
в. В уединении спокойном<?>

Стих 4 написан справа от основного текста. Знак + между 3 и 5 стихом по-видимому указывает на место этого стиха как четвертого.

- 4 *Вместо ст. 5—6* а. Уж десять лет ушло с тех пор! и время
Успело многое
б. Уж десять лет ушло с тех пор! и много
Переменить успело время
в. Уж десять лет ушло с тех пор! и много
Переменилось в жизни для меня
г. Уж десять лет ушло с тех пор! и много
Переменило время для меня
д. Уж десять лет ушло с тех пор! и много
Переменилось в жизни для меня
- 5 *Вместо ст. 7—8* а. [Но] И много сам переменялся я
б. *Стих начал:* Но здесь
в. *Стих начал:* Но здесь
г. И сам, я
д. И сам, покорный общему закону
Переменялся много
е. И сам, покорный общему закону
Переменялся я. Но здесь опять
Все прошлое пор<ой>
ж. И сам, покорный общему закону
Переменялся я. Но здесь опять
Вокруг меня минувшее теснится
И в нем живу я прежним бытием
з. И сам, покорный общему закону
Переменялся я. Но здесь опять
Минувшее ко мне теснится живо
И в нем живу я сердцем обновленным

- 9 И кажется вчера еще бродил
 10 Я в этих рощах и сидел недвижно
 11 На том холме — над озером широким ⁶
 12 Вот ветхий домик ⁷
 13 Где жил я <с бедной нянею моей> ⁸
 14 Уже старушки нет — уж я не слышу
 15 По комнатам ее шагов тяжелых ⁹
 16 И кропотливого ее дозора ¹⁰

6 *Вместо ст. 9—11*

- а. А кажется вчерась еще бродил
 Я в этой роще и сидел уныло
 На берегу
 б. И кажется вчера еще бродил
 Я в этих рощах и сидел уныло
 На берегу
 в. И кажется вчера еще бродил
 Я в этих рощах и сидел уныло
 На том холме, на озеро взирая
 И помня море
 г. И кажется вчера еще бродил
 Я в этих рощах и сидел уныло
 На том холме, на озеро взирая
 И поминал полуденное<?> море
 д. И кажется вчера еще бродил
 Я в этих рощах и сидел уныло
 И поминая море
 е. И кажется вчера еще бродил
 Я в этих рощах и сидел уныло
 На том холме, на озеро взирая
 И помня<?> море

7 *Вместо ст. 12*

8 *Вместо ст. 13*

- а. Вот мирный домик
 б. Где жил я с няней старою моею
 в. Где жил я с моею бедной нянею
 г. Старушки нет уже — я не услышу
 Ее рассказов
 д. Уже старушки нет — уж не услышу
 Ее шагов тяжелых и роптанья
 е. Уже старушки нет — уж не услышу
 Ее шагов тяжелых и ворчанья
 ж. Уже старушки нет — уж не услышу
 Ее тяжелой поступи, ворчанья
 з. Уже старушки нет — уж не услышу
 Ее походки<?> тяжелой<?> за дверьми
 и. Уже старушки нет — уж не услышу
 По комнатам ее походки<?> тяжелой<?>
 к. Уже старушки нет — уж не услышу
 Ее походки<?> тяжелой<?> и ворчанья
 л. Уже старушки нет — уж не услышу
 Её шагов отяжеле<вших>
 м. Уже старушки нет — уж не услышу
 Ее шагов тяжелых за дверьми
 И шопота
 н. Ее шагов тяжелых и рассказов
 Давно знакомых
 о. Не слышу <я> рассказов
 п. Не слышу ни ворчанья
 Ни мною затверженных <рассказов>
 Ее умолкло слово<?>

10 *Вместо ст. 16*

- а. И хлопотливого ее дозора...
 Вот кабинет

Стихи 1—16 и варианты к ним находятся на л. 31₁ (ПД № 846)

- 17 Не буду вечером, под шумом бури
 18 Внимать ее рассказам, затверженным ¹¹
 19 С издества мной — но все приятным сердцу ¹²
 20 Как песни родины ¹³ или страницы
 21 Любимой старой книги, в ко<их> знае<м>
 22 Какое слово где стоит ¹⁴. Бывало
 23 Ее простые речи и советы
 24 И полные любви <?> укоризны
 25 Усталое мне сердце ободряли
 26 Отрадой тихой — я тогда еще ¹⁵

- 11 *Вместо ст. 18* а. *Стих начат:* Внимать ее рассказам
 б. Внимать рассказам, мною затверж<енным>
- 12 *Вместо ст. 19* а. От малых лет, но все приятным уху
- 13 *Вместо ст. 20* а. Как песня родины.
 б. Как песня колыбельная.
 в. Как песни старые.
 г. Как песни давние.
- 14 *Вместо ст. 20—22* а. Не бу<ду> я
 Угадывать заранее с улыбкой
 Ее простые выраженья
 б. Не бу<ду> я
 Угадывать заранее с улыбкой
 Простые выражения иль речи
 Которые должны<??> ей на язык
 в. Не бу<ду> я
 Угадывать заранее с улыбкой
 Простые выражения иль речи,
 Которые
 г. Или страницы
 Прочитанной любимой книги в детстве
 д. Или страницы
 Любимой старой книги, где мы знаем
 Какое слово на
 е. Или страницы
 Любимой древней книги. В ней мы<?> знаем
 Какое слово где стоит, а все же
 С улыбкою вни<маем><?> выраженья<?>
- 15 *Вместо ст. 22—26* а. Бывало
 Когда смущаемый моим уединеньем
 б. Бывало
 Когда смущаемый мо<ей> печалью
 в. Бывало
 Ее простые речи утешали
 Мне сердце — в то время
 г. Бывало
 Ее простые речи улаждали
 Мне горечь сердца — в то время
 д. Бывало
 Ее простые речи улаждали
 Мне раны сердца — я тогда еще
 е. Бывало
 Ее простые речи и советы
 И укоризны, полные любви<?>
 Усталое мне сердце ободряли
 Отрадой тихой — я тогда еще

Стихи 17—26 и варианты к ним находятся в ПД № 210, после вариантов двух стихов второй черновой редакции мотива рассказов няни (см. с. 30); они составляют третью редакцию мотива.

- 27 Был молод, но уже судьба и страсти
 28 Меня борьбой неравной истомили ¹⁶
 29 Утрачена в бесплодных испытаньях
 30 Была моя неопытная <?> младость ¹⁷
 31 И бурные кипели в сердце чувства ¹⁸
 32 И ненависть, и грезы мести бледной ¹⁹.
 33 Вот холм лесистый, над которым часто
 34 Я сиживал печально [и] глядел ²⁰
 35 На озеро вспоминая с грустью ²¹
 36 Иные берега иные волны... ²²
 37 Ни тяжкие суда торговли алчной
 38 Ни корабли, носители громов
 39 Кормой <его> <?> не рассекают вод
 40 У берегов его <?> не видит путник
 41 Ни гавани кипящей, ни скалы
 42 Венчанной башнями.
 Оно синее ²³
 43 Меж нив <золотых> и пажитей зеленых ²⁴
 44 Через его <неведомые> воды ²⁵
 45 Плывет рыбак и тянет за собой ²⁶

16 Стихи 27—28 и варианты к ним находятся на л. 39₂ (ПД № 846) и составляют 9—10 стихи второй и третьей черновых редакций мотива «печальных дум» (см. с. 33—34).

17 Вместо ст. 30 а. Была моя тоскующая младость

18 Вместо ст. 31 а. И горькие кипели в сердце чувства

Здесь же зачеркнутое словосочетание: «Суров <ой> <?> клеветоу», — предполагаемое окончание будущего стиха.

19 Вместо ст. 32 а. И ненависть и жажда мести

б. Вражда и ненависть и мшенья грезы

Стихи 29—32 и варианты к ним находятся на л. 40₁ (ПД № 846) сразу же после одного стиха черновой редакции мотива одиночества (см. с. 36) и являются 11—14 стихами третьей черновой редакции мотива «печальных дум» (см. с. 34).

20 Вместо ст. 34 а. Я сиживал и глядел

б. Я сиживал недвижим и глядел

21 Вместо ст. 35 а. На озеро вспоминая груст <но> <?>

22 Вместо ст. 36 а. Другие берега иные волны...

23 Вместо ст. 42 а. Ты смиренно дремлешь

б. Ты смиренно дышишь

в. Ты покойно спишь <?>

г. Ты лежишь <?> покойно

д. Ты <нрзб.>

24 Вместо ст. 43

а. В своих брегах пустынных и смиренных

б. Меж нив золотых и пажитей см <иренных>

в. Меж нив и пажитей зеленых

В работе над стихами 37—43 можно наметить несколько промежуточных стадий. Работу над нижними слоями рукописи этого отрывка см. на с. 34—35.

25 Вместо ст. 44 а. Через его смиренную пучину

б. Через его неведомые воды

Варианты «а» и «б» были найдены в процессе работы над стихами 37—43, среди которых они и расположены в рукописи.

в. Стих начат: Но

г. Через его воды

26 Вместо ст. 45 а. Плывет рыбак и вслед за

46 Убогий невод — по берегам смиренным²⁷
 47 Разбросаны лачуги — за деревней²⁸
 48 Скривилась мельница, насилу крылья
 49 Ворочая при ветре²⁹.

На границе

50 Владенья нашего³⁰
 51 На месте том где в гору подымаясь³¹
 52 Дорога меж полей идет — три сосны³²
 53 Стоят — одна поодаль, две другие
 54 Друг к дружке близко [даже] ветви их
 55 Почти касались³³ — и когда их мимо
 56 Я проходил во мраке тихой ночи³⁴
 57 [Знакомой] молвью шорох их вершин
 58 Меня приветствовал³⁵ — по той дороге

27 *Вместо ст. 46* а. Убогий невод. На берегах пустынных
 28 *Вместо ст. 47* а. Разбросаны лачуги — на холме
 29 *Вместо ст. 48—49* а. Скривилась мельница, дремля
 Как ворон раненый
 б. Скривилась мельница и крылья
 дремл<ят><?>

Как ворон раненый.

Стихи 33—49 и варианты к ним находятся на л. 31₂ (ПД № 846).

30 *Вместо ст. 49—50* а. На полупути
 От наших роц до троегорских лип
 б. На полупути
 От наших роц до дружеских домов
 31 *Вместо ст. 51* а. На месте том, где круто подымаясь
 32 *Вместо ст. 52* а. Дорога меж
 б. Дорога по горе — две сосны
 в. Дорога по горе идет — три сосны
 г. Идет дорога в гору — три сосны
 д. Дорога меж полей идет — три сосны
 е. Идет дорога меж полей — три сосны
 33 *Вместо ст. 53—55* а. Стоят — как одна
 Другие две друг к дружке близко
 б. Стоят — одна поодаль возвышаясь
 Другие две друг к дружке близко
 в. Стоят — одна поодаль возвышаясь,
 Другие две друг к дружке близко — даже
 Касалися ветвями
 г. Стоят — одна поодаль, две другие
 Друг к дружке близко даже ветви их
 Почти касались
 д. Стоят одна поодаль, две другие
 Друг к дружке близко — и когда бывало
 34 *Вместо ст. 55—56* а. И когда их мимо
 Я проезжал при луне
 35 *Вместо ст. 57—58* а. Любил я слушать шум их
 Как будто двух
 б. Любил я слушать шорох их вершин
 Как разговор
 в. Знакомый шум и шорох их вершин
 Меня приветствовал
 г. Знакомой песнью шорох их вершин
 Меня приветствовал
 д. Знакомой молвью шорох их вершин
 Меня приветствовал

- 59 Теперь поехал я — и пред собой
 60 Увидел их опять. Они все те же ³⁶
 61 Но около могучих их корней ³⁷
 62 (Где некогда все было пусто, голо) ³⁸
 63 Теперь младая роща разрослась
 64 Сосновая семья — кусты теснятся
 65 Под сенью их как дети, а вдали ³⁹
 66 Стоит один угрюмый их товарищ ⁴⁰
 67 Как старый холостяк ⁴¹ — и вокруг него
 68 По-прежнему все пусто. Здравствуй, племя
 69 Младое, незнакомое. Не я ⁴²
 70 Увижу твой могучий, поздний возраст ⁴³
 71 Когда главы моих любимых сосен ⁴⁴
 72 Перерастешь и заградишь — ⁴⁵
 73 От глаз прохожего — Но пусть мой внук
 74 Услышит ваш приветный шум — когда ⁴⁶
 75 От дружеской беседы возвращаясь
 76 Веселых и спокойных мыслей полон ⁴⁷

-
- 36 *Вместо ст. 59—60* а. и пред собой
 Оять увидел сосны. — Гляжу
 б. и пред собой
 Увидел их опять. Они все те же
- 37 *Вместо ст. 61* а. Все тот же шум ветвей, но вокруг корней
- 38 *Вместо ст. 62* а. *Стих начал:* (Где некогда все пу<сто>)
- 39 *Вместо ст. 64—65* а. Сосновая семья
 б. Сосновые кусты — уж их вершины
 Кругом
 в. Сосновые кусты — семья теснится
 г. Сосновая семья — кусты теснятся
 Вкруг [стар] ветхих старцев
 д. Сосновая семья — кусты теснятся
 Под сен<ь>ю стариков — а вдали
 е. Сосновая семья — кусты теснятся
 Под сен<ь>ю старцев — а вдали
- 40 *Вместо ст. 66* а. Пустынный их товарищ
 б. Стоит один пустынный их товарищ
- 41 *Вместо ст. 67* а. Угрюмый холостяк
- 42 *Вместо ст. 68—69* а. Здравствуй, здравствуй
 Младое племя, незнако<мо> мне.
 б. Здравствуй, племя,
 Младое, незнакомое! не [я] мы
- 43 *Вместо ст. 70* а. *Стих начал:* В густой тени
 б. Увидим возраст твой могучий
 в. Увижу возраст твой могучий
 г. Увидим твой могучий, поздний возраст
- 44 *Вместо ст. 71* а. Когда кругом моих знакомых сосен
- 45 *Вместо ст. 72* а. Перерастешь, и заградишь
 б. Перерастешь загоро<дишь> ты

Стихи 49—73 и варианты к ним находятся на л. 39₁ (ПД № 846).

- 46 *Вместо ст. 74* а. Услышит твой приветный шум, как прежде
 47 *Вместо ст. 76* а. Веселья мирного полон

Стих 76 находится в рукописи после стиха 78-го. На необходимость поставить его между 75-м и 77-м стихами указывают пометы Пушкина.

77. Пройдет он мимо вас во мраке ночи
78. И обо мне вспомянет ⁴⁸. — — —

48. Вместо ст. 78 а. И [пом] вспомянет

Стихи 74—78 и варианты к ним находятся на л. 39₂ (ПД № 846).

После стиха 76-го Пушкин поставил знак раздела, чуть ниже и правее этого знака провел три тире — — — и под ними продолжил работу над стихотворением, написав вторую и третью редакции мотива «печальных дум» (см. с. 32—34).

Б. Промежуточные редакции мотивов стихотворения, вошедших в сводку черновой редакции

1. Первая черновая редакция мотива рассказов няни (ПД № 846, л. 30₂)

- 1 И вечером — при завываньи бури¹
- 2 Ее рассказов — мною затверженных²
- 3 От малых лет, но все приятных сердцу³
- 4 Как шум привычный и однообразный
- 5 Любимого ручья⁴.

2. Вторая черновая редакция мотива рассказов няни (ПД № 210, сверху листа)

а. Вариант № 1

- 1 <И вечером — при завываньи бури>
- 2 Ее рассказов, <мною затверженных
- 3 От малых лет>, но никогда не скучных

б. Вариант № 2

- 1 <И вечером — при завываньи бури>
- 2 Ее рассказов, никогда не скучных,
- 3 Хотя давно я знал их наизусть⁵

-
- | | | |
|---|----------------|---|
| 1 | Вместо ст. 1 | а. Не слышу я по зимним вечерам
б. И вечером, когда бушует ветер |
| 2 | Вместо ст. 2 | а. Ее рассказов <нрзб> натверженных
б. Рассказов ею <?> натверженных
в. Рассказов натверженных <ею><?>
г. Ее рассказов затверженных мною |
| 3 | Вместо ст. 3 | а. <i>Стих начал:</i> Но
б. Но все приятных сердцу моему
в. И мне известных <?> |
| 4 | Вместо ст. 4—5 | а. Как звук привычный и однообразный
Домашней речки
б. Как звук привычный и однообразный
Знакомого ручья |

1—5 стихи первой черновой редакции мотива рассказов няни следуют в рукописи ПД № 846 после стиха 16 черновой редакции (см. с. 24). Вслед за ними идет первая черновая редакция мотива «печальных дум» (см. с. 31).

- | | | |
|---|--------------|---|
| 5 | Вместо ст. 3 | а. <i>Стих начал:</i> Хотя давно
б. Хотя я знал их наизусть
в. Хот <я> издавн <а> мною <?>
з <атверженных> <?>
г. Хоть я издавн <а> |
|---|--------------|---|

Вторая черновая редакция мотива рассказов няни полностью Пушкиным не записана и, кроме того, является сокращенной редакцией мотива.

Затем поэт отчеркнул чертой все им написанное на этом листе сверху и продолжал работу.

- | | |
|--|--|
| | а. <i>Стих начал:</i> Здесь я
б. Не слышу <я><?> ее рассказов
в. Здесь я
г. Она легла <?> |
|--|--|

После этого Пушкин написал на этом же листе ПД № 210 третью редакцию (расширенную) мотива рассказов няни. См. стихи 17—26 на с. 25.

3. Первая черновая редакция мотива
« печальных дум » (ПД № 846, л. 30₂)

- 1 Вот уголок
- 2 Где для меня безмолвно протекали
- 3 Часы печальных дум иль снов отрадных
- 4 Часы трудов свободно-вдохновенных ⁶
- 5 Здесь, погруженный в ⁷
- 6 Я размышлял о грустных заблужденьях ⁸
- 7 Об испытаньях юности моей ⁹
- 8 О строгом заслуженном осужденьи ¹⁰
- 9 О милой <?> дружбе сердце уязвившей
- 10 Мне горькой и мучительной <?> обидой ¹¹

- 6 *Вместо ст. 3—4*
- а. Часы печальных дум, иль ясных мыслей, Или трудов. Здесь
 - б. Часы печальных дум, иль мыслей ясных Или трудов свободных
 - в. Часы печальных дум иль мыслей ясных Часы трудов свободно-вдохновенных Но чаще
 - г. Часы трудов свободно-вдохновенных И сладких дум
 - д. Часы трудов свободно-вдохновенных Веселых
- 7 *Вместо ст. 5*
- а. *Стих начал: Но Над «но» зачеркнутое «и»*
 - б. Здесь, погружен
- 8 *Вместо ст. 6*
- а. Я размышлял о юности моей
 - б. Я размышлял о бурных заблужденьях
 - в. Я размышлял о грустных испытаньях Ниспосланных мне промыслом
 - г. Я размышлял о юности [моей]
 - д. Потерянной средь грустных заблуждений
- 9 *Вместо ст. 7*
- а. *Стих начал: О испытаньях*
 - б. Об испытаньях юности моей
 - в. Об испытаньях моей
- 10 *Вместо ст. 8*
- а. О клевете
 - б. О клевете <нрзб.> и строгой
 - в. О клевете язвительной и строгой
 - г. О клевете мне сердце
 - д. О строгом осужденьи света <?>
 - е. О клевете
 - ж. О клевете насмешливой

Варианты «е» и «ж» написаны слева на полях листа.

- 11 *Вместо ст. 9—10*
- а. *Стих начал: Здесь*
 - б. О дружбе ветреных
 - в. О милой <?> дружбе ветреных
 - г. О милой <?> дружбе сердце уязвившей Мне ветреной обидой
 - д. О милой <?> дружбе, сердце уязвившей Мне горькой и <нрзб.> обидой

Стихам 1—10 предшествует первая черновая редакция мотива рассказов няни (см. с. 30).

4. Вторая черновая редакция мотива
«печальных дум» (ПД № 846, л. 39₂)

- 1 В разны годы
 - 2 Под вашу сень, Михайловские рощи,
 - 3 Являлся я¹² — когда вы в первый раз
 - 4 Увидели меня, тогда я был
 - 5 Веселым юношей, беспечно, жадно
 - 6 Я приступал лишь только к жизни¹³ — годы
 - 7 Промчались — и вы во мне прияли
 - 8 Усталого пришельца. Я еще¹⁴
-

12 Вместо ст. 1—3

- a. Когда я в первый раз
Под вашу сень Михайловские рощи
- b. Не раз
Под вашу сень, Михайловские рощи
Я прихожу
- b. Не первый раз
Под вашу сень Михайловские рощи
Я прихожу
- г. [Когда я в первый раз]
Увидел вас, Михайловские рощи,
Я молод был и сердца моего
- д. В разны годы
Под вашу сень, Михайловские рощи,
Я приходил

13 Вместо ст. 3—6

- a. Когда [я в] впервые полон
- b. Когда еще впервые
Увидел вас — [я чуть] я был тогда кипя<щим>
- b. Когда вы в первый раз
Увидели меня, тогда я был
Кипящим юношей, свободы жадным
- г. Когда вы в первый раз
Увидели меня, тогда я был
Беспечным юношей, свободы жадным
Я приступал жизни

14 Вместо ст. 6—8

- a. После<?>
- b. Годы
Прошли — и вновь
- b. Годы
Промчались — и снова вы прияли
Пришельца
- г. Годы
Промчались, и вы прияли снова
Пришельца
- д. Годы
Промчались — и вы во мне прияли
Усталого изгнанника — Жизнь
- e. Годы
Промчались — и вы во мне прияли
Печального изгнанника — Я еще
- ж. Годы
Промчались — и вы во мне прияли
Печального пришельца — Я еще

- 9 Был молод, но уже судьба и страсти
 10 Меня борьбой неравной истомили ¹⁵.
 11 Я был ожесточен; в уныньи часто ¹⁶
 12 Я помышлял о юности моей,
 13 Утраченной в бесплодных испытаньях ¹⁷
 14 О строгости заслуженных упреков ¹⁸,
 15 О дружбе, заплатившей мне обидой
 16 За жар души, доверчивой и нежной
 17 И горькие кипели в сердце чувства ¹⁹

15 Вместо ст. 9—10

- а. Стих начат: Бы<л>
 б. Стих начат: Я
 в. Был молод — но судьба со мной
 г. Был молод — но уже судьба и страсти
 Устал[ую]ое мне сердце истомили,
 Ожесточив

Стихи 9—10 вошли в третью редакцию мотива «печальных дум» (см. с. 34), а затем составили 27—28 стихи черновой редакции стихотворения (см. с. 26).

16 Вместо ст. 11

- а. Ожесточен мой был незрелый ум,
 Стих начат: 1 Пр<?> 2. Старал<ся><?>
 б. Стих начат: [В] Ожесточен я был
 в. Я был ожесточен; Меня<?>
 г. Я был ожесточен, в уныньи горьком
 д. Я был ожесточен, в уныньи часто
 е. Я был ожесточен, и с <нрзб.> часто

17 Вместо ст. 12—13

- а. Я помышлял о грустных etc

Пушкин, по-видимому, имел в виду ранее написанные стихи 6—7 первой черновой редакции мотива «печальных дум» в черновике ПД № 846 на л. 30₂ (см. с. 31).

- б. Я помышлял о юности моей
 Утраченной в порочных заблужденьях
 в. Я помышлял о юности моей
 Утраченной в безумных заблужденьях

18 Вместо ст. 14

- а. О клевете насмешливой и строгой
 б. О клевете опутавшей меня
 в. О строгости заслуженных укоров

19 Вместо ст. 15—17

- а. О дружбе, заплатившей мне обидой
 За жар души доверчивой. Я думал
 Враждой, презрением во<оружить><?>
 б. О дружбе, заплатившей мне обидой
 За жар души доверчивой. И в сердце
 Враждебные кипели чувства
 в. О дружбе, заплатившей мне обидой
 За жар души доверчивой и нежной
 И думал я презреньем и враждою
 Вооружить

Стих «И думал я презреньем и враждою» записан отдельно на свободном месте над 1-м стихом, выделен слева угловой скобкой.

1—17 стихи второй черновой редакции мотива «печальных дум» следуют в рукописи ПД № 846 после стиха 76 черновой редакции на л. 39₂ (см. с. 28). Вслед за ними на новом л. 40₁ идет черновая редакция мотива крайнего ожесточения (см. с. 35).

5. Третья черновая редакция мотива
«печальных дум» (ПД № 846, л. 39₂, л. 40₁)

- 1 В разны годы
- 2 Под вашу сень, Михайловские рощи,
- 3 Являлся я — когда вы в первый раз
- 4 Увидели меня, тогда я был
- 5 Веселым юношей, беспечно, жадно
- 6 Я приступал лишь только к жизни — годы
- 7 Промчались — и вы во мне прияли
- 8 Усталого пришельца. Я еще
- 9 Был молод, но уже судьба и страсти
- 10 Меня борьбой неравной истомили.
(л. 39₂)
- 11 Утрачена в бесплодных испытаньях
- 12 Была моя неопытная младость
- 13 И бурные кипели в сердце чувства
- 14 И ненависть, и грезы мести бледной.
(л. 40₁)

6. Первая черновая редакция мотива озера
и кораблей (ПД № 846, л. 31₂)

- 1 [Оно] меж нив и пажитей зеленых²⁰
- 2 Синяя [стелется.] Залив спокойный <?>²¹,
- 3 Через твои не плывут
- 4 Ни тяжкие суда торговли алчной²²
- 5 Ни корабли, носители громов²³

1—10 стихи третьей черновой редакции мотива «печальных дум» повторяют 1—10 стихи второй черновой редакции мотива.

11—14 стихи и варианты к ним третьей редакции мотива находятся на л. 40₁ (ПД № 846) после первого стиха черновой редакции мотива одиночества (см. с. 36). Эти стихи составили 29—32 стихи черновой редакции (см. с. 26). После стиха 14 идет черновая редакция мотива преодоления кризиса (см. с. 36).

- 20 Вместо ст. 1
 - а. Оно синееет в
 - б. Оно синееет между нив смиренных
 - в. Меж нив и пажитей смиренных
 - г. Меж нив и пажитей раздольных
- 21 Вместо ст. 2
 - а. Смирненно стелется, синяя
 - б. Оно смиренно стелется, синяя
 - в. Оно синяя стелется в разливе
 - г. Синяя стелется. Лиман <?> смиренный!
 - д. Синяя стелется. Залив смиренный
- 22 Вместо ст. 4
 - а. Стих начат: Не
- 23 Вместо ст. 5
 - а. Ни корабли
 - б. Ни огнедышащие корабли
 - в. Ни корабли крылаты громовержцы
 - г. Ни дерзкие <?> крылаты громовержцы
 - д. Ни окрыленные перун <a>
 - е. Ни корабли, носители перуна

В процессе работы над пятой строкой Пушкин придумал стих: «Плывет корабль как лебедь-громовержец» и обвел его вокруг чертой, показывая тем самым, по предположению С. М. Бонди, что этот стих не относится к данному контексту.

Стихи 1—5 и варианты к ним находятся в рукописи ПД № 846 после стиха 36-го черновой редакции (см. с. 26).

7. Вторая черновая редакция мотива озера
и кораблей (ПД № 846, л. 31₂)

- 1 [Оно] меж нив и пажитей зеленых
- 2 Синяя [стелется.] Залив спокойный <?>
- 3 Ни тяжкие суда торговли алчной
- 4 Ни корабли, носители громов
- 5 <Твоих> <?> кормой не пересекают вод ²⁴
- 6 На берегах твоих не видит путник ²⁵
- 7 Ни гаваней кипящих, ни скалы ²⁶,
- 8 Венчанной башней ²⁷.

В. Единичные редакции мотивов стихотворения,
не вошедших в сводку черновой редакции

1. Черновая редакция мотива крайнего
ожесточения (ПД № 846, л. 40₁)

- 1 <Я был ожесточен> — всяк <предо> мной
- 2 Казался мне изменник или враг ¹

-
- | | | |
|----|--------------|--|
| 24 | Вместо ст. 5 | а. Стих начат: Через
б. Тебя кормой не пересекают |
| 25 | Вместо ст. 6 | а. На берегах твоих
б. На берегах твоих ни гавани |
| 26 | Вместо ст. 7 | а. Ни гаваней, ни
б. Ни гаваней, ни скалы |
| 27 | Вместо ст. 8 | а. Венчанной замком.
б. Венчанной башней.
в. Венчанной башне<ю>. |

Стихи 1—8 и варианты к ним находятся в рукописи ПД № 846 после стиха 36-го черновой редакции (см. с. 26).

- 1
- | | | |
|---|----------------|--|
| 1 | Вместо ст. 1—2 | а. Врага я видел в судии
Изменника в товарище минутном
б. Врага я видел в каждом <?> судии
Изменника в товарище минутном
в. Я зрел врага в бесстрашном <?> судии
Изменника в товарище, пожавшем
[Пож] мне руку на пиру
г. — <нрзб.> всяк передо мной
Казался мне изменник или враг |
|---|----------------|--|

1—2 стихи и варианты к ним находятся сверху л. 40₁ (ПД № 846) после стихов 1—17 второй черновой редакции мотива «печальных дум» (см. с. 32—33).

2. Черновая редакция мотива одиночества (ПД № 846, л. 40₁)

1 Я был один. Я был ожесточен².

3. Черновая редакция мотива преодоления кризиса (ПД № 846, л. 40₁)

1 [Но здесь меня таинственным щитом³

2 Святое провиденье осенило⁴

3 Пoesия, как Ангел — [утешитель]

4 Спасла меня, и я воскрес душой.]⁵

Г. Перебеленная редакция стихотворения (ПД № 986)

1 ...Вновь я посетил

2 Тот уголок земли, где я провел

3 Изгнанником два года незаметных⁴.

4 Уж десять лет ушло с тех пор — и много

5 Переменилось в жизни для меня,

6 И сам, покорный общему закону²

7 Переменился я — но здесь опять

8 Минувшее меня объемлет живо³

9 И кажется вечер еще бродил

10 Я в этих рощах.

Вот опальный домик⁴

11 Где жил я с бедной нянею моею.

2 Вместо ст. 1

а. Кругом себя глядел я

б. Кругом себя взирал я

в. Я был один [и в]

г. Я был один [в] свои <?> молодые годы

*Стих 1, а также варианты к нему находятся на л. 40₁ (ПД № 846).
Они идут вслед за 1—2 стихами черновой редакции мотива крайнего
ожесточения.*

3 Вместо ст. 1

а. Стих начал: И

б. Стих начал: Но здесь меня

в. Но здесь меня рукою <?>

г. Но здесь меня таин <стальной> рукой <?>

4 Вместо ст. 2

а. Стих начал: Покрыло

б. Стих начал: Святой

5 Вместо ст. 4

а. Спасла меня, и вовсе не поник

б. Спасла меня, и не поник душой

Далее следует начало нового стиха:

[Я] Здесь

Рукопись на этом обрывается.

*Стихи 1—4 следуют за 11—14 стихами третьей черновой редакции
мотива «печальных дум» (см. с. 34).*

1 Вместо ст. 3

а. Начато: Два года жизни

б. Отшельником два года жизни

2 Вместо ст. 6

а. Стих: «И сам, покорный общему закону», —
зачеркнут, а затем восстановлен.

3 Вместо ст. 8

а. Минувшее ко мне теснится живо

4 Вместо ст. 10

а. Я в этих рощах, и сидел безмолвно
На том холме, над озером.

б. Я в этих рощах, и сидел недвижно
На том холме над озером.

- 12 Уже старушки нет — уж за стеною
 13 Не слышу я шагов ее тяжелых
 14 Ни кропотливого ее дозора ⁵.
 15 Вот холм лесистый над которым часто
 16 Я сиживал недвижим — и глядел
 17 На озеро — вспоминая с грустью
 18 Иные берега, иные волны...
 19 Меж нив золотых и пажитей зеленых
 20 Оно, синее, стелется широко.
 21 Через его неведомые воды
 22 Плывет рыбак и тянет за собою ⁶
 23 Убогий невод. По берегам отлогим
 24 Рассеяны деревни — там за ними ⁷
 25 Скривилась мельница — насилиу крылья
 26 Ворочая при ветре...
 На границе
 27 Владений дедовских на месте том ⁸
 28 Где в гору подымается дорога
 29 Изрытая дождями, три сосны ⁹
 30 Стоят — одна поодаль — две другие
 31 Друг к дружке близко — здесь когда их мимо ¹⁰
 32 Я проезжал верхом при свете лунном ¹¹
 33 Знакомым шумом шорох ¹² их вершин
 34 Меня приветствовал. По той дороге
 35 Теперь поехал я и пред собою
 36 Увидел их опять. Они все те же

- 5 *Вместо ст. 12—14* а. Уже старушки нет — уж я не слышу
 По комнатам ее шагов тяжелых
 И кропотливых дозоров
 б. Уже старушки нет — уж не услышу
 Ее шагов тяжелых за стеною
 Ни утренних ее дозоров
 в. Уже старушки нет — уж не услышу
 По комнатам шагов ее тяжелых
 И кропотливых поутру дозоров
 г. Уже старушки нет — уж не услышу
 По комнатам ее шагов тяжелых
 Ни кропотлив[ого] ее дозор[а]

После 14-го стиха в рукописи находятся три зачеркнутых стиха о рассказах няни (см. с. 38).

Стихи 1—14, три зачеркнутых стиха о рассказах няни и варианты к ним находятся на л. 13₁ (ПД № 986).

- 6 *Вместо ст. 22* а. Плывет рыбак и тянет за собой
 7 *Вместо ст. 24* а. Рассеяны лачуги — там за ними
 8 *Вместо ст. 27* а. Владенья мирного на месте том
 б. Владенья скромного, на месте том
 9 *Вместо ст. 28—29* а. Где в гору подымаясь постепенно
 Дорога меж полей идет, три сосны ...
 б. Где в гору подымаясь постепенно
 Дорога между нив идет, три сосны
 10 *Вместо ст. 31* а. Друг к другу близко — здесь когда их мимо
 Стихи 15—31 и варианты к ним находятся на л. 13₂ (ПД № 986).
 11 *Вместо ст. 32* а. Я проходил во мраке тихой ночи
 12 В рукописи описка: шохор

37 Все тот же их знакомый уху шорох
 38 Но около корней их устарелых ¹³
 39 (Где некогда все было пусто, голо)
 40 Теперь младая роща разрослась,
 41 Зеленая семья; [кусты] теснятся
 42 [Под сенью их, как дети.] А в дали ¹⁴
 43 Стоит один угрюмый их товарищ,
 44 Как старый холостяк, и вокруг него
 45 По-прежнему все пусто.
 Здравствуй, племя,
 46 Младое, незнакомое! не я
 47 Увижу твой могучий поздний возраст ¹⁵
 48 Когда перерастешь моих знакомцев
 49 И старую главу их заслонишь ¹⁶
 50 От глаз прохожего. Но пусть мой внук ¹⁷
 51 Услышит ваш приветный шум, когда
 52 С приятельской беседы возвращаясь ¹⁸,
 53 Веселых и приятных мыслей полон,
 54 Пройдет он мимо вас во мраке ночи
 55 И обо мне вспомнит ¹⁹.
 26 сент.
 1835

**Д. Мотив рассказов няни, исключенный
 из перебеленной рукописи
 (ПД № 986, л. 13₁)**

- 1 А вечером при завываньи бури ¹
 2 Ее рассказов, мною затверженных
 3 От малых лет, но никогда не скучных ²

- 13 *Вместо ст. 37—38* а. Но около могучих их корней
 б. Все тот же их, приятный уху шорох
 Но около корней их устарелых

Стих 37-й — «Все тот же их, приятный уху шорох» — вписан.

- 14 *Вместо ст. 41—42* а. Семья недавняя — кусты теснятся
 Под сенью их, как дети. А в дали
 б. Зеленая семья — кругом теснятся
 Как

Работа над вариантом «б» не завершена.

- 15 *Вместо ст. 47* а. Увижу твой могучий поздний возраст
 б. Увижу ваш могучий поздний возраст
 16 *Вместо ст. 48—49* а. Когда перерастешь и преградишь
 б. Когда перерастешь моих знакомцев
 И старую главу их заградишь
 в. Когда перерастешь моих знакомцев
 И старую главу загородишь

17 *Стихи 32—50 и варианты к ним находятся на л. 38₁ (ПД № 986).*

- 18 *Вместо ст. 52* а. От дружеской беседы возвращаясь
 б. Со дружеской беседы возвращаясь

19 *Стихи 51—55 и варианты к ним находятся на л. 38₂ (ПД № 986).*

1 *Вместо ст. 1*

2 *Вместо ст. 3*

- а. Ни вечером при завываньи ветра
 а. От малых лет, но все еще приятных,
 Как

*Зачеркнутые три стиха следовали в перебеленной рукописи за стихом
 14-ым. См. с. 37.*

* * *

При изучении черновой рукописи стихотворения (ПД № 846 и ПД № 210) бросается в глаза ее «многослойность», т. е. наличие в ней нескольких редакций одних и тех же мотивов (см. разделы «Б» и «В» нашей публикации рукописей стихотворения, ст. 16—27₁), многие из которых, представляя собой законченные высокохудожественные фрагменты текста, так и не вошли в черновую редакцию. Так, Пушкин трижды обращался к мотиву «печальных дум» осени 1824 г. (1-я редакция, ст. 1—10, с. 31; 2-я редакция, ст. 1—17, с. 32—33; 3-я редакция, ст. 1—14, с. 34). Несколько раз принимался он за обработку мотива рассказов няни (1-я редакция, ст. 1—5, с. 30; 2-я редакция, ст. 1—3, с. 30; 3-я редакция, ст. 17—26, с. 25), мотива озера и кораблей (1-я редакция, ст. 1—5, с. 34; 2-я редакция, ст. 1—8, с. 35; 3-я редакция, ст. 37—43, с. 26).

Для обоснования предложенной нами сводки черновой редакции «Вновь я посетил» необходимо проанализировать промежуточные редакции отдельных мотивов в последовательности их возникновения и, сравнив их между собой, отобрать входящие в сводку стихи как из числа незачеркнутых, так и зачеркнутых поэтом.

Для целей нашей статьи наибольший интерес представляет анализ работы поэта над мотивом «печальных дум». Сличение трех редакций этого мотива показывает, что каждая из них — это новый шаг вперед в разработке мотива. Для наглядности и, следовательно, большей доказательности наших рассуждений приведем все редакции мотива.

Три редакций мотива «печальных дум» осени 1824 г.

I	II
1 Вот уголок	1 В разны годы
2 Где для меня безмолвно протекали	2 Под вашу сень, Михайловские рощи,
3 Часы печальных дум иль снов отрадных	3 Являлся я — когда вы в пер- вый раз
4 Часы трудов свободно-вдох- новенных	4 Увидели меня, тогда я был
5 Здесь погруженный в	5 Веселым юношей, беспечно, жадно
6 Я размышлял о грустных за- блужденьях	6 Я приступал лишь только к жизни — годы
7 Об испытаньях юности моей	7 Промчались — и вы во мне прияли
8 О строгом заслуженном осуж- деньи	8 Усталого пришельца. Я еще
9 О милой <?> дружбе сердце уязвившей	9 Был молод, но уже судьба и страсти
10 Мне горькой и мучитель- ной <?> обидой (ПД № 846, л. 30 ₂)	10 Меня борьбой неравной исто- мили.

- 11 Я был ожесточен; в уныньи
 часто
 12 Я помышлял о юности моей,
 13 Утраченной в бесплодных исп-
 пытанных
 14 О строгости заслуженных
 упреков,
 15 О дружбе, заплатившей мне
 обидой
 16 За жар души, доверчивой и
 нежной
 17 И горькие кипели в сердце
 чувства
 (ПД № 846, л. 39₂)

III

- 1—10 (Как во второй редакции)
 11 Утрачена в бесплодных испытаньях
 12 Была моя неопытная <?> младость
 13 И бурные кипели в сердце чувства
 14 И ненависть и грезы мести бледной
 (ПД № 846, л. 40₁)

Первая черновая редакция мотива возникла в начале работы над стихотворением, сразу же после разработки первой черновой редакции темы няни без какой-либо связи с этой темой (см. с. 31). Вторая черновая редакция мотива создавалась уже после того, как черновик стихотворения был создан и композиция его в основных чертах определилась (см. с. 32). Вторая редакция отличается от первой следующим. В стихах 1—10 по-новому мотивируется переход непосредственно к теме размышлений 1824 г. В круг переживаний 1824 г. включен новый мотив — мотив ожесточения (стих 11-й). Во второй редакции усилена философская тема о переменах в жизни человека и природы под влиянием «общего закона» (показаны изменения, происшедшие в поэте под воздействием времени и жизненного опыта). Однако редакция 11—16 стихов Пушкина не удовлетворила и была зачеркнута. Незачеркнутыми остались 1—10 и итоговый 17-й стих: «И горькие кипели в сердце чувства».

Вслед за созданием этой второй редакции мотива «печальных дум» поэт, по-видимому, увлеченный воспоминаниями, начал в деталях разрабатывать мотив крайнего ожесточения, охватившего его в связи с изменой кое-кого из друзей (см. варианты стихов на с. 35). Стихи эти, однако, были зачеркнуты, а вслед за ними в рукописи возник один стих мотива одиночества и тоже был зачеркнут (см. с. 36). Затем здесь же возникли стихи 11—14 третьей редакции мотива «печальных дум» (см. с. 34). В итоговых 11—14 стихах этой более сжатой редакции Пушкин наконец представил в обобщенном виде рассказ о своих размышлениях, которые он детализировал в двух предыдущих редакциях. 11, 12, 13 стихи третьей редак-

ции — это лишь несколько видоизмененные 12, 13, 17 стихи второй редакции. Новый 14-й стих третьей редакции вбирает не только 11-й стих второй редакции («я был ожесточен»), но также и мотив крайнего ожесточения:

- 1 <Я был ожесточен> — всяк <предо> мной
- 2 Казался мне изменник или враг

Стихи 1—10 второй редакции перешли без изменения в третью редакцию. Один из итогов всей этой большой работы над мотивом «печальных дум» состоит в том, что в окончательном виде рассказ о размышлениях 1824 г. передан в тональности крайнего ожесточения (ненависть, месть, бурные чувства), а не уныния, горечи и грусти, как это было первоначально.

Рассмотрев три редакции мотива «печальных дум», мы можем отметить, что во всех случаях о них предполагалось говорить в начале стихотворения. В первой редакции они следовали сразу же за воспоминанием о няне; во второй и третьей редакциях, как мы полагаем, они могли возникнуть в связи с первым упоминанием о михайловских рощах, после полустиха 10-го черновой редакции «Я в этих рощах» (см. с. 24). Однако это намерение не было осуществлено. Поэт нашел новый вариант композиционного решения проблемы. На отдельном листе ПД № 210 он продолжил работу над мотивом рассказов няни, создав вторую (сокращенную) (см. с. 30) и третью (развернутую) его редакции (см. стихи 17—26 на с. 25).

Сравним все редакции этого мотива (см. с. 30, 25).

Три редакции мотива рассказов няни

I

- 1 И вечером — при завываньи
бури
- 2 Ее рассказов — мною затвер-
женных
- 3 От малых лет, но все прият-
ных сердцу
- 4 Как шум привычный и одно-
образный
- 5 Любимого ручья.

(ПД № 846)

II

1 вариант

- 1 <И вечером — при завываньи
бури>
- 2 Ее рассказов, <мною затвер-
женных>
- 3 От малых лет>, но никогда
не скучных

2 вариант

- 1 <И вечером — при завываньи
бури>
- 2 Ее рассказов, никогда не скуч-
ных,
- 3 Хотя давно я знал их наи-
зусь.

(ПД № 846 и ПД № 210)

III

- 1 Не буду вечером под шумом
бури
- 2 Внимать ее рассказам, затвер-
женным
- 3 С издегства мной, но все при-
ятным сердцу
- 4 Как песни родины или стра-
ницы
- 5 Любимой старой книги, в коей
знаем
- 6 Какое слово где стоит. Бывало
- 7 Ее простые речи и советы
- 8 И полные любви укоризны
- 9 Усталое мне сердце ободряли
- 10 Отрадой тихой — я тогда еще

(ПД № 210)

В третьей редакции тема няни расширилась. Она занимает не 5 и не 3 (как в первой и второй редакциях), а 10 стихов. Характеристика Арины Родионовны стала более масштабной, чем в первых двух редакциях. Няня — незаурядный человек. Она замечательная рассказчица и преданный любящий друг. Пушкин показал здесь значение няни в его жизни в Михайловском в пору кризиса и его преодоления.

Для чего же понадобилась новая, более развернутая характеристика няни? На этот вопрос сам поэт дал достаточно определенный ответ. Для того, чтобы теперь с мотивом няни, а не с мотивом михайловских роц композиционно связать мотив «печальных дум» осени 1824 г. К этому решению он пришел после некоторых внутренних колебаний, которые отразились во второй (сокращенной) редакции мотива рассказов няни, где снимается сравнение их с шумом любимого ручья и нет перехода к теме «печальных дум».

Рассмотрим эти два варианта возможного композиционного решения проблемы о месте мотива переживаний 1824 г. в черновой редакции стихотворения.

I

- 1 В разны годы
- 2 Под вашу сень, Михайловские
рощи,
- 3 Являлся я — когда вы в пер-
вый раз
- 4 Увидели меня, тогда я был
- 5 Веселым юношей, беспечно,
жадно
- 6 Я приступал лишь только к
жизни — годы
- 7 Промчались — и вы во мне
прияли
- 8 Усталого пришельца. Я еще
- 9 Был молод, но уже судьба и
страсти

II

- 1 Не буду вечером, под шумом
бури,
- 2 Внимать ее рассказам, затвер-
женным
- 3 С издегства мной, но все при-
ятным сердцу
- 4 Как песни родины или стра-
ницы
- 5 Любимой старой книги, в коих
знаем,
- 6 Какое слово где стоит. Бывало
- 7 Ее простые речи и советы
- 8 И полные любви укоризны
- 9 Усталое мне сердце ободряли
- 10 Отрадой тихой — я тогда еще

(ПД № 210)

- 10 Меня борьбой неравной исто-
мили.
11 Утрчена в бесплодных испы-
таньях
12 Была моя неопытная <?>
младость
13 И бурные кипели в сердце
чувства:
14 И ненависть, и грезы мести
бледной.

(ПД № 846)

- 11 Был молод, но уже судьба и
страсти
12 Меня борьбой неравной исто-
мили.
13 Утрчена в бесплодных испы-
таньях
14 Была моя неопытная <?>
младость.
15 И бурные кипели в сердце
чувства:
16 И ненависть, и грезы мести
бледной

(ПД № 846)

Первый вариант появился после того, как работа над стихотворением в основном была уже завершена. Второй вариант появился спустя некоторое время вслед за первым, отменяя его. 1—6 стихи характеристики няниных рассказов в этом варианте, а также новые 7—10 стихи написаны с установкой на введение мотива переживаний осени 1824 г. в стихотворение в тесной связи с темой няни. Михайловский изгнанник в ту пору особенно нуждался в моральной поддержке. И ее он нашел у няни. Вторая половина 10-й строки второго варианта «Я тогда еще» (старательно записанная в ПД № 210 сбоку листа) начинает новое предложение, продолжение которого без особого труда угадывается в 9—14-м стихах первого варианта (ПД № 846). Композиционная функция 1—8-го стихов отрывка «В разны годы» полностью передана 1—10-му стихам отрывка «Не буду вечером». В обоих вариантах устойчиво присутствует мотив усталости («усталый пришелец», «усталое сердце»). Стихи 9—14 первого варианта объясняют, почему поэт к моменту приезда в Михайловское в 1824 г. — усталый пришелец. Во втором варианте эти же стихи (11—16) не только объясняют, почему у поэта «усталое сердце», но и раскрывают одновременно значительность врачующей роли няни для усталого сердца поэта. Тем самым стихи 11—16 второго варианта функционально стали более емкими по сравнению с этими же стихами в первом варианте.

Таким образом, 1—10 стихи третьей редакции мотива рассказов няни и 9—14 стихи третьей редакции мотива «печальных дум» вошли в сводку черновой редакции «Вновь я посетил» как стихи 17—32-й, образовав четвертую (объединенную) редакцию двух мотивов. Стихи 1—8 третьей редакции мотива размышлений (начало отрывка «В разны годы») оказались «лишними» и преходящими в развитии авторского замысла в черновой редакции стихотворения. Тем не менее итоговая четвертая редакция, объединившая мотив «рассказов няни» и мотив «печальных дум» (отрывок «Не буду вечером»), в объеме 1—16 стихов до сих пор не публиковалась, а отмененная третья редакция мотива «печальных дум» широко известна каждому любителю пушкинской поэзии.

Среди исследователей «Вновь я посетил» нет единства во взглядах на первоначальный замысел стихотворения. Одни считают, что в процессе создания замысел «Вновь я посетил» не менялся, другие полагают, что, наоборот, — изменился. В самое последнее время на второй точке зрения настаивает Я. Л. Левкович. Так, она пишет: «Исключенные отрывки и варианты объясняют не «замысел», который в процессе работы видоизменился (разрядка наша. — Н. С.), а его возникновение, истоки объясняют творческий процесс и свидетельствуют о психологических импульсах, приведших к созданию стихотворения»⁴. Изучение истории создания «Вновь я посетил» (в первую очередь его многослойной черновой редакции), а также сопоставление сводки черновой редакции стихотворения с перебеленным текстом позволяют, как мы надеемся, прояснить вопрос о замысле. Представляется, что причина отказа Пушкина от ряда первоначальных мотивов стихотворения объясняется естественными поисками максимально-го соответствия философского содержания стихотворения избранной поэтом форме монолога-раздумья, т. е. задачами чисто художественного порядка. Так, например, все направленные работы над мотивом «печальных дум» осени 1824 г. или над тесно связанным с ним мотивом няни показывают в высшей степени целеустремленную работу, направленную с самого начала на обобщение переживаний и воспоминаний биографического порядка и на перевод их путем строгого отбора в ранг общезначимых.

Отказ Пушкина от перенесения мотива переживаний 1824 г. из черновой редакции в беловую рукопись, как и другие изменения в тексте на уровне перебеленной редакции, — это последний шаг в реализации изначальной установки на предельное обобщение эмоций, на кристаллизацию идейно-художественного замысла, который, по нашему мнению, не изменился в процессе работы, но только шлифовался и углублялся.

В самом деле, сопоставим черновую (см. с. 23—29) и перебеленную (см. с. 36—38) редакции стихотворения. Соображения объема не позволяют нам привести их рядом. Все ключевые эпизоды текста, важные для понимания идейно-художественного смысла стихотворения, представлены как в сводке черновика, так и в беловике без существенных изменений и не подверглись никаким композиционным перестановкам. Тем не менее текст беловика стал короче на 23 стиха. Что же изменилось? Пушкин снял 16 стихов, в которых во взаимосвязанном виде представлены мотивы няни и «печальных дум» 1824 г. Но при этом мотив няни в урезанном количестве стихов сохранился (см. стихи 10—14 беловика, 12—16 черновика). Мотив «пе-

⁴ Я. Л. Левкович. Указанное соч., с. 315.

чальных дум» тоже сохранился, но в предельно обобщенном виде:

Но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо.

Пушкин на завершающем этапе работы нашел нужным использовать из вариантов 7 и 8-го стихов черновика эти полтора стиха, отмененные было еще на начальной стадии работы над черновиком (см. вариант «з» 7-го — 8-го стихов на с. 23 и вариант 8-го стиха на с. 36). Итоговая формула очень обща и поэтому очень емка. Она, с одной стороны, вбирает биографические реалии жизни Пушкина (в том числе и тему преодоления кризиса — см. с. 36), от детализированного упоминания о которых поэт последовательно, как это мы уже видели, освобождался как в черновике, так и в беловике, а с другой стороны, позволяет каждому читателю вложить в эту формулу свои личные переживания и воспоминания. Решение проблемы соотношения биографического и общезначимого связано, таким образом, с характером отбора и уровнем обобщения жизненного материала, на который опирается художник в своей работе над конкретным произведением.

Наконец, в объяснении причин исключения мотива «печальных дум» 1824 г. уместно опереться и на такой критерий правильности текстологических выводов, как «непосредственное художественное чувство» исследователя (С. Бонди). Достаточно перечитать несколько раз черновую и перебеленную редакции стихотворения, чтобы почувствовать (находясь, правда, под впечатлением очень высокой требовательности взыскательного поэта к своей работе над стихотворением), как проникнутые лирическим волнением стихи о няне и давшиеся с таким трудом художественно завершенные стихи о «печальных думках» несколько «заземляют» философскую направленность стихотворения, утяжеляют развитие мысли о неизбежных изменениях в жизни человека и природы под влиянием времени. И Пушкин эти стихи снял.

Поэт сократил также характеристику озера, навеянную воспоминаниями о юге (стихи 37—42 черновой редакции, с. 26). В этой части она повышено метафорична («тяжкие суда торговли алчной», «корабли, носители громов» и т. д.) и в этом смысле контрастна принципу «нагой простоты», в котором выдержано все стихотворение.

Сокращая «Вновь я посетил...», Пушкин одновременно продолжал шлифовать текст, добываясь более совершенного выражения идеи преемственности поколений. Так, он вводит словосочетание «владений дедовских» (стих 27 беловой рукописи, с. 37) вместо «владенья нашего» (стих 50 черновика, с. 27), выстраивая тем самым смысловой ряд сменяющихся поколений: деды — отцы (поэт) — внуки.

Тема поэта также не ушла из стихотворения, потому что Пушкин ввел в беловик указание на жизнь в Михайловском как на годы изгнания. Формула «изгнанник» в беловике (стих 3, с. 36), извлеченная из черновых вариантов мотива «печальных дум» (см. с. 32) на стадии перебеливания рукописи, вбирает содержание 27-го — 32-го стихов черновой редакции (см. с. 26), не вошедших в беловик, и 1-го — 4-го стихов черновой редакции мотива преодоления кризиса (см. с. 36), не вошедших в сводку черновой редакции.

Изучение истории создания рукописей «Вновь я посетил» свидетельствует о необходимости пересмотра некоторых устоявшихся в пушкиноведении представлений о месте отдельных мотивов стихотворения в его композиции. Отрывок «В разные годы» — это не первоначальное окончание стихотворения и не начало работы поэта над второй его частью, но вместе с отрывком «Не буду вечером» — разные стадии поисков композиционного решения темы переживаний 1824 г.

Идейный замысел и порядок расположения основных мотивов в композиции стихотворения не претерпели существенных изменений в процессе его создания, хотя некоторые мотивы не сразу получили свое окончательное выражение и композиционное решение. Видимость изменения замысла возникает из-за наличия в черновом тексте таких совершенных по форме и содержанию отрывков, как «В разные годы» и «Не буду вечером», которые Пушкин не зачеркнул, но и не включил в окончательный текст, а также за счет большого количества зачеркнутых и незачеркнутых вариантов стихов, особенно о переживаниях поэта в 1824 г.

Работа Пушкина над различными вариантами мотива «печальных дум» — это упорное стремление уплотнить текст, освободить его от слишком личных, имеющих биографическое значение деталей и тем самым найти более совершенное художественное решение философской темы произведения. Даже в обобщенном выражении (11—14 стихи третьей редакции мотива, с. 34) он продолжал оставаться для автора лишь частным примером «общего закона» жизни, и поэт не включил в беловик соответствующие стихи, сохранив лишь намек на них в третьем («изгнанник») и восьмом («Минувшее меня объемлет живо») стихах беловика.

Опыт изучения рукописей «Вновь я посетил» позволяет также поставить вопрос об уточнении задач чтения и публикации черновых рукописей в новом академическом собрании сочинений Пушкина. Советские текстологи старшего поколения, получив в наследство от дореволюционного пушкиноведения транскрипции черновики Пушкина, которые не приближали ученых к правильному прочтению рукописного наследия поэта, свою главную задачу при обращении к рукописям Пушкина, естественно, увидели в том, чтобы правильно «прочсть текст

рукописи»⁵, «понять смысл, значение и место каждого написанного слова, отдельной буквы»⁶.

В соответствии с этой основной задачей внимание текстологов при публикации черновиков в разделе «Другие редакции и варианты» было сосредоточено, главным образом, на том, чтобы при помощи выработанных для этой цели приемов последовательно воспроизвести сам процесс создания рукописи как определенной динамической системы взаимосвязанных общим смыслом слов, когда каждому написанному слову, зачеркнутому или не зачеркнутому автором, были найдены и показаны его место и последовательность возникновения в контексте всего черновика (II [I], 503—508).

История же создания произведения, понимаемая не столько как сам процесс создания, но как «исследование (разрядка наша. — Н. С.) процесса работы автора над текстом»⁷, интересовала текстологов тогда лишь в той мере, в какой помогала правильно понять и исчерпывающим образом прочесть тот или иной пушкинский черновой текст. История создания оставалась главным образом в сознании редактора, исследователя данного текста, и почти не улавливалась из публикуемых им материалов черновых рукописей, представлявших собой поток или «последовательных вариантов», даваемых в подстрочных примечаниях «к отдельному слову, части стиха, целому стиху или группе стихов» (II, [I], 503); или «последовательных рядов» постепенно наслаивающихся и изменяющихся текстов, без подстрочных сносок» II, [I], 505); или вариантов, воспроизводимых смешанным способом, когда «объединены метод подачи текста последовательными слоями, ступенями и метод подстрочных вариантов отдельных слов и частей стиха» (II, [I], 507). Эта система приемов издания пушкинских черновиков оправдала себя вполне при публикации обнаруженного черногого текста на уровне издания вариантов стихов. Но на современном этапе развития пушкиноведения она должна сочетаться с вычленением (из потока «последовательных вариантов») групп стихов и вариантов к ним (там, где это возможно, фиксирующих разные фазы работы автора над данным текстом), которое тем самым позволило бы читателю увидеть контуры истории создания данного произведения.

Ведь теперь, когда весь фонд черновиков Пушкина в основном прочитан и установлены правильные тексты, необходимо делать новые шаги в их изучении, подниматься на более высокий уровень их анализа. А это предполагает, что исходный для такого анализа текстовой материал должен находиться в ПСС Пушкина в более систематизированном виде, чем это было

⁵ С. Бонди. Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970 гг. М., 1971, с. 147.

⁶ Там же, с. 91.

⁷ С. Бонди. Указанное соч., с. 146.

возможно раньше. Добиваясь более полной систематизации публикуемого чернового текста, не следует при этом ломать проверенную практикой систему приемов его публикации. На нее следует опираться и по возможности ее нужно совершенствовать. Целесообразность именно такого подхода к изданию черновых пушкинских текстов, наряду с другими возможными приемами, мы стремились показать в данной статье о рукописях «Вновь я посетил». При этом важно учитывать также и то, что чем сложнее история создания чернового текста произведения, тем расчлененней должна быть публикация всех его образующих слоев.

**ДРУЖЕСКАЯ ПЕРЕПИСКА ПУШКИНА
МИХАЙЛОВСКОГО ПЕРИОДА
(сентябрь 1824 г. — декабрь 1825 г.)**

Хотя письма Пушкина изучены основательно, специальный вопрос их художественного своеобразия исследован сравнительно мало. Анализ содержащегося в письмах поэта огромного биографического, делового, фактического материала оттеснил на второй план их изучение как явления литературы. К тому же различие за мощным информативным потоком переписки ее жанрового своеобразия представляет и само по себе непростую задачу.

Если исходить из представления о пушкинском письме как о специфическом жанре, стоящем на грани между документальной и художественной прозой, то естественно предположить, что письмо Пушкина как «младший» жанр претерпело эволюцию, в чем-то соответствующую общему творческому становлению поэта. В таком случае существенный смысл приобретает изучение его переписки по периодам. Между тем до сих пор письма писателя группировались, как обычно это делается, по «адресату» (письма к Жуковскому, письма к Вяземскому и т. д.), и тогда с точки зрения художественной на первом плане оказывалось свойство пушкинских писем «отражать» личность корреспондента (письмо П. А. Плетневу 1835 г. в чем-то более похоже на письмо ему же десятилетней давности, чем письмо Жуковскому 30-х гг.). Такой подход исключал возможность изучения эстетической организованности каждого эпистолярного периода. Создавая свои письма не для одной пары глаз (они предназначались, по крайней мере, для узкого круга родных и друзей), Пушкин видел своеобразное литературное задание не только в создании отдельного письма, но и целой очереди писем, объединенных некоей художественной общностью. Задача настоящей статьи проследить особенности писем Пушкина к друзьям в период михайловской ссылки от ее начала до декабрьского восстания.

Своеобразие дружеского письма Пушкина не раз привлекало внимание ученых. Исследователи (В. В. Сиповский, Л. П. Гроссман, Н. Л. Степанов, Г. О. Винокур, И. М. Семенко, Е. А. Маймин, Я. Л. Левкович, W. M. Todd III, И. А. Паперно,

С. Умрихина) отмечали как общие свойства дружеской переписки поэта ее содержательность, гуманизм, живую связь с реальностью окружающего мира, отсутствие субъективного пафоса, воссоздание в письмах образа адресата, раскованность, «разговорность», мозаичность, лаконизм — принципы, общие с реалистическим методом писателя. Представляется небезынтересным проследить, как некоторые из этих типологических особенностей находят конкретное выражение в переписке изучаемого нами периода. При таком подходе целесообразно сравнение с предыдущим периодом, в данном случае с перепиской времен южной ссылки.

Составляющие корреспонденцию этого периода 90 дружеских писем Пушкина могли бы представить материал для специальной монографии, освещающей вопрос своеобразия его переписки в годы ссылки. В настоящей небольшой работе мы ограничимся рассмотрением художественных особенностей переписки, связанных с ситуацией «игры» (Тригорское) и ситуацией «поднадзорного» (Михайловское).

Четко отграниченный во времени важными событиями в личной и общественной жизни изучаемый нами эпистолярный период отличается своеобразным сюжетным единством, приметы которого видны уже в построении «окаймляющих» его писем. Первое письмо из Михайловского А. Н. Вульф от 20/IX 1824 г. сочетает игровое стихотворение «Здравствуй, Вульф, приятель мой!» с деловым советом Пушкина писать ему «под двойным конвертом»¹. В последнем письме к А. П. Керн от 8/XII 1825 г. горечь ссыльного и ожидание перемен судьбы в связи со смертью Александра I высказаны в характерной «игровой» манере: «Не стоит верить надежде, она — лишь хорошенькая женщина, которая обращается с нами, как со старым мужем» (XIII, 550)².

Трагедия 14 декабря отмечена в письмах красноречивым знаком — более чем месячным молчанием. Если письма и писались, то посылались, по-видимому, с оказией и адресатом незамедлительно по получении уничтожались. А уже первое январское письмо 1826 г. к П. А. Плетневу несет черты нового периода: «неизвестность о людях, с которыми находился в короткой связи, меня мучит. Надеюсь для них на милость царскую» (XIII, 256).

Типологические особенности писем изучаемого нами периода определены самой жизнью; в переписке нашли отражение,

¹ Многим корреспондентам Пушкин дает понять, что на Михайловское ему писать не следует: «Пиши мне: Ее высоко(одию) Парасковье Александровне Осиповой в Опочку, в село Тригорское» (XIII, 125).

² Оригинал по-французски. В дальнейшем по отношению к письмам Пушкина, адресованным женщинам, это обстоятельство оговариваться не будет.

условно говоря, два мира: «мир» Тригорского и «мир» Михайловского.

Соседство Тригорского существенно изменило характер «игрового» письма. Такие письма писались поэтом и в годы южной ссылки (например, письмо «арзамасцам» от 20/IX 1820 г.), но они сохраняли эпистолярную традицию «Арзамаса», т. е. отличались особой литературностью (пародия, снижение «высоких» штампов, каламбур) и шутовской манерой *мужского* братства (дружеские прозвища, намеки, кружковая семантика, нецензурная лексика) ³.

Отличие пушкинского игрового письма изучаемого нами периода определялось прежде всего участием женщин в эпистолярной игре. Увлеченность перепиской в Тригорском, царящая здесь атмосфера дружбы и влюбленности, ориентация на иную, по сравнению с «Арзамасом», «литературность» придают игровой манере письма новые черты, сообщающие ей сходство со своеобразным эпистолярным романом. Тесный дружеский круг партнеров по переписке закрепляет их ролевые позиции в этой эпистолярной игре. Шуточное «обманное» письмо, лукавая приписка к чужому посланию, коллективное письмо или торжественное коллективное сжигание «опасного» послания — вся эта игра в «царствие переписки» строится в какой мере по образцу эпистолярного романа ⁴.

Голос Пушкина в этом «полифоничном» романе больше других ориентирован на литературное задание. В его игровых письмах непосредственность впечатлений сочетается с позицией наблюдателя: «У меня с Тригорскими завязалось дело презабавное — некогда тебе рассказывать, а уморительно смешно» (XIII, 130). П. В. Анненков, отмечая эту особенность позиции Пушкина в Михайловском, когда поэт был одновременно и участником и зрителем событий, писал: «Он был светилом, вокруг которого вращалась вся эта жизнь, и потешался ею, даже и тогда, когда все думали, что он плывет без оглядки вместе с нею» ⁵.

Игровые письма Пушкина сочетают установку на «литературность» (например, пародийное подражание «Опасным связям» Шодерло де Лакло), с шуточным подыгрыванием корреспонденту. Наиболее характерный пример пушкинского игрового письма — написанное позже его послание к А. Н. Вульфу из Малинников 27/X 1828 г., начинающееся обращением «Твер-

³ См.: М. И. Гиллельсон. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., «Наука», 1974; William Mills Todd III. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin. Studies of the Russian Institute, Columbia University, Princeton, New Jersey, 1976.

⁴ См.: Л. И. Вольперт. Пушкин и Шодерло де Лакло. (На пути к «Роману в письмах»). Пушкинский сборник, Псков, 1972.

⁵ П. В. Анненков. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб, 1874. с. 282.

ской Ловлас С.-Петербургскому Вальмону здоровья и успехов желает»⁶.

В изучаемый нами период меняется и характер любовного письма Пушкина. Письма соответственного содержания времен южной ссылки (например, «Неизвестной» от июля 1823 г.) проникнуты серьезной интонацией, в них нет и намек на игру. Между тем в Михайловском атмосфера игры сказывается и на любовном письме, эпистолярное раскрытие даже глубокого увлечения подчиняется негласно принятым законам переписки. Прежде всего ни у кого нет уверенности, что письмо пишется для одной пары глаз. «Наши письма наверное будут перехватывать, прочитывать, осуждать и потом торжественно предавать сожжению» (XIII, 546), — пишет Пушкин А. П. Керн 8/VIII 1825 г. Любовное письмо не исключает «коллективного авторства»⁷. Письмо к А. П. Керн от 8/XII 1825 г., кончающееся шутливым признанием, учитывает, по-видимому, осведомленность «соавтора» (Анны Николаевны Вульф): «снова берусь за перо, чтобы сказать вам, что я у ваших ног, что я по-прежнему люблю вас, что иногда вас ненавижу, что третьего дня говорил о вас гадости» (XIII, 550). В этом мире игры возможны одинаковые любовные письма, написанные одновременно разным корреспонденткам: «Я была бы довольна вашим письмом, если бы не помнила, что вы писали такие же, и даже еще более нежные, в моем присутствии Анете Керн, а также к Нетти» (XIII, 554), — заметит позже А. Н. Вульф.

В свете понимания общей установки на игру по-другому «прочитываются» и любовные письма Пушкина к А. П. Керн. Известно, что в оценке писем Пушкина к ней исследователи разошлись. Некоторые (Б. Л. Модзалевский) увидел в них только искренний порыв, горячее чувство, другие (П. И. Новицкий, А. Ахматова, П. К. Губер, Л. П. Гроссман) усмотрели в них черты «галантности», тактики любовной науки⁸. Если бы исследователи с самого начала приняли во внимание общую обстановку Тригорского и характер всей переписки, то этот спор, возможно, и не возник бы как беспредметный. Письма Пушкина к А. П. Керн (при всей серьезности его чувства

⁶ Подробно это письмо нами проанализировано в вышеупомянутой статье «Пушкин и Шодерло де Лакло».

⁷ Игровой элемент шуточного «коллективного авторства» — в обыгрывании «мужской» и «женской» авторских позиций, в сочетании «русской» и «французской» эпистолярной речи. См.: И. А. Паперно. О двуязычной переписке пушкинской поры. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1975, с. 148—156.

⁸ Эти черты характерны и для своеобразного любовного письма Пушкина А. П. Керн, составленного из подчеркнутых строк романа Ю. Крюденер «Валери» (См.: Л. И. Вольперт. Загадка одной книги из библиотеки Пушкина (Пометы на романе Ю. Крюденер «Valérie»). Пушкинский сборник. Псков, 1973).

к ней) писались им в духе популярной тогда в Тригорском эпистолярной игры. Негласно принятые «правила» сближали эпистолярную игру с романом и потому приобретали в глазах Пушкина особую прелесть. С удовлетворением отмечая, как славно «построен» этот по-своему поучительный «эпистолярный роман», он с очевидным удовольствием пишет А. П. Керн: «Но полюбуйте, как с божьей помощью все перемешалось: г-жа Осипова распечатывает письмо к вам, вы распечатываете письмо к ней, я распечатываю письмо Нетти, — и все мы находим в них нечто для себя назидательное — поистине это восхитительно!» (XIII, 547). Игровое (дружеское и любовное) письмо Пушкина — важный этап в становлении его мастерства как прозаика. Шуточное «подыгрывание» корреспонденту — не только игра, но и творческое постижение сложности психологического характера, которое в дальнейшем определит в какой-то мере многообразие героя и авторского образа пушкинской прозы. Эпистолярная «маска», сочетающая непосредственность мироощущения с установкой на «литературное задание», помогает постижению разнообразных «точек зрения» и «жизненных позиций» («Арап Петра Великого», «Роман в письмах», «Неоконченные отрывки»).

Характерная особенность переписки этого периода — сочетание в письмах игровой радостной настроенности с тоской и горечью. С одной стороны, письма создают впечатление мира радости, веселого озорства и молодости. С другой стороны, такого рода признания, как «Михайловское душно для меня», «умираю от скуки», «кюхельбекерно», «глухая деревня» — составляют неизменный мотив всей переписки. В сочетании двух столь противоположных настроений, исключающих, казалось бы, друг друга, в их диапазоне сказывается пушкинская широта характера и полнота восприятия жизни.

В постоянных жалобах на тоску, скуку, одиночество («у меня буквально нет другого общества, кроме старушки-няни и моей трагедии» — XIII, 541) отражается не только созвучная времени «байроническая» ситуация — ссыльный поэт пишет друзьям на свободе⁹ — но и подлинная горечь унижительного положения ссыльного. Пребывание на юге подлинной ссылкой не являлось, это был лишь перевод по службе под начало добрейшего генерала Инзова. Сам Пушкин, возможно и не без некоторого тактического преувеличения, в черновике письма Александру I скажет об этом переводе так: «...великодушный

⁹ Следы легкой стилизации заметны в письмах, адресованных не самым интимным друзьям. Например, — Д. М. Шварцу («Уединение мое совершенно — праздность торжественна» (XIII, 129) «целый день верхом — вечером слушаю сказки моей няни» (XIII, 129). Они видны и во французских письмах к дамам («votre hermite» (XIII, 205), «l'exil de Trigorsky» (XIII, 196).

и мягкий образ действия власти глубоко тронул меня» (XIII, 549).

Особенно тягостно для Пушкина положение поднадзорного. «Надзирающих» много (Рокотов, Пещуров, Иона, Сергей Львович, Адеркас), подозревается даже и генерал Керн¹⁰. Положение поднадзорного пробуждает у Пушкина интерес к вопросам, касающимся деятельности тайной полиции, и в частности, к «Запискам» Фуше. «Милый мой, если только возможно, отыщи, купи, выпроси, укради *Записки* Фуше и давай мне их сюда; за них отдал бы я всего Шекспира... Он по мне очаровательнее Байрона» (XIII, 142), — пишет он брату¹¹.

В переписке положение поднадзорности сказывается недвусмысленно и прямо: меняется самый характер письма. Ощущение опасности, исходящей от всякой независимой переписки, было знакомо Пушкину и в южной ссылке, но тогда эта опасность не коснулась его еще на деле. Теперь она стала жизненным опытом, и Пушкин то и дело подчеркивает причину ссылки: «Я сослан за строчку глупого письма» (XIII, 124), «за две строчки нерелигиозные» (XIII, 256) «за две строчки перехваченного письма» (XIII, 259). Возможность перлюстрации учитывается и в содержании и в оформлении писем. Советы друзьям, как с помощью двойного конверта под чужим адресом избежать перлюстрации, были одновременно скрытыми указаниями на то, каким должно быть и содержание писем¹².

В этих условиях большое значение приобрела «оказия», которая создавала возможность писать более свободно. Поэтому для исследователя переписки этого периода важно знать, каким способом пересылалось письмо. Прелесть «оказии» Пушкин постиг уже на юге: «Я бы хотел знать, нельзя ли в переписке нашей избежать как-нибудь почты» (XIII, 82), — спрашивает он у Вяземского 20/XII 1824 г. Тогда же он запечатлел свою нелюбовь к «почте» в шушливом «*bon mot*»: «Сходнее нам в Азии писать по оказии» (XIII, 82) и считал важным информировать точно своего корреспондента на этот счет («письмо твое я получил через Фурнье и отвечал по почте» (XIII, 82)).

В период михайловской ссылки «оказией» Пушкин и его друзья пользуются при всякой возможности (Вульф с Рокотовым, Льву с Ольгой, Вяземскому с Горчаковым и т. д.). «Оказия» может и раздражать, так как заставляет себя

¹⁰ «Что такое говорил вам г-н Керн касательно отеческого надзора за мною г-на Адеркаса — положительное ли это приказание? Имеет ли к этому отношение сам г-н Керн?» (XIII, 542) — спрашивает Пушкин П. А. Осипову 8/VIII 1825 г.

¹¹ Позже он дважды обращается ко Льву с этой просьбой, причем пометает «Записки» Фуше в список просимых книг под номером один.

¹² «Пришли письма под двойным конвертом на имя сестры твоей» (XIII, 109).

ждать: «или ждешь okazji, — спрашивает Пушкин у Дельвига, — проклятая okazia» (XIII, 181).

Во времена южной ссылки «оказия» представлялась Пушкину надежной гарантией от неприятностей: «Пиши мне помест, если по почте, так осторожно, а по okazji, что хочешь» (XIII, 58). В Михайловском и okazia не считается достаточной гарантией от неприятностей: «Тут я по глупости лет послал тебе святочную песенку, — пишет Пушкин брату 20/XII 1824 г. — Ветреный юноша Рокотов может письмо и затерять, а ничуть не забавно мне попасть в крепость pour les chansons» (XIII, 130). Многие темы и мотивы исключены теперь и в письмах, посланных по «оказии». Например, в переписке южной ссылки то и дело встречались кощунственные шутки, озорное богохульство («глуп как архирейский жезл» (XIII, 60), «умеренного демократа И.<исуса> Х.<риста>» (XIII, 79), «сочинение во вкусе Апокалипсиса» (XIII, 29). Но после того, как фраза из письма Пушкина «беру уроки чистого афеизма» (XIII, 92) послужила властям предлогом для ссылки его в Михайловское, кощунственные шутки исчезают и из писем, посланных с «оказией».

Дружеские письма Пушкина этих лет, как и его переписка предшествующего периода, полны фактическим материалом, заботами о судьбах отечественной словесности, литературными откликами и спорами. Он весь захвачен интересами большого окружающего его мира. И даже его личные переживания, связанные с положением поднадзорного, при всей их субъективности отражают черты времени, политическую атмосферу России накануне восстания декабристов.

Прямо касаться политики в корреспонденции из Михайловского Пушкин, разумеется, не мог. Письма, подобные посланию В. Л. Давыдову из Кишинева (март 1821 г.) с описанием восстания А. Ипсиланти, теперь исключены. Зато в переписке периода северной ссылки разрабатывается поэтика различных форм иносказания: намек, подтекст, «славные обиняки».

«Механизмы» эпистолярного эзопова, языка были известны и «арзамасцам». Во многом они были восприняты от французских публицистов «века Вольтера». Однако «арзамасцы», которые не испытали на себе с такой силой, как Пушкин, «удар карающей власти»¹³, чувствовали себя в переписке свободнее. Особенно до 1820 г., когда и в Европе и в России значительно усилилась реакция. Первый том Остафьевского архива свидетельствует об этом со всей очевидностью. П. А. Вяземский и А. И. Тургенев в письмах друг другу открыто возмущались крепостничеством, беззаконием в России. и т. п. «Нельзя однако же русскому не пожалеть, что между тем как поляки посылают

¹³ Остафьевский архив князей Вяземских. Т. III. СПб, 1899, с. 107. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

представителей, судят и отвергают проекты законов, мы не имеем право говорить о ненавистном рабстве крестьян, не смеем показывать всю его мерзость и беззаконие», — писал А. И. Тургенев Вяземскому (О. А., I, 103). Вяземский в письме к А. И. Тургеневу возмущался продажей Миларадовичем крепостных в такой форме: «И после этого мы не в Турции, не людоеды!» (О. А., I, 289). Хотя они, естественно, и не всё доверяли бумаге, практически они учитывали возможность перлюстрации в том случае, когда неосторожность могла подвести под удар другого. «Пушкин переписал для тебя стансы на с<вободу>, но я боюсь и за него и за тебя послать их тебе», — пишет А. И. Тургенев Вяземскому 22/X 1819 (О. А., I, 335).

Однако постепенно Вяземский в переписке становится все осторожнее. Ощущение опасности ему было знакомо и раньше («так Сибирью на меня и несет» (О. А., I, 116), но в ранних письмах он не очень прислушивался к «гласу тревоги». Показательны изменения в стиле его высказываний о царе. В письмах 1816—1819 гг. он иронизирует над Александром открыто, сравнивает его с актером («что мне за дело до души актера») (О. А., I, 142), обвиняет его в том, что он «всю Россию превратил в желтый дом» (О. А., I, 135), утверждает, что немилость царская для честного человека — высшее отличие («печать отвержения царского — тот «светел месяц» во лбу, кому поклоняюсь» (О. А., I, 262). Если и встречаются в этот период эвфемизмы в обозначении царя, то легко расшифровывающиеся («А о Буке я, кажется, ни слова не сказал» (О. А., I, 152). Ср. с пушкинскими строками из «Ноэлей»: «Вот бука, бука — русский царь»).

В письмах 1820—1824 гг. стиль высказываний Вяземского о царе меняется. Второй том Остафьевского архива таит много намеков, «обиняков», своеобразных эвфемизмов в обозначении царя. Вяземский пишет «о человеке в Петербурге, который корчит Наполеона» (О. А., II, 14), о «газетном герое, на коего курс страшно упал с некоторого времени» (О. А., II, 33), о «сентиментальных путешественниках, с которыми ужиться невозможно» (О. А., II, 64). К такому способу разговора о царе, как будет видно дальше, обратился и Пушкин.

Вопросов политики ссыльный поэт в письмах касается редко и чаще всего опосредованно (например, разговор о «смутном времени» таит намек на современность и т. п.). И все же в какой-то мере связанными с общественно-политическими проблемами эпохи оказываются многие важнейшие мотивы переписки «мира» Михайловского: крепость, побег, царь, «Борис Годунов», юродивый. Эти темы, как своеобразные лейтмотивы, переплетаются в письмах к разным корреспондентам, вновь и вновь обыгрываются, принимая характер некоей стилизованной игры.

В качестве одного из таких лейтмотивов в переписке этого периода выступает мотив крепости. Он звучит лишь в письмах к самым близким людям (к брату Льву Сергеевичу, Вяземскому, Жуковскому, П. А. Осиповой), т. к. требует абсолютно доверия. Особенное звучание этой темы в письмах из Михайловского хорошо объясняется при сопоставлении с двумя смежными периодами. Образ крепости появляется уже в письмах Пушкина с юга, в которых он часто был связан с образом царя («такому-то в Зимнем дворце, что против Петропавловской крепости») (XIII, 86). Судьбы Семеновского полка, разжалованного в солдаты П. А. Габбе, В. Ф. Раевского^{13а}, придавали этой теме определенную значимость. Все же в годы южной ссылки угроза крепости воспринималась Пушкиным как далекая, упоминания о ней редки и не составляют системы. В период же после восстания декабристов крепость становится реальной угрозой, поводом для постоянных раздумий, и эта тема уже не может быть предметом иронии, шутки, в связи с чем и вовсе исчезает из переписки.

В изучаемый нами период тема крепости возникает часто как раз в ироническом и шутливом контексте. «Друзья обо мне так хлопочут, что в конце концов меня посадят в Шлиссельбургскую крепость, где уж конечно не будет рядом Тригорского» (XII, 540), — пишет он П. А. Осиповой 25/VII 1825 г. Ирония звучит и в его братских назиданиях Льву: «Твои опасения на счет приезда ко мне вовсе несправедливы. Я не в Шлиссельбурге» (XIII, 142) или «а ничуть не забавно мне попасть в крепость pour les chansons» (XII, 130). Шутливо звучит и наставление брату по поводу картинки к «Евгению Онегину», на которой Пушкин изобразил себя устремившим взгляд на крепость: «вот тебе картинка для «Онегина» — найди искусный и быстрый карандаш. Если и будет другая, так чтоб в том же местоположении. Та же сцена, слышишь ли: Это мне нужно непременно» (XIII, 119)¹⁴. Однако в письмах к Жуковскому и Адеркасу (черновое) тема эта звучит как подлинно драматическая: «Спаси меня хоть крепостию, хоть Соловец-

^{13 а} Пушкин принимал очень близко судьбу В. Ф. Раевского, томящегося в Тираспольской крепости, собирался к нему проникнуть, добился разрешения, но опасаясь провокации, от этого замысла отказался.

¹⁴ Когда в «Невском альманахе на 1829 год» художник Нотбек изменил «местоположение», Пушкин мгновенно откликнулся шутливым стихком:

Вот перешед чрез мост Кокушкин,
Опершись <...> о гранит,
Сам Александр Сергеич Пушкин
С месье Онегиным стоит.
Не удостоивая взглядом
Твердыню власти роковой,
Он к крепости стал гордо задом:
Не плюй в колодез, милый мой. (III, 165)

ким монастырем» (XIII, 116). «Решился для его (отца — Л. В.) спокойствия просить его императорское величество да соизволит меня перевести в одну из своих крепостей» (XIII, 116).

7А. С темой крепости неразрывно связаны мотив побега за границу и мотив царя. Для обоих этих мотивов такие стиливые приемы, как иносказание, зашифровка, эзопов язык, имеют особую значимость. Бесконечные переговоры с К. Н. Вульфом о «коляске», выработка с ним «маршрутов», разговоры о «типографии», «наборщиках», обсуждение с друзьями замысла операции «аневризма» — все это более или менее зашифрованный разговор о побеге. Такие слова как «коляска», «маршрут», «дорога», выражающие идею пути и движения, становятся своеобразными символами побега. Сочетание «эзопова» языка с иронией придает зашифрованному разговору о побеге особую живость. «Мне дьявольски не нравятся петербургские толки о моем побеге. Зачем мне бежать? Здесь так хорошо, — пишет он Льву и тут же добавляет. — «Когда ты будешь у меня, то станем трактовать о *банкире, переписке, месте пребывания Чаадаева*. Вот пункты, о которых можешь уже осведомиться» (XIII, 131). Пушкин выделяет курсивом зашифрованные пункты побега. В шутивном расчете на перлюстрацию ирония в смысловой игре: одна пара глаз должна прочесть одно, другая — совсем иное.

Мечта Пушкина уехать куда глаза глядят еще на юге естественно ассоциировалась с образом царя: «Ты знаешь, что я дважды просил Ивана Ивановича о своем отпуске через его министров — два раза воспоследовал всемилоостивый отказ. Осталось одно — писать прямо на его имя — такому-то, в Зимнем дворце, что против Петропавловской крепости, не то взять тихонько трость и шляпу и поехать посмотреть на Константинополь». (XIII, 86). Здесь ирония в эвфемистических обозначениях царя, уточнении его местожительства и бытовых реалиях побега. Но упоминания о царе еще редки.

В переписке Михайловского тема царя звучит постоянным лейтмотивом. Устойчивость характеристик Александра в соединении с подчеркнутыми стиливыми особенностями (эвфемистические обозначения, иносказание, намек) создают образ царя. «Иван Иванович», «наш приятель», «самый Белый», «Тот», «Август», «Тиберий» — все эти обозначения при формальном разнообразии имеют смысловую общность, в них не только зашифровка, но и скрытая ирония. В других случаях ирония выражена явно и недвусмысленно. Получив известие о смерти царя и полагая, что у власти стал Константин, Пушкин в письме к Катенину, используя скрытое сравнение, отзывается об Александре весьма иронически: «К тому ж он (Константин — Л. В.) умен, а с умными людьми все как-то лучше» (XIII. 247). Если он упоминает о «человеколюбии», «велико-

души» царя, то всякий раз с тайной издевкой: «Тут есть одно *великодушие*, поставленное, во-первых, ради цензуры, а, во-вторых, для вящего *анонима*» (XIII, 188)¹⁵.

Тема царя ассоциируется в письмах этого периода с темой «Бориса Годунова». Работа над трагедией помогала поэту осмыслить современность, а проблемы современности способствовали более глубокому проникновению в «смутное время». Десятый и одиннадцатый тома «Истории государства российского» воспринимаются Пушкиным в свете событий современности: «Что за чудо эти два последние тома Карамзина. С'est palpitant comme la gazette d'hier» (XIII, 211). («Это животрепещущее как вчерашняя газета»). Он улавливает тайный ход мысли Карамзина, который не все еще мог сказать¹⁶, допускает сам «славные обиняки». «Я требую, чтобы прежде чем читать ее, вы перелистали последний том Карамзина. Она полна славных шуток и тонких намеков, относящихся к истории того времени, вроде наших киевских и каменных обиняков» (XIV, 395), — напишет он позднее Н. Н. Раевскому, посылая ему свою трагедию.

Восприятие своего времени как «смутного», раздумья над этическими проблемами политики (невозможность быть одновременно самодержцем и нравственным человеком), вопрос об узурпации власти (Наполеон, Александр I), мысль об участии царя в заговоре 11 марта 1801 г. — весь этот сложный комплекс проблем присутствует в сознании Пушкина и определяет в переписке скрытую связь темы царя с разговором о трагедии. Аналогия Борис — Александр, которая в пьесе заглушена¹⁷, в письмах раскрывается со всей очевидностью.

По отношению к своему времени Пушкин чувствует себя одновременно Пименом¹⁸ и юродивым: «В самом деле не пой-ти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее!» (XIII, 226).

¹⁵ Пушкин разъясняет Вяземскому смысл упоминания о «великодушии» царя в статье «О г-же Сталь и о Г. А. М-ве». См.: Л. И. Вольперт. Пушкин и мадам де Сталь. (К вопросу о политических взглядах Пушкина до декабрьского восстания). Французский ежегодник 1972 г., М., 1974.

¹⁶ «Они забывают, что Карамзин печатал Историю свою в России» (XII, 36).

¹⁷ Пушкин исключил из окончательного текста строки, создавшие слишком прямую аллюзию:

Беда тебе, Борис Лукавый!
Царевич теню кровавой
Войдет со мной в твой светлый дом.

(А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах. Издание третье. М., т. 5, 1964, с. 568).

¹⁸ В первом варианте названия обозначение автора перекликалось с образом летописца: «писал раб божий Александр, сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Ворониче». В черновике трагедии Пимен говорит о «товарищах начальных лет»:

Как ласки мне их радостны бывали
Как живо жгли мне сердце их обиды. (VII, 281).

Народное представление о юродстве, как форме высказывания истины царям, определяет социальную маску Пушкина. Он убежден, что и Александр легко разгадает его тайный умысел: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» (XIII, 240), — писал он в известном письме к Вяземскому. Восклицание «Торчат!» — шуточный ответ Жуковскому, советовавшему Пушкину «выехать в лицах юродивого» (XIII, 224), т. е. постараться при помощи этого образа засвидетельствовать свою лояльность в отношении царя. Пушкин поступает как раз наоборот. Если Карамзин в «Истории государства российского» сообщал о Николе Псковском только факты¹⁹, то Пушкин путем «байронической» трактовки обогащает образ, делает его одним из центральных. Перечисляя в письме Вяземскому действующие лица своей трагедии, он ставит юродивого на первое место: «Юродивый мой малый презабавный» (XIII, 240). Хотя Николка Железный колпак появляется в трагедии всего один раз, сцена эта — одна из самых важных в пьесе. Письма отражают тщательность работы над нею Пушкина: «Нельзя ли мне достать или жизнь Железного колпака или житие какого-нибудь юродивого» (XIII, 212). Тема колпака становится одним из лейтмотивов переписки: «Благодарю от души Карамзина за Железный колпак, что он мне присылает; в замену отошлю ему по почте свой цветной, который полно мне таскать» (XIII, 226).

Тематико-жанровые особенности дружеского письма Пушкина этого периода целесообразно проследить на примере какого-либо одного характерного письма, цельный анализ которого может много дать для уяснения особенностей пушкинской переписки того времени. В качестве такого письма возьмем послание к П. А. Плетневу от 4—6 декабря 1825 г.

Написанное вскоре после получения Пушкиным известия о смерти Александра I, это короткое письмо представляет собой как бы завершение главных мотивов переписки михайловского периода и замечательный образец эпистолярного мастерства Пушкина. Известие о смерти царя принесло чувство освобождения. Письмо отличается очевидной раскованностью, вызванной и радостью, и полным доверием к корреспонденту, и, возможно, тем, что оно, по всей видимости, пересылалось с оказией (к нему приложены еще письма к Кюхельбекеру и Воейкову). Настроение ликования в нем переливается через край. В написанном за два дня до того письме к П. А. Катенину, с которым Пушкин был достаточно далек в это время, высказывания о смерти царя сдержанны и осторожны: «Как вер-

¹⁹ См.: Н. Грановская. Юродивый в трагедии Пушкина. «Русская литература». 1964, № 2.

ный поданный, должен я, конечно, печалиться о смерти государя; но как поэт радуюсь восшествию на престол Константина I. В нем очень много романтизма» (XIII, 247). Однако «раскованность» не означает забвение осторожности, и в письме к Плетневу ничего не сказано прямо. Радость по поводу известия о смерти царя выражена в завуалированном виде. Александр прямо не назван и лишь незримо присутствует в тексте с характеристикой «тиран»: «Я «Андрея Шенье» велю напечатать церковными буквами во имя отца и сына etc». В элегии «Андрей Шенье» Пушкин предсказывал царю гибель («умрешь, тиран!»), и пророчество сбылось²⁰.

С известием о смерти царя воскресли надежды Пушкина на перемену судьбы. Он ничего не знает о междоусобице, полагая, что на престол уже взошел Константин, и полон радостного ожидания изменений: «ради бога, не просить у царя позволения мне жить в Опочке или в Риге; черт ли в них? а просить или о въезде в столицу, или о чужих краях». Больше не нужно думать о побеге, необходимость тайных действий исчезла, и Пушкин весело решает дилемму: «В столицу хочется мне для вас, друзья мои, — хочется с вами еще перед смертью поврать; но, конечно, благоразумнее было бы отправиться за море».

Сразу же после упоминания об «Андрее Шенье», в подтексте которого возникал образ умершего царя, Пушкин безо всякого, казалось бы, логического перехода переводит разговор на трагедию: «— выписывайте меня, красавцы мои, а то не я прочту вам трагедию свою». Для знающих особенности всей переписки периода такой переход не только не лишен внутренней логики, но и вполне закономерен. Тема царя влечет за собой тему «Бориса Годунова», которая в свою очередь, определяет всплытие мотива «юродивого».

В письме к Плетневу этот мотив выдвигается в качестве как бы некоторого типологического мотива: «Кстати: Борька тоже вывел юродивого в своем романе. И он байроничает, описывает самого себя! Мой юродивый, впрочем, гораздо милее Борьки — увидишь». Формула «и он байроничает, описывает самого себя» характеризует одновременно в духе иронии позицию Б. М. Федорова и объясняет собственную позицию в «Борисе Годунове».

Социальная маска юродивого определяет в известной мере и тип языкового поведения Пушкина в этом письме. Настроение ликования отлилось в язык, чем-то напоминающий скомороший. Уже первая фраза письма дает одновременную установку на важность содержания («Милый, дело не до стихов»)

²⁰ Желая намекнуть на участие Александра в заговоре 11 марта 1801 г., подобный прием Пушкин использовал и в публицистике. См.: Л. И. Вольперт. Еще о «славной шутке» госпожи де Сталь. Временник пушкинской комиссии 1972, Л., 1973.

и на некоторый нелитературный способ выражения («*слушай в оба уха*»). Накануне в письме к Кюхельбекеру Пушкин характеризовал выражение «слушай в оба уха» как «не точно русское», неуместное в литературном тексте. Письмо Плетневу — шуточный урок стилистики Кюхельбекеру, тем более, что письмо к лицейскому другу будет отправлено через Плетнева («вот тебе письма к двум еще юродивым»). Используя выражение из своего же письма (Пушкин выделяет слова «слушай в оба уха» курсивом), он создает контекст, в котором это выражение оправдано. Особая манера письма, близкая к сказовой, складывается из сочетания разных видов иносказания (эзопов язык, намек) с разнообразными формами народной речи. Использование языка поговорки («Если брать, то брать, не то, что и совести марать»²⁴), раскованность («черт ли в них», «хочется с вами еще перед смертью поврать»), возобновившиеся кощунственные шутки («церковными буквами во имя отца и сына»), фамильярное обращение («красавцы мои»), стилевая ирония («да нельзя ли дам взбудоражить?») — создают неповторимый стиль письма. Послание к П. А. Плетневу проясняет своеобразие дружеского письма Пушкина, как письма *художественного*, сконцентрировавшего многие черты пушкинской прозы.

Таким образом, переписка «мира» Михайловского и «мира» Тригорского глубоко связана с художественным творчеством Пушкина. Прямая линия от писем ведет к «Роману в письмах», к «Капитанской дочке», к поздней пушкинской прозе.

²⁴ В этих словах игра не только с фольклорной, но и с литературной традицией, поскольку они являются реминисценцией из басни Крылова «Вороненок».

**ТРАДИЦИИ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»
В «ВОЙНЕ И МИРЕ» Л. Н. ТОЛСТОГО**

Проблема пушкинской традиции в романе «Война и мир» имеет в критической литературе историю, основание которой заложено первыми же читателями эпического романа Л. Н. Толстого.

«Ах — нет Пушкина! — восклицал непосредственно в связи с выходом «Войны и мира» М. П. Погодин. — Как бы он был весел, как бы он был счастлив, и как бы стал потирать себе руки. — Целую вас за него и за всех наших стариков. Пушкин — и его я понял теперь из вашей книги яснее, его смерть, его жизнь. Он из той же среды...»¹ (из письма к Толстому от 4 апр. 1868 года).

Ощущение явственного присутствия Пушкина, причастности его к современному литературному миру чаще всего приобретено у наблюдателей традиции форму, далекую от завершенных концепций. Близость к Пушкину они отстаивали как взгляд, сложившийся под впечатлением ряда литературных явлений. А. Н. Островский, например, утверждал в 1880 году, что «Пушкин оставил школу и последователей»².

При этом Островский доказывал правомерность сугубо творческого подхода к пушкинскому наследию: «...я буду говорить не как человек ученый, а как человек убежденный. Мои убеждения слагались не для обнародования, а только про себя, так сказать для собственного употребления...»³.

Именно убеждение побудило Ф. М. Достоевского заявить, что в «Войне и мире» четко прослеживаются тенденции «Арапа Петра Великого» и «Повестей Белкина»⁴.

Н. Страхов нашел для себя в толстовском произведении «семейную хронику» Ростовых, которая, безусловно, сродни «хронике семейства Гриневых» и «бесмертным описаниям

¹ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 томах (юбилейное издание). М., 1927—1964, т. 61, с. 196. В дальнейшем: Л. Н. Толстой.

² А. Н. Островский. Застольное слово о Пушкине. Полн. собр. соч., т. 13, М., 1952, с. 166.

³ Там же, с. 164.

⁴ См.: Ф. М. Достоевский. Письмо к Н. Страхову от 5 апр. 1870 — В кн.: Ф. М. Достоевский об искусстве. М., 1973, с. 415.

жизни Лариных, зимы, весны, поездки в Москву и т. п.»⁵. По мнению Страхова, «могучая, гармоническая сила, которая некогда сказала в Пушкине и с тех пор как будто обмелела..., вдруг снова воочию явилась нам, вдруг показалась нам в новых формах, но с тою же печатью несравненной прелести, здоровья, чистая, по своей простоте и внутреннему равновесию превосходящая самые высокие поэтические силы других народов»⁶. «Эта книга есть прочное приобретение нашей культуры, столь же прочное и непоколебимое как, например, сочинения Пушкина»⁷, — замечает Страхов.

По сравнению с дореволюционным литературоведением доводы советских ученых в значительной степени опираются на исторический и текстуральный анализ.

Так, А. В. Чичерин подошел к осмыслению романа-эпопеи через тщательное исследование пушкинских прозаических замыслов, показав, что без опыта Пушкина-романиста невозможно, в конечном счете, представить себе смысл и характер труда Толстого, завершившегося романом «Война и мир»⁸.

В статье «Война и мир» и русская литература 20—50-х годов XIX века» А. Сабуров особо выделяет творчество Пушкина с точки зрения воздействия, оказанного им на прозу Толстого. «Идя по пушкинскому пути в разработке главного героя (от Евгения Онегина — к Андрею Болконскому — Н. В.) и в декабристской тематике романа, Толстой, — как указывает Сабуров, — еще больше сблизился со своим «отцом» и «учителем» в теме народа»⁹.

Но вопрос об истоках «Войны и мира», о значении пушкинского искусства для Толстого — эпического писателя, при всей основательности данных работ все-таки нельзя считать разрешенным. Думается, что проблема литературной преемственности, выдвинувшая в качестве сопоставляемых факты писательской деятельности Пушкина и Толстого, требует дальнейшего, более глубокого изучения.

В особенностях это касается закономерностей отражения пушкинского романа в стихах в эпопее Толстого. До сих пор основательному разбору подвергалась лишь проза Пушкина в отношении ее к толстовскому художественному наследию (центр таких работ, как правило, составляют семидесятые годы и процесс неотделимой от Пушкина истории создания «Анны Карениной»¹⁰).

⁵ Н. Страхов. Война и мир. Ст. 1. — В кн.: Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. СПб, 1887, с. 235.

⁶ Н. Страхов. Война и мир. — В кн.: В. Зелинский. Русская критическая литература о произведениях Л. Н. Толстого, ч. 6, М., 1900, с. 39—40.

⁷ Там же, с. 41.

⁸ См.: А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958.

⁹ Лев Ник. Толстой. Сб. статей о творчестве. 2. М., 1959, с. 55.

¹⁰ См., например: Н. К. Гудзий. Как начал Л. Толстой «Анну Каренину». — «Красная Новь», 1935, XI; Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семи-

Между тем, «Евгений Онегин», по-видимому, сыграл не меньшую роль в формировании Толстого-писателя. Об этом свидетельствует первое же упоминание Толстым пушкинского романа в 1856 году: «Читал Пушкина 2 и 3 часть: «Цыгане» прелестны, как и в первый раз, остальные поэмы, исключая «Онегина», ужасная дрянь»¹¹. Столь же подчеркнуто роман в стихах отнесен к числу книг, «произведших», по мнению позднего Толстого, «очень большое» впечатление на него в возрасте от 14 до 20 лет¹².

Таким образом, сознание Толстого-художника выделяло произведение Пушкина на протяжении всей жизни Толстого, признавая за ним особое, неизменно высокое место.

Роман «Война и мир» Толстой с полным правом мог бы посвятить Пушкину — как роман, где возрождается именно пушкинская, онегинская эпоха. «Евгений Онегин», бесспорно, был интересен Толстому как лучшее, вернейшее ее отражение. В пушкинском сочинении Толстой нашел Время (которое занимало его в связи с собственным литературным трудом), запечатленным в бесчисленных, неповторимых приметах, ценных особенно как предмет гениальной, коснувшейся их поэзии. Центром романа Пушкина явился герой, который позволил Плетневу заметить (в связи с появлением первой главы романа): «Онегин твой будет карманным зеркалом петербургской молодежи»¹³.

Припоминая в 1834 году со Сперанским эпоху, совпавшую с детством Онегина и предопределившую затем, у Толстого, судьбы героев «Войны и мира», Пушкин, прислушиваясь к Сперанскому, почерпнул для себя совет: «Писать Историю моего времени» (XII, 324). В сущности же, «Евгений Онегин» по-своему уже разрешил проблему такой истории и, подавая совет Пушкину, Сперанский, возможно, основывался на хорошо известном ему опыте Пушкина-романиста.

Первым читателям «Евгения Онегина» достаточно было слова, намек, имени вскользь упомянутого лица, игры интонационных оттенков, чтобы представить себе многое из того, что Пушкин не мог или не желал сказать, руководствуясь рядом собственных соображений. Некоторые из них поэт изложил в предисловии к первой главе романа. Он настойчиво обращал внимание публики на «достоинства, редкие в сатирическом писателе: отсутствие оскорбительной личности и наблю-

десятью годами. Ч. 3 «Анна Каренина», Л., 1974; В. Горная. Из наблюдений над стилем романа «Анна Каренина». О пушкинских традициях в романе — В сб.: «Толстой-художник». Изд. АН СССР, М., 1969; Э. Г. Бабаев. Гл. «Благодаря Пушкину». — В кн.: Роман и время. Тула, 1975 и др.

¹¹ Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 33.

¹² Там же, с. 259.

¹³ Цит. по кн. Н. Л. Бродский. Евгений Онегин. Роман А. С. Пушкина. М., 1964, с. 21.

дение строгой благопристойности в шуточном описании нравов» (VI, 638). Пушкин, по-видимому, продолжал думать — как в юношеском своем стихотворении — «что ум высокий можно скрыть безумной шалости под легким покрывалом». «Смело предлагайте им («Дамам» — Н. В.) произведения, где найдут они под легким покрывалом сатирической веселости наблюдения верные и [занимательные]» (VI, 528), — писал он в черновой редакции предисловия.

Может быть, именно в силу этого замечания достаточно смелые, заострявшие социальные проблемы эпохи неизменно смягчаются, даже исчезают совсем в беловом варианте пушкинского романа.

«Бояр соседственных селений
Ему не нравились пиры», —

хотел написать Пушкин, но тут же предпочел избрать более нейтральное слово: «Господ соседственных селений...» (VI, 273).

«И скучно все как нищета», — замечал он по поводу деревенских впечатлений Онегина. «а. Как крепостная нищета; б. Иль крепостная нищета» (VI, 373), — осталось, как непригодное, в иных вариантах. Примеры можно умножить.

Пушкин, как видно, был твердо уверен в том, что, несмотря ни на что и даже вопреки явному, современники все же точно поймут его, угадав, что скрывается за крайней степенью обобщений. В этом деле он первый спешил им на помощь, постоянно указывая на автора романа в стихах, чье лицо, не взирая на рамки повествования, выступает лирическим, крупным планом. С первых же строк публика, согласно воле поэта, узнавала в нем автора любимых произведений: «Руслана и Людмилы», южных поэм, «благоуханной» любовной лирики. Описание деревни Онегина в начале второй главы рождало — по сходству пасторальных мотивов — ассоциацию с ранней «Деревней» (1819), и не только с первой, но и со второй частью, которой в читательском восприятии заменялась картина онегинского «приюта». В черновиках синтетический характер романа, вошедшего в себя ранние или будущие аспекты творчества, проявил себя наиболее полно.

Так, размышления Пушкина над могилой Ленского в день, когда Ольга обвенчалась с уланом, словно принадлежат уже к новому, позднему творческому процессу — связанному с трагедией «Каменный гость»:

«По крайней мере из могилы
Не вышла в сей печальный день
Его ревнующая Тень
И в поздний час, Гимену милый,
Не испугали молодых
Следы явлений гробовых» (VI, 422).

Читателями 30-х годов оба произведения соотносились с конкретной, живой личностью автора.

Публика видела в «Евгении Онегине» порождение самой жизни — жизни опального, взывающего к свободе поэта и жизни его стихов, наводнивших собой Россию. Современниками роман в стихах читался в контексте своей эпохи (как в цикле историко-литературных статей Белинского) — и потому поэт мог смело воссоздавать образ Времени, которое в этом случае служило ему надежным и лучшим истолкователем.

Совсем на иную позицию должен был стать Толстой, приступивший к «истории» пушкинской «поры», которую нужно было раскрыть средствами эпического романа. Он не мог, подобно Пушкину, исходить из времени, так как пушкинское время давно ушло; вместе с тем Толстой не доверял документам, считая, что они не передают всей истины. Живое, лирическое чувство эпохи 1805—1820 годов, столь доступное каждому, познавшему пушкинский мир современнику, для историков-романистов позднейших лет стало проблемой писательского искусства.

Там, где Пушкину — как поэту — хватило бы и намека, ибо читатели с полуслова улавливали социальный подтекст сказанного — Толстому в повествовательном жанре понадобилось вскрывать собственно человеческую природу явлений, дабы, основываясь на ней, передать характер общественного развития. Толстой сознавал для себя лишь один путь к правде: сживаясь с чужой для него эпохой, проникнуть в такой смысл вещей, который всегда, во все времена, остается нетронутым и нетленным. Он полемически заявлял, что «Война и мир» есть «история человеков»¹⁴ (а не история Времени). «В те времена так же любили, завидовали, искали истины, добродетели, увлекались страстями; та же была сложная умственная жизнь, даже иногда более уточненная, чем теперь в высшем сословии»¹⁵, — читаем в заметках к «Войне и миру».

И — что было так важно для Толстого — Пушкин писал об этом в «Евгении Онегине»:

«У всякого своя охота,
Своя любимая забота,
Кто целит в утку из ружья,
Кто бредит рифмами как я,
Кто бьет хлопущей мух журнальных,
Кто правит в замыслах толпой,
Кто забавл(яется) войной,
Кто в чувствах нежится печальных,
Кто занимается вином,
И благо смешано со злом» (VI, 370)

Толстой ориентировался на вечное содержание жизни, которое находил в пушкинском романе в стихах, где сами при-

¹⁴ Л. Н. Толстой, т. 13, с. 73.

¹⁵ Л. Н. Толстой о литературе, с. 116.

меты времени обретали смысл потому, что нужны были в мире человеческих отношений. Здесь Толстой непосредственно шел за Пушкиным, угадывая в нем то, что прошло незамеченным для ровесников созданного поэтом, слишком близких к предмету изображения, увлеченных поэзией действительной жизни. Для Толстого в произведении Пушкина выступили на первый план отнюдь не проблемы крестьянского состояния, «литературы, эмансипации женщин и т. п.», типичные для романа «на современную тему»¹⁶. Он считал, что «эти вопросы в мире искусства не только не занимательны, но их нет»¹⁷. В то же время каждый из социальных вопросов волновал его своей человеческой правдой, своей непридуманной злободневностью, которые и в эпоху толстовского творчества оставались по сути те же.

Оказалось, что именно такой актуальностью более всего дорожил Пушкин. Отражая нападки журнальной критики, он писал совсем в духе Толстого: «В одном из наших журналов сказано было, что VII глава не могла иметь никакого успеха, ибо Век и Россия идут вперед, а стихотворец остается на прежнем месте. Решение несправедливое (т. е. в его заключении). <Если> Век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, — то поэзия остается на одном месте, не старе<е>т и не изменя<е>тся. Цель ее одна, средства те же» (VI, 540—541). И — в вариантах: «а. Таково именно ее свойство; б. Ибо душа человеческая с ее волнениями и страстями всегда одна в [ее] своих разнообр<азных> изменениях (человек с его всегдашними страстями)» (VI, 541).

Таким образом, Пушкин отстаивал вечное в том, что составляло характер эпохи. Он как бы предоставлял возможность позднее избравшим ее художникам проникнуть в заветные ее тайны. Опираясь на собственный жизненный опыт, каждый из них мог, в той или иной степени, вообразить себе и войну, и мир былых поколений. И единственным даром, нужным для этого: узнавать человека «в самом себе»¹⁸ — именно Толстой, подошедший к «Войне и миру», обладал безусловно и в полной мере.

«...Это знание драгоценно не только потому, что доставило ему возможность написать картины внутренних движений человеческой мысли..., — отмечал по поводу первых произведений писателя Чернышевский, — но еще, быть может, больше потому, что дало ему прочную основу для изучения человеческой жизни вообще (курсив мой. — Н. В.), для разгадывания

¹⁶ Л. Н. Толстой о литературе, с. 100.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Н. Г. Чернышевский. Собр. соч., т. 3, М., 1974, с. 339.

характеров и пружин действия, борьбы страстей и впечатлений»¹⁹.

Пушкин, в сущности, предопределил направление литературной мысли Толстого: не полагаться вполне на «характер того времени, который живет в нашем представлении»²⁰ как традиционное воззрение поколений — но составить свое понятие об эпохе, основанное на том, что «на первый план стали, с равным интересом для меня, и молодые и старые люди, и мужчины и женщины того времени»²¹ (как писал Толстой в черновом предисловии к роману «Война и мир»). «Больше всего меня стесняют предания, как по форме, так и по содержанию»²², — указывал он там же. Толстой заявил, что «перенестись к... молодости» своего героя, которая «совпадала с славной для России эпохой 1812 года», понадобилось прежде всего затем, «чтобы понять его»²³. Каждый из дорогих Толстому героев в процессе романа-эпопеи стремится «понять себя» (Пьер: «Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я?» и т. п.). В конечном счете именно это и позволяет осмыслить пушкинскую эпоху в ее основном, социальном качестве.

Соответственно, герой романа Толстого в наибольшей степени творец своей судьбы и судеб мировой истории, нежели, допустим, Евгений Онегин. Это обусловлено самим изначально творческим подходом Толстого к решению той задачи, которую до него, согласно своему Времени, уже разрешил Пушкин. Роман Толстого «Война и мир» есть «история — искусство»²⁴ в самом точном осуществлении этого жанра, возникшего именно в тот момент, когда заново потребовалось исследовать «в вымышленном повествовании» жизнь людей первой четверти девятнадцатого столетия.

Если Пушкин, реалистически сознавая проблемы своего времени, мог считать просто фактом обреченность Онегина, отразившуюся в суждении о себе самом:

«Я жертва долгих заблуждений
Разврата пламенных <?> страстей
И жажды сильных впечатлений
И бурной [юности] моей
Привычкой жизни избалован
Одним когда-то очарован
Разочарованный другим
Всегда желанием томим
Скучая ветреным успехом
Внимая в шуме и в тиши

¹⁹ Там же.

²⁰ Л. Н. Толстой о литературе, с. 116.

²¹ Там же, с. 112.

²² Там же, с. 111.

²³ Там же, с. 112.

²⁴ Курсив Л. Н. Толстого. Там же, с. 133.

Роптанье вечное души
Зевоту подавляя смехом
Провел я много-много лет
Утратя жизни лучший цвет» (VI, 342—343)

— то для Толстого тем и важна была новая, творимая им история, что участники ее только с виду могли показаться «жертвами» обстоятельств, а на деле представляли собой «людей таких же, как мы, могших выбирать между рабством и свободой, между образованием и невежеством, между любовью и ненавистью»²⁵.

Толстой в «Войне и мире» стремился подчеркнуть, что воюющие стороны накануне Шенграбенского сражения могли (и должны были) — после нескольких минут «здорового и веселого хохота» — «разрядить ружья, взорвать заряды и разойтись поскорее всем по домам»²⁶. Но они — сознавая в душе последствия — захотели избрать иное: «ружья остались заряжены, бойницы в домах и укреплениях так же грозно смотрели вперед и так же, как прежде, остались друг против друга обращенные, снятые с передков пушки»²⁷.

Творчески создаваемая Толстым история получалась иного типа, чем та, о которой писал Белинский, называя «Онегина» «поэмой исторической в полном смысле слова»²⁸. Но это была история, единственно нужная современникам — ибо в ней искали и находили отнюдь не буквальное приложение литературного опыта прошлого, а действительно новое, весомое слово, которое справедливо оценивалось как продолжение и развитие лучших литературных традиций.

Толстой, вслед за Пушкиным, ставил и разрешал вопросы, всегда глубоко волнующие и современные: о значении обстоятельств, о роли личности, о преобразовательных возможностях человека. Многие — по сравнению с романом в стихах — оказалось критически пересмотренным, однако по сути «Война и мир» все-таки тяготеет к пушкинскому роману.

Именно Пушкин, затем Толстой показали, что каждый из их героев составляет особенный, свой мир, сочетающий аспекты внутреннего и внешнего. Видимо, имея в виду Пьера, Толстой писал: «Весною идет домой, и все надо устроить, и он *центр вселенной* (курсив мой. — Н. В.), и все для него, и все должны знать, и он покупает конфеты, и все это радостно»²⁹. Из взаимодействия всех человеческих «миров» складывается общее течение жизни, ее философская и житейская стороны — то, что образует основу романа. Приступая к роману «Война и мир» как к возможному всестороннему осмыслению жизни,

²⁵ Л. Н. Толстой, т. 13, с. 72.

²⁶ Л. Н. Толстой, т. 9, с. 214.

²⁷ Там же.

²⁸ В. Г. Белинский, собр. соч., т. 3, СПб., 1896, с. 573.

²⁹ Л. Н. Толстой, т. 13, с. 50 (№ 41, рук. № 37).

Толстой, безусловно, решал для себя вопрос о преобладающем в том или ином «мире» нравственном содержании — действительного и мнимого, идеального и реального, хорошего и дурного.

В романе отозвались вопросы, наиболее важные для Толстого 50-х годов: «Как надо жить? Стараться ли соединить вдруг поэзию с прозой, или насладиться одною и потом пуститься жить на произвол другой?» Молодой Толстой заключал: «В мечте есть сторона, которая лучше действительности; в действительности есть сторона, которая лучше мечты. Полное счастье было бы соединением того и другого»³⁰.

С той же дилеммой: соотношения мечты и действительности, поэзии и «голой» прозы — когда-то столкнулся Пушкин, отразив в «Евгении Онегине» два контрастных по типу восприятия жизни. С одной стороны, Онегин с его глубоким, безрадостным реализмом, с другой — Владимир Ленский, мечтатель, поэт, не знавший на свете счастья и подлинного несчастья в силу полнейшего неведения жизни вообще.

Белинский писал: «Онегин — характер действительный в том смысле, что в нем нет ничего мечтательного, фантастического, что он мог быть счастливым или несчастным только в действительности и через действительность. В Ленском Пушкин изобразил характер совершенно противоположный характеру Онегина, характер совершенно отвлеченный, совершенно чуждый действительности»³¹.

Очень условно, но именно в главных чертах характеры Ленского и Онегина можно считать продолженными в лучших героях «Войны и мира». Пьер — до некоторой степени образ мечтателя, князь Андрей — воплощение трезвого реалиста. Так же, как и Онегин, Болконский «торопит жизнь» в поисках счастья, признания, идеала — и, подобно пушкинскому герою, думает отыскать их во внешнем мире. «Хочешь знать, счастливы ли я? Нет. Счастлива ли она? Нет. Отчего это? Не знаю», — говорит он сестре, подводя итог первому, так сказать, светскому периоду своей жизни. «Ну, для чего вы идете на войну?» — спрашивает князя Андрея Пьер и слышит в ответ: «Для чего? Я не знаю. Так надо. Кроме того, я иду... — Он остановился. — Я иду потому, что эта жизнь, которую я веду здесь, эта жизнь — не по мне!». Так Болконский, на свой лад, повторяет лейтмотив онегинских настроений:

«Им овладело беспокойство,
Охота к перемене мест
(Весьма мучительное свойство,
Немногих добровольный крест).
Оставил он свое селенье,
Лесов и нив уединенье...» (VI, 170—171).

³⁰ Л. Н. Толстой, собр. соч. в 20 т., т. 19, М., 1965, с. 68.

³¹ В. Г. Белинский, т. 3, с. 608.

В черновиках князь Андрей еще более «родственен» пушкинскому герою: «В минуту отъезда и перемены жизни на людей, способных обдумывать свои поступки, обыкновенно находит серьезное настроение мыслей. ...Он (князь Андрей — Н. В.) чувствовал, что ничего не любил, ничего ему не хотелось. В прошедшем представлялась ему однообразная петербургская жизнь в гостиных, среди людей, которых он давно выучился презирать всех без исключения, успехи в свете, которых так легко было достигнуть, и успехи у женщин, которые не доставляли ни удовлетворения, ни наслаждения, а только чувство, похожее на раскаяние»³².

Примечательно, что перемена обстановки и образа жизни сами по себе представляются этим героям средством от надоевших душевных недугов, наиболее реальной возможностью обновления. Ведь по сути, весь путь Болконского — с его постоянными моральными колебаниями и, почти всегда, соответствующими им перемещениями в мире внешнем — нисколько не меньше «странствия», чем известные путешествия Онегина по России. Разница только в том, что Онегин до самого конца «не знает, чего ему надо, чего ему хочется»³³ — Болконский же отрицательное реальное знание сочетает периодически с деятельным стремлением к новой цели. «Я знают в жизни только два действительные несчастья: угрызения совести и болезнь», — говорит князь Андрей Пьеру в тяжелую пору жизни. — И счастье есть только отсутствие этих двух зол». Но — проходит немного времени — и он с такой же одушевленностью отстаивает новое «уложение» в Петербурге, сочиняет законопроект и восторженно строит планы семейной жизни с Наташей.

Наиболее «действительные» герои Пушкина и Толстого бывают иногда счастливы, а чаще всего несчастны в зависимости от того, как обернется к ним жизнь, и характерное, привычное для них чувство — чувство недовольства этой жизнью, обиды на нее за постоянный обман, уверенность в призрачности и ненадежности настоящего. Князь Андрей, в итоге, навек отрекается от земной жизни, как бы подчеркивая этим свое окончательное презрение к изменчивой и иллюзорной реальности. (Жизнь в последний раз горько обманула Болконского: в момент наивысшей его любви ко всему живому она предала его, покинув на волю случая и неожиданной скорой смерти). Новое, открывшееся ему в связи с войной 1812 года ощущение братской близости к людям утратило прежний смысл и перешло в свою крайность: «Все, всех любить, всегда жертвовать собой для любви, значило никого не любить, значило не жить этой земною жизнью».

³² Л. Н. Толстой, т. 13, с. 262.

³³ В. Г. Белинский, т. 3, с. 598.

Андрей Болконский в конце жизненного пути, конечно, не «банкрот», как Онегин в восьмой главе пушкинского романа:

«И как в потемках в усыпленье ¹
И чувств и дум впадает он ²
И перед ним воображение ³
Свой пестрый мечет фараон ⁴.
Виденья быстрые лукаво ⁵
Скользит налево и направо ⁶
И будто насмех ни одно ⁷
Ему в отраду не дано... ⁸»
В вариантах: «7. а. И как отчаянный игрок
б. Как недорезанный игрок
8. Далее следовало:
Бывало [Довольно] счастьем сердечным
Покоем, жизнью был богат —
Все проиграл
И все проиграно
[Отрады нет он]
[Все ставки жизни проиграл] (VI, 519).

Болконский многое взял от жизни, он умирает в расцвете жизненных сил. Тем не менее Толстой, по-особому споря с Пушкиным, склонен довольно строго судить своего героя. Ирония всех оттенков, столь обычная в пушкинском повествовании об Онегине, сменяется у Толстого серьезным и, видимо, настороженным отношением к жизненной позиции и душевным свойствам князя Андрея. Вряд ли Толстого могло удовлетворить то, что в свое время писал Белинский, объясняя трагедию «действительного» характера: «Что-нибудь делать можно только в обществе, на основании общественных потребностей, указываемых самой действительностью, а не теорией; но что бы стал делать Онегин в сообществе с такими прекрасными соседями, в кругу таких милых ближних?» ³⁴.

По Толстому, «общественные потребности» просто не могут, не в состоянии отразить истинных, действительных потребностей человека; между ними глубокий и давний антагонизм, и величайшей ошибкой было бы полагать, что действительность может создать условия для полноценной, счастливой жизни. Так, Нехлюдов (роман «Воскресение») «был честный, самоотверженный юноша, готовый отдать себя на всякое доброе дело» — до тех пор, пока не «перестал верить себе», потому что «верить другим» и жить, как подсказывает действительность, было удобней и легче. Прежде «божий мер представлялся ему тайной, которую он радостно и восторженно старался разгадывать, — теперь все в этой жизни было просто и ясно и определялось условиями жизни, в которых он находился. Тогда нужно и важно было общение с природой и с прежде него жившими, мыслящими и чувствовавшими людей-

³⁴ В. Г. Белинский, т. 3, с. 600.

ми (философия, поэзия), — теперь нужны и важны были человеческие учреждения и общение с товарищами» и т. п.

Бесспорно, Болконский в «Войне и мире» не отвечает характеристике «развращенного, утонченного эгоиста, любящего только свое наслаждение» (таков для Толстого Нехлюдов в начале его романа). Князь Андрей (что особенно зримо в черновиках) любит и философию, и поэзию и — так же, как Евгений Онегин — сочувствует смелым и благородным идеям. «Расина я люблю. Это поэзия. Вольтера.<...> ...и Rousseau я люблю, но только не Nouvelle Héloïse, а Contrat social. Эту поэзию я понимаю»³⁵, — так говорит он Пьеру, но здесь же и выясняется, сколь многое — вне пределов его понимания. «И когда это было, и зачем это все. И отчего это неясно. Признак величия — ясность»³⁶, — замечает Болконский, имея в виду творения Гомера, Шекспира, Гёте. «Пьер с ужасом слушал святотатственные для него речи своего приятеля, но улыбался через очки, глядя на него.

— Нет, ты лишен этого. В тебе нет этого чувства. Подумай пожалуйста. Я понимаю и Гёте, и Вольтера, и Nouvelle Héloïse, и Contrat social. Отчего же ты только одно? Ты лишен большого счастья. Вот я прочел эту пьесу и мне слезы выступили не оттого, что я выпил»³⁷.

В черновых рукописях Толстой подчеркивал, что князь Андрей имел ум «холодный, односторонний, логический»³⁸. «— Зачем вы служите в военной службе?» — спрашивает его Билибин. «— Затем, что раз я избрал эту карьеру, чувствую себя к ней способным, — отвечал князь Андрей без малейшего замешательства и не отклоняясь от такого анализа своих побуждений, которые для него все были логически ясны и последовательны. — Затем, что я честолюбив, затем, что я люблю славу...». Когда Билибин пытается возразить, что «служить, это значит воевать, убивать людей» и т. п., «Болконский смотрит на него, не понимая». На полях Толстой сделал пометку: «Князь Андрей односторонний ум, узкой и оттого ясный и твердый»³⁹.

По-видимому, в том же ключе надлежит рассматривать мысль Толстого (возникшую в 1867 году после письма Фета), что есть «ум ума и ум сердца»⁴⁰; сам Толстой, безусловно, предпочитал последний.

Болконского писатель относит к числу «людей действующих»⁴¹ и, понимая парадоксальность этого, все же настаивает на том, что деловитость и полная ясность ума не делают жизнь людей ни менее запутанной, ни счастливой. Всем существом

³⁵ Л. Н. Толстой, т. 13, с. 231.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же, с. 37.

³⁹ Там же, с. 351.

переживая действительность 1809—1810 годов, всерьез занимаюсь делами, затеянными Сперанским, князь Андрей «забывал, так же как и все, что жизнь (и его жизнь) с воспоминанием о жене, с любовью к сыну, к сестре, к отцу, с разговорами с Риеггом, с дубовыми мыслями шла помимо и вне всяких правительственных распоряжений, он забывал, что ни ответственность министров, ни палаты представителей, ни свобода крестьян и печати не могли ни на волос прибавить или убавить его настоящего счастья. Ему казалось все это очень важным. Мало того, он забывал часто даже самое дело и видел одни препятствия и от любви к делу переходил к ненависти к тем, кто мешал делу. И считал столь же полезным казнить, враждовать со стариками, сколько и делать дело, забывая, что этим самым враждованием он уже портил и для себя и для других жизнь, которую он хотел сделать более счастливой»⁴².

Отсюда (и в этом-то, по Толстому, опасность!) уже не так далеко до сухого, цинического практицизма Бергов и Друбецких, забывающих о всех других людях и считающих, что единственная разумная жизнь — жизнь исключительно для личного блага.

Чем менее принадлежит себе человек, чем больше довлеют над ним условности внешнего мира, тем глубже, непоправимей его ошибки и горше раскаяние (если оно приходит). Тезис Белинского о том, что несчастье и счастье зависят лишь от действительности и осуществляются «через нее», для Толстого, уверившегося, что общество со времен Пушкина не сделалось совершенней, естественно обретает проблематичность. Через образ Болконского (и, соответственно, его во многих отношениях антипода — Пьера) словно бы происходит синтез воззрений молодого Толстого и Толстого периода «Воскресения» на автономность человека в любой среде, на обязательность прочной моральной основы как абсолютного критерия всех поступков; мыслей о том, что при осмыслении бытия человек может смело и безгранично верить только себе, понимая, как зыбко и относительно знание, почерпнутое из чужой жизни.

Только при этих условиях человек, оставаясь в обществе, все-таки в состоянии быть счастливым. Он находит необходимое для себя в мире высокой духовной жизни, в области вневременных интересов, лишь исходя из которых сам создает свое настоящее.

Пьер в романе «Война и мир» оказывается наиболее жизнестойким из пушкинских и толстовских героев, несмотря на то, или, скорее, благодаря тому, что в моменты сугубо житейских волнений (как, например, вопрос о наследстве) он, един-

⁴⁰ Курсив Л. Н. Толстого, Л. Н. Толстой о литературе, с. 114.

⁴¹ Л. Н. Толстой, т. 13, с. 692.

⁴² Там же, с. 692—693.

ственный, был спокоен, «увлеченный либо каким-нибудь пристрастием, либо какою-нибудь отвлеченною мыслью»⁴³. «На все житейские события жизни он смотрел кротко и равнодушно, как будто из неизмеримой дали. Ему было все равно, только бы не трогали его умственных интересов»⁴⁴. И в то же время Безухов живет очень полной, глубокой жизнью, не только не забывая главного в ней, но, напротив, легко узнавая его повсюду. «Он и его друг Андрей в этом взгляде на жизнь были до странности противоположны один другому. Риегге всегда хотел что-то сделать, считал, что жизнь без разумной цели, без борьбы, без деятельности не есть жизнь, и всегда он ничего не умел сделать того, что хотел, а просто жил, никому не делая вреда и многим удовольствие. Князь Андрей, напротив, с первой молодости считал свою жизнь конченною, говорил, что его единственное желание и цель состоят в том, чтобы дожить остальные дни, никому не делая вреда и не мешая близким себе, и вместе с тем, *сам не зная зачем* (курсив мой. — Н. В.), с практической цепкостью ухватывался за каждое дело, и увлекался сам, и других увлекал в деятельность»⁴⁵.

Пушкин, сопоставляя Онегина с Ленским, уверенно оставлял будущее за натурой «действительной» и этим утверждал победу реальности над эфемерностью самой лучшей мечты. Толстой, продолжая и тут же отталкиваясь от Пушкина, сделал любимым героя, чьи помыслы и мечты получили реальное воплощение в жизни именно потому, что несли в себе силы преобразовывать ее к лучшему.

Но, надо думать, что притягательность пушкинского периода и пушкинского романа в стихах как раз и была связана для Толстого с многоплановостью этих воззрений, с интенсивным развитием в жизни начала века «вечных проблем», особенно интересных писателю.

Полнота и неоднородность существования были осмыслены Толстым еще в «Отрочестве»: вспомним, насколько важны для него колебания Николеньки — то по пяти минут держащего в вытянутых руках лексику Татищева под влиянием мысли, что «счастье не зависит от внешних причин», то предающегося «земным наслаждениям» после раздумий о краткости этой жизни.

Пушкинская эпоха, как никакая другая, давала возможность для всестороннего, глубокого анализа бытия. В интересной характеристике одного из дореволюционных исследователей она предстает как эпоха, когда «в одних кружках происходила серьезная умственная работа, кипела идейная жизнь», а в других — «происходило нечто совершенно иное,

⁴³ Л. Н. Толстой, т. 13, с. 184.

⁴⁴ Там же, с. 227.

⁴⁵ Там же, с. 802.

но тоже свидетельствовавшее об избытке сил, о силе биения пульса жизни»⁴⁶.

Стремление постичь и воссоздать жизнь во всех ее проявлениях, коснуться бесчисленных неизменных сторон души, несомненно, сближает Пушкина и Толстого, делая правомерным вопрос о созвучии двух великих романов, о тайнах и откровениях проблемы преемственности.

⁴⁶ Н. И. Коробка. Личность в русском обществе и литературе начала XIX века. СПб, 1903, с. 10.

«ПРОРОК» ПУШКИНА И ОБРАЗ ПОЭТА В ЛИРИКЕ Н. ЗАБОЛОЦКОГО

Как и другие стихи Пушкина о поэте, «Пророк» живет вечно обновляющейся жизнью в истории русской поэзии. Мы иногда замечаем, что лирика Пушкина играет роль своеобразного катализатора новых поэтических решений: не прямо, а как бы за сценой пушкинские мотивы воздействуют на ход поэтической мысли, служат художественно значимым фоном. Это в особенности характерно для так называемых вечных тем.

Уже при жизни Пушкина в лирике его современников (Кюхельбекер, Баратынский) тема поэта соизмеряется с «Пророком». Поэтический отклик на пушкинского «Пророка» еще более отчетливо выражен у Лермонтова. Общезначимость пушкинского поэтического решения, его применимость к любой эпохе были, очевидно, главной причиной этого интересно, но мало изученного процесса в русской поэзии.

Бесспорен социальный, гражданский смысл «Пророка». Дело не в том, что в легендарной концовке был прямой отклик на расправу с декабристами. Важнее, что впервые в лирике Пушкина был создан объективный и идеальный образ поэта-проповедника, поэта, очень близкого декабристскому идеалу (романтическое представление о поэте-пророке, характерная библейская форма). В этом лирическом образе, монолитном и чеканном, выразилось и личное пушкинское сознание, момент его творческой жизни. Но больше в «Пророке» Пушкина выражена идеальная возможность для поэта, возможность, которую он постигает, благодаря протеизму, дару перевоплощения. Достаточно рассмотреть лирический сюжет «Пророка», чтобы в этом убедиться.

Высокий лиризм «Пророка» создается исключительной сдержанностью, суровостью, лаконичностью речи: события даже не описываются, а просто перечисляются. Активна лишь божественная сила, а пророк подчиняется ей безгласно и внешне эмоционально, как бы во сне. Божественной властью все для пророка заранее решено, необходимо лишь подчинение высшей воле. Пророк получает дар провидения и свободу, свободу от лжи, празднословия, — от всех человеческих слабостей. Это суровая, аскетическая свобода, жертвенная: она предполагает

служение одной цели, «святую односторонность»¹. Такой образ поэта-пророка у Пушкина как идеальная цель творческого восхождения художника применим к любому большому поэту, это образ обобщенный.

Самому же Пушкину целеустремленное аскетическое сознание не было свойственно. Завершенный, идеальный образ пророка при соизмерении с живым, диалектически меняющимся обликом поэта в лирике Пушкина оказывается не равен ему и не сливается с ним. Они не тождественны, потому что каждый по-своему значителен и в своем значении каждый из них превосходит друг друга. Схематически их взаимосвязь могла бы выразиться как отношение взаимно пересекающихся понятий, совпадающих друг с другом лишь отчасти.

Роль поэта-пророка была в творчестве Пушкина частным проявлением его творческого дара, одной, значительной, но не единственной стороной в его многостороннем и универсальном художественном мире. Гете так определял различие между поэтом и пророком: «... оба проникнуты и воодушевлены богом, но поэт использует предоставленное ему дарование в радости, чтобы порождать радость <...> ищет он многообразия, возможности показать себя неограниченно в образе мыслей и изображений. Пророк, наоборот, стремится только к единственной определенной цели; требуя последней, обходится он простейшими средствами <...>. К тому же он только требует, чтобы мир верил; он должен стать, следовательно, и оставаться одномысленным, ибо разнообразию не верят, его познают» («Западно-восточный диван») ².

Пушкинская художественная система, поэтическая в собственном смысле, в стремлении к многообразию включила и образ пророка в идеальном проявлении. То есть Пушкин мог оставаться поэтом и быть пророком, сохранив их различие, образную суверенность. Больше того, он и образу пророка придал характерную универсальность, общезначимость. Во всяком случае, пророк у Пушкина — не только поэт. «Пророк» Пушкина говорит и о человеческой судьбе в широком значении, о решающем повороте в жизни, обновлении личности. В лирическом творчестве самого Пушкина тема пророка шире, чем тема поэта. После 1826 года сюжетные мотивы «Пророка» в лирике Пушкина были развиты по крайней мере в двух тематических руслах. В первую очередь, это тема поэта: мысли о свободе и независимости поэта, о его активной преобразующей роли, о подчинении только высшей правде, «веленью божию» («Памятник»). Во-вторых, с «Пророком» в лирике Пушкина связаны и стихи, отражающие поиски жизненной цели,

¹ О «святой односторонности» Рылеева говорил Н. Огарев.

² Цитир. по кн.: А. А. Потебня. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 354—355.

«духовную жажду», возрождение личности. Сюда могут быть отнесены и вольные переводы 1835 года («Родрик», «Странник»), и частично некоторые стихи 1836 года на библейскую тему («Отцы пустынноики и жены непорочны»). Можно предположить, что «Пророк» и в творчестве самого Пушкина выполнил катализирующую роль, т. е. вызвал к жизни новые поэтические воплощения духовно близких ситуаций.

Очевидно, и в истории поэзии традиция пушкинского «Пророка» развивается не однолинейно, а многозначно и противоречиво. Безусловно и то, что в развитии традиции тема «Пророка» по значению шире, чем тема поэта. Это в особенности относится к поэзии XX века, отделенной от пушкинской эпохи большим временным расстоянием.

Рассмотрим одно из многих воплощений темы «Пророка» в современной поэзии — в лирике Н. Заболоцкого.

В лирике Н. Заболоцкого связь с мотивами пушкинского «Пророка» не лежит на поверхности. У Заболоцкого нет прямых совпадений с лирикой Пушкина, нет даже обособленного решения темы поэта: образ поэта не отделим от представления о мудреце, ищущем истину и жизненную цель. Личная, человеческая судьба и судьба поэта здесь понятия синонимичные. Поэт в его лирике не объектируется, и речь идет только об одном поэте, одной судьбе.

Поэтому возможные ситуации пушкинского «Пророка» в лирике Заболоцкого предельно индивидуальны, единичны, конкретны. И они неизбежно объединяют оба намеченные выше тематических русла в решении темы «Пророка» (и образ поэта, и проблема человеческой судьбы с драматическими перипетиями).

Вся поэзия Заболоцкого убеждает в том, что ему был дорог пушкинский образ поэта-пророка, высокого и аскетически целеустремленного. В творческом сознании Заболоцкого как бы не существовал поэт, погруженный в «заботы суетного света». Характерный диалог приведен в одном из воспоминаний о Заболоцком.

На вопрос, заданный поэту с некоторой иронией:

Служенье муз не терпит суеты,
Прекрасное должно быть величаво? —

последовал вполне серьезный ответ: «Вот именно. И заметьте: именно величаво, а не величественно. Это стихи об уважении к искусству»³.

Может быть, именно поэтому наиболее сильно обозначена у Заболоцкого (при сопоставлении с Пушкиным) тема «Пророка». Впервые она возникает как частично близкая сюжетная ситуация в стихах 1836 года «Вчера, о смерти размышляя...».

³ Л. Либединская. Зеленая лампа. Воспоминания. М., 1966, с. 34.

Это стихи о пробуждении личности, рассказывающие о мгновении, когда поэту становятся понятными тайный язык природы, тайна земного существования:

...и в этот миг
Все, все услышал я — и трав вечерних пенью.
И речь воды, и камня мертвый крик ⁴.

Сравним у Пушкина:

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

Момент характерного совпадения выражен у Заболоцкого и в напряженности анафоры, короткой и энергичной, сгущенной в предпоследней строфе:

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды.
И встретил камень я. Был камень неподвижен,
И проступал в нем лик Сковороды.

Заболоцкий мотивирует сближение с Пушкиным и упоминанием самого пушкинского имени.

Параллель устанавливается и еще в одном мотиве.

Миг вдохновения, преображающий человека и весь мир, у Заболоцкого обозначен обычно как неожиданный и внезапный (обязательность слов «вдруг», «внезапно»). Еще более характерно, что этому мгновению предшествует состояние духовного сна, тоски, ожесточения:

Вчера, о смерти размышляя,
Ожесточилась вдруг душа моя,
Печальный день!... (I, 195)
Все, что было в душе, все как будто опять потерялось,
И лежал я в траве, и печалью, и скукой томим... (I, 194).
И в обмороке смутная душа,
И, как улитки, движутся сомненья (I, 191).

Сравним с пушкинским «Пророком»:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачилсЯ...

Очень важный в лирике Заболоцкого признак духовного обновления (связанный с творческим постижением реальности) выражен в том, что упоминается чаще всего свет или огонь, «освещающий душу», или речь идет о душе, о сердце, «пронзенных» этим, творческим мгновением:

...И нестерпимая тоска разъединенья
Пронзила сердце мне... (I, 195)

⁴ Заболоцкий Н. А. Избранные произведения в двух томах, т. I, М., 1972, с. 195. Далее стихи Заболоцкого цитируются по этому изданию.

В таких стихах создан образ поэта, постигающего реальность необычно и столь же необычно воздействующего на эту реальность. Анализируя стихотворение Заболоцкого «Приблизился апрель к середине...», И. Роднянская не без основания ставит рядом строку из «Пророка» «Отверзлись вещи зеницы...». Автор статьи находит, что в стихах Заболоцкого «та же обостренная чуткость, то же изумленное созерцание внезапно открывшегося, та же атмосфера откровения»⁵.

И все же атмосфера откровения в лирике Заболоцкого не адекватна той, что существует в «Пророке» Пушкина. Здесь не достигается пушкинский «катастрофический катарсис»⁶, есть лишь непреодолимое стремление его достичь. И мгновения счастливо пережитого творческого бытия сменяются обычно состоянием мучительного недовольства собой и своим словом.

Характерен в этом отношении еще один пример. В стихотворении «Это было давно» выразилось очень тесное соприкосновение с пушкинской ситуацией «Пророка». То, что здесь «таится» тема «Пророка», было уже замечено в литературе о Заболоцком⁷.

Тема и в самом деле «таится»: происходит неожиданная встреча, — событие, ставшее для поэта значительным. Бытовые детали как будто приземляют происходящее («исхудавший от голода, злой», кладбище, «седая крестьянка в заношенном старом платке», две лепешки и яичко — ее подавание). Рядом с высоким, сакраментально устрашающим, символическим стилем «Пророка» («И вырвал грешный мой язык...») бытовая простота стихов Заболоцкого может восприниматься как пародийная. Тем не менее кульминация встречи высока и торжественна, и по характеру близка к библейской:

И как громом ударило
В душу его, и тотчас
Сотни труб закричали
И звезды посыпались с неба... (I, 321)

Духовное потрясение вызвало и новый поворот в творческом пути поэта, и обновление его душевного состояния, новое мироощущение:

...И, смятенный и жалкий,
В сиянье страдальческих глаз,
Принял он подаянье,
Поел поминального хлеба.

Но результат произошедшего не может утолить жажду прозрения, так и не достигнутого:

⁵ И. Роднянская. «Слово и музыка» в лирическом стихотворении. — В кн.: «Слово и образ», М., 1964, с. 218—219.

⁶ Определение А. В. Чичерина в ст. «О стиле пушкинской лирики» («В мире Пушкина», сб. статей, сост. С. Машинский. М., 1974, с. 323).

⁷ «Звезда», 1966, № 10, с. 217.

...И бросая перо, в кабинете
Все он бродит один
И пытается сердцем понять
То, что могут понять
Только старые люди и дети.

Цель «глаголом жечь сердца людей» для Заболоцкого очевидна, но она оставлена за текстом. Его занимает не цель, а вопрос, как прийти к цели. Он хотел быть поэтом, в котором соединились бы свойства детской непосредственности и старческой мудрости, поэтом, обладающим сердечной мудростью («сердцем понять»). Это было стремлением к пушкинскому видению мира.

Пушкинское восприятие мира содержало в себе «полноту созидательной веры»⁸, в нем была свобода интуитивного понимания вещей, детская мудрость⁹. Пушкинский пророк постигает тайны бытия не разумом только, и меньше всего разумом. Он постигает бытие всем существом (зрением, слухом, сердцем). Могушество пушкинского пророка и царственная простота его преобразования естественны, потому что у него нет сомнения в праве на пророческую роль.

У поэта в лирике Н. Заболоцкого не было сознания своей правоты, «созидательной веры». Поэт в лирике Заболоцкого постоянно испытывает себя ситуацией пророка, — этого требует его духовный максимализм. И каждый раз он осознает невозможность достичь цели. Его рефлектирующее сознание, стремясь к цельности, сталкивается с двоимирием (человек — природа), — и действительность в его сознании распадается. А мечта о преодолении двоимирия продолжает существовать, остается живым творческим импульсом.

Одно из характерных с этой точки зрения стихотворений — «Слепой». В нем с наибольшей полнотой выражена позиция поэта, бескомпромиссного и беспощадного к себе, и страдающего от своего духовного максимализма.

На этот раз минута откровенья в жизни поэта приводит его к горьким итогам, к осознанию своей несостоятельности.

Стихотворение построено как двучастная параллель (I часть — встреча со слепым певцом, II часть — размышления о самом себе, о поэте). И еще до признания во второй части («Я такой же слепец...») нам ясно, что поэт говорит о себе. В исповеди поэта подведены жизненные итоги.

О том, что созданное поэтом не ново:

Эти песни мои —
Сколько раз они в мире пропеты!

⁸ О «полноте созидательной веры» в поэтическом сознании ребенка писал Г. Лорка («Я работаю огнем». «Вопросы литературы», 1969, № 1, с. 132).

⁹ Это свойство пушкинского гения рассмотрено в ст. В. Непомнящего («Ребенком будучи...», «Детская литература», 1974, № 6).

Где найти мне слова
Для возвышенной песни живой?

О том, что власть музы стихийна, что она сильнее личной воли:

Никогда, никогда
Не искал я с тобою союза,
Никогда не хотел
Подчиняться я власти твоей...

Об избранности своей судьбы:

Ты сама меня выбрала...

И здесь снова яркая вспышка темы «Пророка»:

И сама ты мне душу пронзила,
Ты сама указала мне
На великое чудо земли...

Но все-таки это только воспоминание о теме пророка, мысль о возможности откровения. Затем следует итог, где неотвратимо отвергнуты какие-либо иллюзии:

Пой же, старый слепец!
Ночь подходит. Ночные светила,
Повторяя тебя,
Равнодушно сияют вдали. (I, 207—208).

Особой художественной силой обладает в этом стихотворении само слово «слепой». Оно определяет смысл стихотворения, семантически связывает, дисциплинирует текст. Так, благодаря ему, особенно ошутим контраст между живой сияющей природой и «вековой темнотой» человеческого сознания. Сильный смысловой сдвиг происходит в словосочетании «ослепительный день»; здесь возникает вторичное значение: слепца уже ничто не может ослепить, для него нет ослепительного дня.

«Слепой» — стихотворение о несбывшихся надеждах, о несостоявшемся пророке, о несостоявшемся прозрении, об «антипророке». В «Пророке» Пушкина встреча с шестикрылым серафимом дает поэту могущество, вещей дар прозрения. У Заболоцкого поэт обреченно остается один со своим «мраком души».

Так выясняется, что для Заболоцкого более характерна тема «антипророка», мысль о слепой душе, бессильной прозреть. В стихотворении «На закате», одном из последних в творчестве Заболоцкого, поэт снова возвращается к этой мысли, и выражает ее с не меньшим страданием и болью:

Душа в невидимом блуждала,
Своими сказками полна,
Незрячим взором провожала
Природу внешнюю она. (I, 346)

Поэт говорит о двоемирии, преодолеть которое он не смог. Он говорит о невозможности приобщиться к миру, «который нас творил», о непреодолимом несоответствии между миром, творящим нас, и творимым нами.

Рефлектирующее сознание в лирике Заболоцкого противостоит свободе и завершенности пушкинских поэтических решений. После «Пророка» Пушкин мог написать стихи:

«Дар напрасный, дар случайный...
«...Цели нет передо мною...»

Но при этом цельность «Пророка», уже однажды созданная, существовала в его поэзии как завершенное здание.

Рассмотренные параллели бросают резкий свет на особенности психологического облика современного поэта и на характер его поэтического мышления. Поэзия Пушкина проясняет в Заболоцком существенные черты его личности и таланта. Вероятно, не только время, история, жизненные обстоятельства, но и свойства личности и таланта Заболоцкого были таковы, что ему (особенно в 40—50 гг.) мучительно не хватало пушкинской цельности, способности проявлять себя в многообразии и жизненной полноте. Его «темная, грозная» муза наложила запрет на многие пушкинские области творческого бытия.

Заболоцкий ощущал свою предназначенность быть пророком, и он сделал основной темой творчества ожидание и муку творческого преображения души, поиски пророческого дара. Его творчество, в центральных его моментах, представляет собой растянутый во времени тот самый миг, который рассказан Пушкиным в «Пророке» как одна единственная все решившая встреча. Движение к «пушкинской» цели в поэзии Заболоцкого продлилось всю творческую жизнь.

В Заболоцком выразился противоположный Пушкину тип поэта. Инстинктивно в диалектике его творческого движения проявилось стремление к пушкинской «полноте созидательной веры» («Это было давно»), но сковывающее рефлектирующее сознание оказалось сильнее («Слепой», «На закате»). В творчестве Заболоцкого выразилась рылеевская «святая односторонность», но в ином чем у Рылеева преломлении — философском, метафизическом. Между тем сила пушкинского притяжения в стихах Заболоцкого об «антипророке» так значительна, что в сопоставлении с «Пророком» Пушкина творческая судьба Заболоцкого осознается нами еще более высокой и трагически просветленной.

ПУШКИН И «МОСКОВСКИЙ НАБЛЮДАТЕЛЬ»

О «Московском наблюдателе» в научной литературе написано немного. О журнале можно найти сведения в «Истории русской журналистики XVIII—XIX веков» (М., 1973), «Краткой литературной энциклопедии» (т. IV, М., 1967), «Истории русской литературы» (т. IV, М.—Л., 1953), «Истории русской литературы XIX века» (М., 1973).

Наиболее интересные и специальные работы о «Московском наблюдателе» принадлежат Н. И. Мордовченко (см. статью «Гоголь и журналистика 1835—1836 годов» в кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследование. М.—Л., 1936 и статью «Московский наблюдатель» (1835—1837)» в кн.: Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. I, Л., 1950).

В работах Н. И. Мордовченко впервые поставлена тема «Пушкин и «Московский наблюдатель». Во взаимоотношениях Пушкина и сотрудников журнала исследователь проследил внешнюю, фактическую сторону. В статье «Московский наблюдатель» (1835—1837)» он писал: «Пушкин весьма заинтересовался «Московским наблюдателем» и одному из учредителей журнала высказал сожаление, что «не поместил его имени в числе участников». Он напечатал в журнале два стихотворения («На выздоровление Лукулла» и «Туча»), однако остался холоден к журналу и, очевидно, не солидаризировался с его линией по отношению к «торговому направлению». В 1836 году, после того как с резкой критикой «Московского наблюдателя» выступил Белинский, Пушкин «тихонько от наблюдателей» послал Белинскому первый том своего «Современника»¹. При всех достоинствах работ Н. И. Мордовченко тема отношений Пушкина с журналом освещена недостаточно. Между тем о взаимосвязях Пушкина и сотрудников «Московского наблюдателя» нужно говорить основательно и подробно.

С сотрудниками журнала Пушкин был знаком по «Московскому вестнику», в котором сам участвовал. О них поэт писал Дельвигу в 1827 году: «...собрались ребята теплые, упрямые; поп свое, а черт свое...» (XIII, 320). В «Путешествии из Моск-

¹ Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. I, Л., 1950, с. 373.

вы в Петербург» он доброжелательно отзываясь о московских журналистах и московской критике, сочувственно отмечает критические статьи Шевырева, Киреевского, Погодина. С весны 1835 года эти люди участвуют в издании «Московского наблюдателя».

«Московский наблюдатель» интересен как журнал московской профессуры. Его можно упрекнуть в академичности и незлободневности, зато в нем отсутствовал легковесный и низкопробный материал. Сотрудники журнала серьезно занимаются литературой, искусством, историей, политической экономией, философией.

С самого начала образования «Московского наблюдателя» Пушкин видит в нем близкого союзника в оппозиции против «Библиотеки для чтения», относится к нему заинтересованно. В этом убеждает письмо Мельгунова, написанное Шевыреву весной 1835 года: «Пушкин, с которым я виделся у Вяземского и Жуковского и который пеняет, что он наш, а не шайки смирдинской, заодно с князем Одоевским советует перенести «Наблюдатель» в Петербург»².

Однако надежды, которые Пушкин, как и некоторые петербургские литераторы, связывал с московским журналом, не оправдались. Уже в конце 1835 года Вяземский писал Тургеневу: «Тут Крылов, Пушкин, Одоевский, Плетнев, барон Розен etc.etc... Все в один голос закричали: «Жаль, что нет журнала, куда бы вылить весь этот кипяток, сочный бульон из животрепещущей утробы настоящего! «Наблюдатель» черт знает что делает...»³. По словам Вяземского можно предположить, что близкие ему литераторы и Пушкин не были удовлетворены академическим характером «Московского наблюдателя» и отсутствием в нем злободневности.

Но быстрое разочарование журналом не исключает внимания Пушкина к его сотрудникам и статьям. К некоторым материалам журнала он возвращался в своих статьях, над некоторыми размышлял. Н. И. Мордовченко писал, что откликами Пушкина на напечатанное в журнале являются заметки о «Недовольных» Загоскина, набросок о «Трех повестях» Павлова, статья в III томе «Современника» «Об обязанностях человека». Сочинение Сильвио Пеллико»⁴. Если о «Недовольных» Загоскина Пушкин делает беглые наброски, в которых с удовлетворением соглашается «со строгим приговором» комедии в московских журналах, то о «Трех повестях» Павлова и о сочинении Сильвио Пеллико пишет более подробно.

² А. И. Кирпичников. Очерки по истории новой русской литературы. Т. II, 1903, с. 170.

³ Остафьевский архив. Т. III, СПб., 1899, с. 285.

⁴ См.: Н. И. Мордовченко. «Гоголь и журналистика 1835—1836 годов».

Набросок о повестях Павлова написан как своеобразный ответ критику «Московского наблюдателя» Шевыреву. «Г-на Павлова так расхвалили в «Московском наблюдателе», — пишет Пушкин, — что мы в сих строках хотели ограничить наши замечания одними порицаниями...» (XII, 9). В этих словах желание не столько вступить в полемику с Шевыревым, сколько дополнить его наблюдения. И все же в замечаниях Пушкина проступает сдержанный спор. Например, Шевырев пишет, что автор повестей обладает «даром наблюдения души человеческой», умением «вникать в ее движения». Пушкин, не отказывая автору в этих качествах, о повести «Именины» замечает: «Может быть, то же самое происшествие представляло в разительной простоте своей сильнейшие краски и положения более драматические, но требовало и кисти более смелой и более глубины в знании человеческого сердца» (XII, 9).

Обращаясь к «Ятагану», Пушкин, как и Шевырев, пишет о построении повести, об изображении действующих лиц. Он отмечает неудачную развязку и в то же время своеобразие и живость действующих лиц, как бы дополняя и по-своему исправляя Шевырева, который писал: «Происшествие развивается просто, как оно есть, как оно должно быть в обычаях и уставах нашей жизни... Характеров немного: это лица обыкновенные, которые часто попадают на общество... Но всякий из этих характеров схвачен в глубине своей...»⁵. В замечаниях Пушкин и соглашается, и в чем-то спорит с Шевыревым. Но это спор не антагонистов, а людей, которые связаны давними деловыми отношениями, взаимным интересом к литературной деятельности.

И в статье «Об обязанностях человека». Сочинение Сильвио Пеллико» Пушкин доброжелателен к Шевыреву. В ней поэт вспоминает о заслугах сотрудника «Московского наблюдателя», называет его «писателем с истинным талантом, критиком, заслужившим доверенность просвещенных читателей». Но, признавая заслуги Шевырева, Пушкин не может согласиться с его утверждением, что книга Сильвио Пеллико производит впечатление «сухой и холодно догматической». Пушкин высоко отзывается о книге, сравнивает ее по мудрости, «младенческой простоте сердца» с Евангелием. Он отмечает неожиданность впечатления, производимого сочинением Сильвио Пеллико, в котором читатели вместо жалоб нашли «размышления, исполненные ясного спокойствия... и доброжелательства». Не обращаясь прямо к Шевыреву, Пушкин сдержанно, но настойчиво высказывает свое мнение о книге: «Неужели, если б она была написана в тишине Фиваиды или в библиотеке философа, а не в грустном уединении темницы,

⁵ С. П. Шевырев. «Три повести» Павлова. — «Московский наблюдатель». М., ч. 1, с. 124—125.

недостойна была бы обратить на себя внимания человека, одаренного сердцем? Не можем поверить, чтобы в самом деле такова была мысль автора «Истории поэзии» (XII, 100).

Положительный отзыв Пушкина встречают не только критические статьи Шевырева. С вниманием он отнесся к вышедшей в конце 1835 года «Истории поэзии». О книге сохранился набросок Пушкина, в котором, хотя и немногословно, он говорит о достоинствах труда Шевырева.

«История поэзии» явление утешительное, книга важная!» — пишет Пушкин (XII, 65). В историческом способе изложения он находит основное достоинство труда Шевырева. По мнению Ю. В. Манна, Пушкин оказал определенное влияние на «Историю поэзии». Исследователь считает, что «Шевырев единственный... кто оправдывал ожидания Пушкина в области метода эстетики»⁶.

Из сотрудников «Московского наблюдателя» не один Шевырев пользуется вниманием Пушкина. Внимателен он и к Погодину. Вспомним письмо Пушкина к нему по поводу рецензии Гоголя на книгу Погодина «Исторические афоризмы». «Статья о Ваших афоризмах писана не мною, и я не имел ни времени, ни духа ее порядочно рассмотреть, — пишет Пушкин. — Не сердитесь на меня, если Вы ею недовольны» (XVI, 103—104). Внимательность Пушкина здесь кажется чрезвычайной, потому что Гоголем о книге и о самом авторе сказаны только дружеские слова.

В письме Пушкин предлагает Погодину войти с ним в «сношения литературные и торговые». Пушкин пишет об этом 14 апреля 1836 года. В этот же день просьба принять участие в «Современнике» высказана в письме к другому сотруднику «Московского наблюдателя» Языкову. Как видим, во время работы в «Современнике» Пушкин не только не прекращает связи с московскими литераторами, но и приглашает их принять участие в своем журнале. (Погодин и Языков, хотя немного, будут печататься в «Современнике»). Вероятно, Погодина Пушкин приглашает неоднократно и в письме имеет в виду не эпизодическое сотрудничество. В дневнике Погодина есть интересная запись, сделанная в январе 1836 года: «Думал... о журнале Пушкина. Не отдать ли туда статей, назначенных в мой журнал, т. е. не издавать ли вместе?»⁷. По дневниковым записям можно думать, что и Погодин серьезно размышлял о совместном с Пушкиным участии в издании журнала.

Деловые отношения с сотрудниками «Московского наблюдателя» предполагают возможность для Пушкина полемизировать с Сенковским. Именно в московском журнале он ду-

⁶ Ю. В. Манн. Русская философская эстетика. М., 1969, с. 184.

⁷ Пушкин и его современники. Вып. XXIII—XXIV, Петроград, 1916, с. 120.

мает объявить Сенковскому о «смерти» настоящего Белкина. В письме к Плетневу Пушкин пишет: «Радуюсь, что Сенковский промышляет именем Белкина; но нельзя ль (разумеется из-за угла и тихонько, например в «Московском наблюдателе») объявить, что настоящий Белкин умер и не принимает на свою долю грехов своего омонима?» (XVI, 56). Просьба не случайно адресована в конечном итоге сотрудникам журнала. «Московский наблюдатель» выступает в полемике против «Библиотеки для чтения» на стороне Пушкина.

В статье «Перечень «Наблюдателя»⁸ Шевырев защищает Пушкина от беспринципности, с которой «Библиотека для чтения» судит о поэте, то признавая поэму Виланда «Востола» за поэму Пушкина, то укоряя его за издание такого слабого произведения.

Статья Андросова «Как пишут критику» продолжает полемику против «Библиотеки для чтения» на стороне Пушкина. Она появляется в ответ на статью в журнале Смирдина, в которой, обращаясь к Пушкину, авторы стремились написать о самой неприглядной стороне журнальной полемики и задержать появление «Современника». Андросов считает своим долгом вступить за Пушкина, воспринимает статью «Библиотеки для чтения» как оскорбление поэта и читателей. «Как смеет издавать журнал, — пишет Андросов, — когда этим изволил заняться б. Брамбеус. И еще непростительнее учредить его нарочно против «Библиотеки для чтения». Так по крайней мере могло казаться подозрительному феодалу. Но откуда он это взял? — спросят. Из программы? Ее не было... Ее никто не видал»⁹.

Так сотрудники «Московского наблюдателя» выступают с защитой Пушкина и еще до появления «Современника» мыслят себя его союзниками в полемике против триумvirата.

Союз поэта и участников московского журнала в оппозиции против «Библиотеки для чтения», их деловые отношения закономерны. Сотрудники «Московского наблюдателя» — люди пушкинского круга. Вот почему именно к ним обращается Вяземский с приглашением участвовать в «Современнике» после смерти Пушкина. В письме к Погодину он пишет: «Надеюсь, что Шевырев, Павлов и другие московские литераторы не откажутся участвовать в загробном журнале Пушкина. Нужно необходимо, чтобы в «Современнике» явились имена всех порядочных людей пишущих»¹⁰.

О фактах, которые приведены в статье, необходимо было упомянуть, потому что раньше о них никто не писал. Они полностью не исчерпывают характер отношений Пушкина и сотрудников «Московского наблюдателя». Эти отношения прояв-

⁸ «Московский наблюдатель». М., 1835, ч. 6.

⁹ «Московский наблюдатель». М., 1836, ч. 6, с. 492—493.

¹⁰ Литературное наследство. Т. XVI—XVIII, М., 1934, с. 723.

ляются не в меньшей степени в поэтическом материале журнала. На поэтическом отделе его можно видеть, как тянулись поэты «Московского наблюдателя» к Пушкину, используя его темы, заимствуя образы, хотя это не делало поэзию журнала близкой поэзии Пушкина.

Поэтический отдел «Московского наблюдателя» достаточно оригинален в первое время существования журнала (как, пожалуй, и другие отделы). В нем принимают участие Баратынский, Языков, Хомяков, Шевырев. Баратынский печатает философские пьесы: «Последний поэт», «Недоносок», «Алкивиад». Хомяков выступает впервые со славянофильскими стихами. Здесь напечатаны «Мечта», «Ключ», «Остров» (впоследствии «Альбион»). Из немногих интимных стихов в творчестве Хомякова в «Московском наблюдателе» помещены «Элегия», «К***» («Когда гляжу, как чисто и зеркально...»), «К***» («Благодарю тебя! Когда любовью нежной...»). Последнее стихотворение подписано инициалами А. Х.

Языков участвовал в журнале активнее, чем Баратынский, Хомяков и Шевырев. В «Московском наблюдателе» нередко появляются дружеские послания, характерные для его творчества. Здесь им напечатаны сказка в народном стиле «О диком ведре» и некоторые другие произведения. Впрочем, в дальнейшие годы уже не эти поэты определяли направление поэтического отдела журнала.

Гораздо большее место занимали в нем произведения второстепенных поэтов: Ростопчиной, Якубовича, Ознобишина, Павлова, Тепловой и некоторых других. Стихи второстепенных поэтов романтического направления делают поэтический отдел журнала похожим на многие периодические издания 30-х годов. И тем не менее они представляют для нас своеобразный интерес. Этот интерес заключен в заметном следовании поэтов «Московского наблюдателя» пушкинским традициям. Подражание Пушкину чаще бывало неловким, не очень органичным. Но сам по себе факт такого подражания проливает дополнительный свет на отношения поэтов «Московского наблюдателя» к Пушкину.

О внешнем сходстве с пушкинским «Воспоминанием» одного из стихотворений Менцова, напечатанных в «Московском наблюдателе», при коренном расхождении художественных принципов Пушкина и Любомудров писал Е. А. Маймин.

Не меньшее сходство со стихами Пушкина можно наблюдать в стихотворении Якубовича «Кавказ» (напечатано во II книжке «Наблюдателя» за август 1836 года):

Приют недоступный могучих орлов,
Державных и грозных гранитных хребтов,
Всемирная крепость надоблачных гор
Дивит и чарует наездника взор.
Где громы грохочут, шумит водопад

И молния реет в ущельях громад, —
Душе моей любо: ей в пору чертог —
Престол где громовый воздвиг себе бог!
Там мысли привольно по небу летать,
Весь ужас, всю прелесть грозы созерцать!
Туда бы, покинув заботливый мир,
Желал я умчаться, как птица в эфир.

В стихотворении Якубовича слились впечатления от двух пьес Пушкина, написанных во время пребывания на Кавказе: «Монастырь на Казбеке» и «Кавказ». Свою пьесу Якубович пишет тем же размером, каким написано стихотворение Пушкина «Кавказ». Природе Кавказа посвящены оба стихотворения. И нельзя не заметить, что Якубович как будто вспоминает и представляет ее по строкам Пушкина. Ср. у Пушкина:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины:
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
Отселе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье. (III, [I], 196).

Но пушкинский пейзаж написан почти с географической точностью. В описаниях же Якубовича природа представляется мало конкретной.

Поэт в пушкинском стихотворении — тонкий и внимательный наблюдатель. Природа, увиденная его глазами, безмолвна и величественна. Поэт одинок в ее мире. И только своенравный Терек с бесплодными порывами к воле — самый близкий ему образ, в котором угадываются заветные желания поэта. Но быть свободным ему так же невозможно, как невозможно вырваться на волю закованному в «немые громады» Тереку. Трагическое одиночество поэта особенно ощутимо на фоне безмолвия и величия природы.

В стихотворении Якубовича природа Кавказа «дивит и чарует наездника взор». Она тот чертог, который восхищает поэта и к которому он стремится от «заботливого мира». В этом желании он близок пушкинскому поэту в стихотворении «Монастырь на Казбеке». Заключительные строки Якубовича созвучны пушкинским. Вспомним Пушкина:

Далекий, вожделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью... и т. д.

Но сходство и этих пушкинских строк со стихами Якубовича внешнее. Противопоставление «заботливого мира» свободному эфиру в стихотворении Якубовича — традиционная формула романтика. В пушкинском стихотворении стремление к «вольной вышине» имеет глубоко личный смысл.

Явные ассоциации с Пушкиным можно отметить в стихотворении Якубовича «Кладбище» (напечатано в 8-й книжке «Московского наблюдателя» за 1836 год):

Обитель мира и печали,
 Куда в разбеге роковым
 Уж волны вечности примчали,
 Так много смертных в вечный дом!
 Смотрю на град твой, думы полный,
 И мне б хотелось угадать:
 Куда примчат все те же волны
 Меня, чтоб вечно почивать?
 Где будет домик мой укромный:
 Отчизны ль в милых мне местах?
 Или в стихии вероломной?
 Иль в чужеземных пустырях?
 Не все ль равно: четыре доски,
 Земля да дерн, да крест простой —
 Иль на могиле камень плоский:
 Вот все, что прах сокроет мой!
 Но я, в молитве жаркой, Бога —
 Хотел бы втайне умолить,
 Чтобы близ милого порога
 Пришлось прах мой положить:
 Не это ль в нас небес задаток,
 Бессмертья дальний, светлый луч,
 Любви духовной отпечаток,
 К загробной жизни тайной ключ?

По форме стихотворение Якубовича повторяет пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Якубович пишет «Кладбище» также 4-стопным ямбом и четверостишиями с перекрестной рифмовкой. Под влиянием Пушкина «Кладбище» получает философскую направленность: в стихотворении главной становится мысль о неизбежности смерти, о желании найти вечный покой «близ милого порога». В некоторых строфах очень заметное сходство с пушкинскими стихами в поэтических выражениях, в синтаксисе. Ср. с Пушкиным:

И где мне смерть пошлет судьбина?
 В бою ли, в странствии, в волнах?
 Или соседняя долина
 Мой примет охладелый прах?
 И хоть бесчувственному телу
 Равно повсюду истлевать,
 Но ближе к милому пределу
 Мне все б хотелось почивать. (III, [I], 195).

У Пушкина постановка темы и ее решение органичны. В конечных строках заключен философский итог, мудрое понимание закона бытия.

В «Кладбище» мысль о неизбежности смерти является чуждой, привнесенной. Она не получает развития в стихотворении. Поэтому философская направленность его остается внешней. А заключительная строфа, дающая стихотворению неожиданный поворот, ее мистическая окраска делает «Кладбище» Якубовича далеким от пушкинской пьесы.

Подражание Пушкину в стихах Якубовича внешне достаточно заметно. Гораздо более тонкое влияние поэта испыты-

вает другой поэт «Московского наблюдателя» Хомяков. Обратимся к его «Элегии», напечатанной в первой части журнала за 1835 год:

Когда вечерняя спускается роса,
И дремлет дольний мир, и ветер прохладный дует,
И синим сумраком одеты небеса,
И землю сонную луч месяца целует, —
Мне страшно вспоминать житейскую борьбу,
И грустно быть одним, и сердце сердца просит,
И голос трепетный то ропщет на судьбу,
То имена любви невольно произносит...
Когда ж в час утренний проснувшийся Восток
Выводит с торжеством денницу золотую
Иль солнце льет лучи, как пламенный поток,
На ясный мир небес, на суету земную, —
Я снова бодр и свеж; на смутный быт людей
Бросаю смелый взгляд, улыбку и презренье
Одни я шлю в ответ грозам судьбы моей,
И радует меня мое уединенье.
Готовая к борьбе и крепкая как сталь,
Душа бежит любви, бессильного желанья,
И одинокая, любя свои страданья,
Питает гордую безгласную печаль.

Ситуативно «Элегия» близка пушкинскому «Воспоминанию»: в этих пьесах лирический герой остается наедине с ночью. Стихотворения начинаются описанием ночи. В синтаксисе начальных строк можно заметить сходство: у Пушкина «Когда для смертного умолкнет шумный день...», у Хомякова «Когда вечерняя спускается роса...». Главный момент стихотворений — изображение внутреннего состояния лирического героя. И в описании душевного волнения, грусти и тоски Хомяков в поэтике невольно следует за Пушкиным. Изображение чувств, захвативших героя, покоряет искренностью:

Мне страшно вспоминать житейскую борьбу,
И грустно быть одним, и сердце сердца просит,
И голос трепетный то ропщет на судьбу,
То имена любви невольно произносит...

Глубина этих строк достигается благодаря пушкинской поэтике.

Прямое подражание Пушкину (как это было у Менцова и Якубовича), невольное следование пушкинской поэтике (что можно наблюдать, например, у Хомякова) — это не только дань традиции 30-х годов, но и, быть может, не осознанная поэтами «Московского наблюдателя» оглядка на Пушкина. При этом, какая бы близость ни отмечалась в стихах поэтов журнала с Пушкиным, их поэтика, литературный метод противоположны в своей основе.

Наблюдения над поэтическим отделом «Московского наблюдателя» дополняют картину отношений сотрудников журнала и Пушкина. Но наиболее полно ее можно представить с

учетом высказываний Шевырева о Пушкине после его смерти и фактов, касающихся переводческой деятельности Шевырева.

В «Московском наблюдателе» Шевырев печатает поэтический опыт — перевод 7-й песни «Освобожденного Иерусалима». Выступая новатором стиха, он в предисловии к переводу вспоминает «Послание к Пушкину» «как представителю нашей поэзии» (напечатано в 1831 году в «Телескопе»). «Послание» имеет для Шевырева принципиальное значение. В нем он в поэтической форме возвращается к своей любимой мысли о реформе русского стиха, который был бы способен вынести груз мысли:

Что ж ныне стал наш мощный богатырь?
Он, гальскою диетой замучен,
Весь испитой, стал бледен, вял и скучен,
И прихотлив, как лакомый визирь,
Иль сибарит, на розах почивавший,
Недужные стенанья издававший,
Когда под ним сминался лепесток.
Так наш язык: от слова ль праздный слог
Чуть отогнешь, небрежно ль вынешь,
Уж болен он, не вынесет, крятит,
И мысль на нем как груз какой лежит!
Лишь песенки ему да брани милы;
Лишь только б ум был тихо усыплен
Под рифменный, отборный пустозвон.

«Послание к Пушкину» — это программа поэта-новатора, и с ней Шевырев обращается именно к Пушкину, называя его «нашим депутатом на европейском вече», «колоколом во славу россиян». Критик «Наблюдателя» хорошо понимает значение Пушкина для русской поэзии, для России. В письме Шевырева к Погодину слова «Пушкин и Россия» стоят рядом и мыслятся равновеликими¹¹.

Шевырев выдвигает свой путь развития русской поэзии. Поэзии, которой принадлежит будущее, по мнению Шевырева, необходимы новые рифма, форма, язык. Это новое он стремится показать в переводе Тассо.

И поэтическим экспериментом, и «Посланием к Пушкину» Шевырев приглашает поэта к обсуждению задуманной им реформы русского стиха. Сам Пушкин ни в письмах, ни в статьях прямо не говорит о своем отношении к новшествам Шевырева. Хотя искusstвенность и несообразность поэтических опытов он чувствовал несомненно не хуже Вяземского, который с иронией писал об октавах Шевырева Тургеневу: «Шевырев швыряет в нас Тассовыми октавами, в коих нет ни ладу, ни складу. Оно и не по-русски, и не по-итальянски, а разве по-Третьяковски-Мерзляковски»¹².

¹¹ В письме от 20 июня 1830 года Шевырев пишет: «...я в Риме лучше понял назначение России и Пушкина».

¹² Остафьевский архив. Т. 3, СПб., 1899, с. 286.

Оценка Вяземского, ищущего свой путь в поэзии, вполне понятна. По существу Пушкин близок в ней с Вяземским. Пушкинским ответом на эксперименты Шевырева можно считать, например, поэму «Домик в Коломне», написанную своими октавами. Poleмику с Шевыревым Пушкин ведет непрямо, очень деликатно, несмотря на то, что реформу стиха, предложенную Шевыревым, он явно не принимает.

В статье Шевырева о Пушкине, написанной после смерти поэта, впервые отношение к личности Пушкина и его творчеству было высказано полно и отчетливо. И это мысли не только Шевырева, но и сотрудников «Московского наблюдателя».

Статья «Перечень «Наблюдателя» посвящена произведениям Пушкина 30-х годов. Творчество поэта Шевырев воспринимает с точки зрения своей эстетической системы. О достоинствах и недостатках поэзии Пушкина критик судит по-своему.

Шевырев анализирует три пьесы из напечатанных в «Современнике»: «Лицейская годовщина» («Была пора...»), «...Опять на родине...» («Вновь я посетил...»), «Молитва» («Отцы пустынноики и жены непорочны...»). Он выбирает несомненно сложные философские произведения, умалчивая о «Сценах из рыцарских времен», стихотворении «Д. В. Давыдову». Не рассматривает и статей Пушкина «Последний из родственников Иоанны д'Арк», «О Мильтоне и о Шатобриановом переводе «Потерянного рая».

Философские стихи Пушкина Шевырев оценивает как поэтлюбомудр, в поэтике которого основным является «заданность поэтической мысли»¹³.

Заданность поэтической мысли он находит у Пушкина в стихотворении «Лицейская годовщина». Заданной, по его мнению, является мысль о дружбе. «Лицейская годовщина», — пишет Шевырев, — внушена тем неизменным чувством дружбы, которое составляло самую резкую черту в нравственном характере Пушкина. Дружба была для него чем-то святым, религиозным»¹⁴.

Сложное, глубокое стихотворение-раздумье «...Опять на родине...» для Шевырева — «привет, завещание к молодому поколению». Критик находит в нем то, что близко его пониманию. Поэтому так важно для Шевырева письмо Пушкина к Нащокину о шумной и растущей семье поэта как иллюстрация к данному стихотворению. И здесь Шевырева интересует прежде всего чувство, «...которое, проистекая в нас из сознания собственных сил, делает нас способными к великому самоотвержению»¹⁵.

В размышлениях о лирике Пушкина поэтическая форма и язык для Шевырева не являются главными. Критик ищет в

¹³ См. у Е. А. Маймина.

¹⁴ «Московский наблюдатель», М., ч. XII, с. 313.

¹⁵ Там же, с. 315.

стихах мысль, которая рождается из чувства души. Важным для него является даже не само чувство, а его выражение. Это становится ясным при анализе пьесы «Молитва». «Его «Молитва», — пишет Шевырев, — дышащая всею красотой христианского покаяния, умиляет сердце другим чувством, которое, как мы видим, постоянно покоилось в душе его, но никогда не преобладало в поэзии: это чувство религиозное. Неужели даром такое вдохновение осенило душу поэта незадолго до его кончины?». Задавая такой вопрос, Шевырев отвечает на него, философствуя, домысливая по-своему: «В роковых переломах нашей жизни, всегда, со дна души, поднимаются ее основные, внутреннейшие чувства: среди обыкновенного течения дней они забыты, засорены впечатлениями света, заботами и суетами поминутными. Это клад души, который она бережет про черный день, — и когда он наступает, когда приходит тяжкое испытание, тогда чистеет дно души, и с него-то, если душа не пуста, поднимается жаркая молитва»¹⁶.

Пушкинские пьесы приоткрывают критику душевный мир поэта. По ним Шевырев представляет человеческий облик Пушкина. Романтическое восприятие критика «Московского наблюдателя» хорошо чувствуется в его лексике: «роковые переломы нашей жизни», «засорены впечатлениями света, заботами, суетами поминутными», «клад души».

Шевырев привык и хочет видеть Пушкина романтиком. И, трактуя новые произведения в старом ключе, он, конечно, не может не чувствовать глубины их содержания и чувства, их новаторства.

Философская поэзия, о которой так много говорили поэты-любомудры, была новой ступенью поэтического развития Пушкина, его достижением. Любомудры хотели быть новаторами, требовали новаторства от Пушкина, не замечая того, что он оставил их далеко позади в своем поэтическом развитии.

Шевырев — первый, кто заговорил о поэме «Медный всадник». В анализе ее критик отмечает совершенство поэтической формы. Отдавая в этом дань Пушкину, он отказывает ему в умении мыслить и полно раскрыть идею произведения. Главная мысль поэмы, по мнению Шевырева, заключена в герое, а «безымянный герой» «Медного всадника» близок герою поэмы «Кавказский пленник» по второстепенной роли, которая им принадлежит в поэмах. Критик считает, что сама картина наводнения уже является темой поэмы, потому что описание стихии подавляет «главное действие и безымянного героя». Недостатки и достоинства поэмы Шевырев определяет как недостатки и достоинства всего поэтического творчества Пушкина. Критик, считая «Медный всадник» самым зрелым произведе-

¹⁶ «Московский наблюдатель», М., ч. XII, с. 314.

нием по форме, пишет: «Великий мастер в отделке, всегда оконченной до возможной полноты, и потому первый художник русского стиха, имеющий только одного достойного соперника в своем учителе Жуковском, Пушкин, столько прилежный и рачительный в исполнении, почти всегда довольствовался одним эскизом в изобретении. Этот характер почти всех произведений, как мы в свое время постараемся доказать, отразился и на самом последнем»¹⁷.

В утверждении, что в поэме «главная мысль... эскизована» проявляется основное требование поэтики Шевырева. Поэтическое произведение — это подробное развитие основной мысли. Основная мысль у Любомудров как тезис, для подтверждения которого служит все произведение. Основываясь на этом, Шевырев еще в 1831 году писал о пушкинских пьесах в письме к Погодину: «Они в нем афоризмы, а не выливаются из одного полного чувства»¹⁸.

Недосказанность поэтических произведений Пушкина, делающая их неповторимыми, Шевыревым и сотрудниками журнала воспринимается как недостаток в творчестве поэта.

По статье Шевырева можно видеть, как пытались по-своему осмыслить поэтику Пушкина сотрудники журнала и не поняли в ней главного.

Для сотрудников журнала Пушкин — великий поэт России, влияние которого они не могут не испытывать. При этом достижения его для участников «Московского наблюдателя» остаются недоступными. И это противоречие многое объясняет в своеобразии отношений Пушкина и московских журналистов.

¹⁷ «Московский наблюдатель». М., ч. XII, с. 316.

¹⁸ Литературное наследство. Т. XVI—XVIII, М., 1934, с. 749.

ПУШКИН И БОМАРШЕ

Проблема «Пушкин и Бомарше» изучена недостаточно¹. Автор единственной специальной работы, посвященной этому вопросу, В. Э. Вацуро подчеркнул творческую близость русского поэта французскому комедиографу в период создания трагедии «Моцарт и Сальери»: «На границе тридцатых годов ему (Пушкину — Л. В.) блеснул «веселый Бомарше», столь близкий его творческому гению, — и исчез, оставив за собой неизгладимый след»². При всей справедливости этого утверждения оно недостаточно точно: воздействие Бомарше на Пушкина не было подобно блеску молнии внезапным и кратковременным. Уже первое лицейское стихотворение Пушкина, одна из первых его эпиграмм, первая критическая статья связаны с Бомарше. Французский комедиограф имел немаловажное значение не только для драматургии Пушкина, но также для его поэзии, прозы и публицистики.

Творчество Бомарше, наследника лучших достижений французской комедии XVII—XVIII веков, смелого новатора, ломающего классицистические каноны и прокладывающего дорогу реалистической драматургии XIX в., для реалиста-Пушкина значимо во многих отношениях. Для русского поэта прежде всего в новаторских достижениях Бомарше важно то, чем он обогатил комедийную традицию по сравнению с Мольером:

¹ В. А. Францев. К творческой истории «Моцарта и Сальери» (К вопросу об автобиографичности Пушкина). Прага, 1931, с. 13—14; М. П. Алексеев. Комментарий к трагедии «Моцарт и Сальери». — В кн.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. Драматические произведения, М.—Л., 1935, с. 536—537. В дальнейшем: М. П. Алексеев; И. М. Нусинов. Пушкин и мировая литература. М., 1941, с. 85 G. Lozinsky. Pouchkine, lecteur de Beaumarchais. — Revue de littérature comparée, 1937, p. 1, p. 233—234. В дальнейшем: G. Losinsky. Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 143—144. В дальнейшем: Б. В. Томашевский; М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972, с. 104. В дальнейшем: М. П. Алексеев. Пушкин; А. Гляссе. Об источнике одной лицейской эпиграммы Пушкина. — В кн.: Временник пушкинской комиссии 1970, Л., 1972, с. 77—79. В дальнейшем: А. Гляссе; В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон. Сквозь «умственные плотины». М., 1972, с. 106. В дальнейшем: В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон; В. Э. Вацуро. «К вельможе». — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974, с. 195—196. В дальнейшем: В. Э. Вацуро. «К вельможе».

усложненная структура характера, тонкий психологизм, знание сердца светского человека, острая критика предреволюционной Франции.

Блистательный текст комедий Бомарше, который Пушкин знает чуть ли не наизусть, яркие театральные впечатления от постановок его пьес и, наконец, гениальная музыка Россини и Моцарта, послужившая еще большей славе его комедий, — все это вместе определило сложный комплекс восприятия Пушкиным творчества Бомарше.

В глазах русского поэта французский комедиограф обладал неоспоримым обаянием не только как художник, но и как незаурядная личность. На протяжении всей жизни Пушкину открываются все новые грани человеческого облика Бомарше. По мере того, как проявляются новые стороны многогранного таланта самого поэта, под новым ракурсом воспринимается им и французский комедиограф. От стихотворения «К Наталье» (1814) до создания статей «Александр Радищев» (1836) и «Французская академия» (1836) девятнадцать раз, прямо или косвенно, возвращается Пушкин к произведениям Бомарше и к его легендарной биографии³.

Социальная значимость театра Бомарше не сразу открывается Пушкину. Его первые лицейские восторги отданы заразительному смеху «Севильского цирюльника». В эти годы гений Бомарше сродни игривой музе поэта: французский комедиограф, как и он сам, — наследник «галантного» века, традиции легкой и изящной фривольности.

В стихотворении «К Наталье», отразившем, как известно, впечатления лицеиста от постановок царскосельского крепостного театра графа В. В. Толстого⁴, образы «Севильского цирюльника» и «Женитьба Фигаро» сливаются с шаловливым обликом самого поэта⁵. С этих лет герои знаменитой трилогии постоянно привлекают воображение Пушкина. Розина, Бартоло, Фигаро, Керубино, Бридуазон, Базиль в разных ассоциациях, в лирическом и ироническом контексте — постоянные гости его творческого мира.

Первое стихотворение Пушкина насквозь театрально: яркие декорации, пластические детали, костюм и грим Бартоло,

² В. Э. Вацуро. Пушкин и Бомарше (Заметки). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. VII, Л., с. 214. В дальнейшем: В. Э. Вацуро.

³ В библиотеке Пушкина хранилось шеститомное собрание сочинений Бомарше издания 1828 г. с подробным очерком жизни, изложенным в апологетических тонах. *Oeuvres complètes de Beaumarchais, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages.* T. 1, Paris, MDCCCXXVIII. В дальнейшем: Beaumarchais.

⁴ См.: К. Я. Грот. Пушкинский лицей. СПб, 1911, с. 60 Б. В. Томашевский, с. 143.

⁵ «Если бы он не был так нехорош собой, я бы прозвала его Керубино. Действительно, он проказит совершенно по-детски, на этом он как-нибудь и сломит себе шею», — напишет позже о Пушкине В. Ф. Вяземская мужу (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб, т. V, ч. II, с. 115).

«дерзкий» сценический жест отражают зрительные впечатления Пушкина. Четырнадцатилетний поэт восхищается всеми перевоплощениями «миловидной жрицы Тальи», хотел бы играть роли всех ее партнеров, ради прелестей «легкой, миленькой Розины» согласен даже на то, чтобы стать «седым опекуном», «старым пасынком судьбины в епанче и с париком». Розина воспринимается Пушкиным пока еще в своей первой ипостаси, «севильская графиня» появится позже. И вообще «Женитьба Фигаро» представлена в этом стихотворении только той стороной, которая близка шаловливой музе лицеиста, — незримо присутствующим образом Керубино. Юный поэт как бы усваивает интонацию знаменитого монолога Керубино, влюбленного во всех представительниц прекрасного пола одновременно.

В лицейские годы Пушкину открылась другая грань творческой личности Бомарше: умение проворной эпиграммой «пригвоздить» врага. Стоило ему со всем пылом юности включиться в литературную борьбу своего времени, ринуться в атаку на «Беседу губителей Российского Слова» (XIII, 30), как именно Бомарше подсказал ему форму и стиль первой лицейской литературной эпиграммы «Угрюмых тройка есть певцов». Послужившая образцом для Пушкина эпиграмма Бомарше, высмеивающая трех членов Конвента, выступивших в 1792 г. в Законодательной ассамблее с клеветническими по его адресу обвинениями по поводу закупки им 60.000 ружей, была известна лицеистам, по-видимому, благодаря наставнику лицейстов де Будри, брату Марата⁶.

Тот факт, что именно Бомарше оказался вдохновителем эпиграммы «Угрюмых тройка есть певцов», нам представляется не случайным. Пушкин высмеял князей-стихотворцев на «Ш» (XIII, 3) сразу же после скандала, развернувшегося в связи с постановкой комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» Шаховского. С театральными боями имя Бомарше связалось наиболее естественно, французский комедиограф — прежде всего человек театра, в театральной борьбе он — союзник.

На наш взгляд, есть закономерность и в том, что Бомарше незримо присутствует и в первой критической статье Пушкина «Мои замечания о русском театре» (1820). Эта статья, содержащая поразительную по зрелости эстетической мысли оценку русской сцены начала двадцатых годов, во многом была близка драматургической позиции Бомарше (подчеркивание им важной роли зрителя, требование естественности в игре и пр.). Мы находим в ней скрытую реминисценцию из Бомарше, оставшуюся незамеченной исследователями, по-видимому, из-за неожиданности пушкинского сопоставления. Заме-

⁶ См.: А. Гляссе, с. 77—79.

тив, что лишь талант Екатерины Семеновой спасал от провала чахлые трагедии — плод переводческих усилий целой «кооперации» поэтов, которые сами не видели большой чести для себя считаться их авторами, Пушкин пишет: «Голос актрисы удержал на сцене все сии плачевные произведения союзных поэтов, от которых *каждый отец отрекается поодиночке*» (курсив мой. — Л. В.). Шутка Пушкина — косвенная реминисценция из «Женитьбы Фигаро». Во время суда в доме графа Альмавивы судья излагает суть спора между авторами: «Тяжба возникла из-за одной мертворожденной комедии: оба от нее отказываются, каждый утверждает, что это не он писал, а другой⁷. «Мудрое» решение Альмавивы придало этому парадоксальному делу еще большую пикантность: «пусть вельможа поставит под ним свое имя, а поэт вложит в него свой талант» (427). По-видимому, Пушкину запомнилась остроумная сценка; осознанно или нет, он использует ее в полемической статье.

В двадцатые годы Бомарше-остроумец, волшебник «cause-gie» больше всего привлекает Пушкина. Известно, что сам поэт в это время отдает щедрю дань искусству остроумной беседы, изящного каламбура, «летучего словца». Вяземский, «остряк замысловатый», Фонвизин, прославившийся «пропастью bon mots», Грибоедов, непревзойденный собеседник, вызывают его восхищение. Бомарше в этом отношении — высший эталон. Сравнение с ним — самый лестный комплимент. Пушкин подчеркивает, что таково общее мнение, а вовсе не его личное. Желая оттенить искусство Фонвизина вести беседу, Пушкин приводит оценку кн. Юсупова «C'était un autre Beaumarchais pour la conversation» (XIV, 143) (В разговоре это был второй Бомарше).

В письмах Пушкина, в его статьях, произведениях, в письмах его корреспондентов звучат знаменитые остроты Бомарше, прославленные реплики его героев. Чаще всего они приводятся по-французски, как они запомнились из текста комедий. «O femme, femme, créature faible et décevante» (XIV, 208), — шутливо негодует Пушкин по адресу Е. М. Хитрово⁸. «Qui est-ce ~~qui~~ donc que l'on trompe ici» (VIII, I, 42)⁹, — возмущается героиня отрывка «Мы проводили вечер на даче» ханжеским поведением рассказчика. «C'est l'âge du Chéribin» — точный и емкий эпитаф к «Пажу». Аллюзии с Бомарше чаще всего возникают в шутливом, ироническом или фривольном контексте. В этом плане характерно письмо Пушкина А. И. Тургеневу от 9 июля 1819 года. Оно насквозь пронизано

⁷ Бомарше. Избранные произведения. М., 1954, с. 427. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи.

⁸ Слова Фигаро: «О женщина! Женщина! Женщина! Создание слабое и коварное» (453).

⁹ Знаменитая реплика Базиля из «Севильского цирюльника»: «Кого здесь надувают?» (326).

литературной игрой, все знакомые получают клички: адресат — «кардинал-племянник», Н. И. Тургенев — «оба Мирабо», Кавелин — «инквизитор», а министр духовных дел и народного просвещения А. Н. Голицын неожиданно обозначается именем корыстного клеветника Базиля: «...прошу камергера Bazile забыть меня по крайней мере на три месяца» (XIII, 10).

Остроты, каламбуры, сентенции Бомарше встречаются и в письмах пушкинских корреспондентов. «Что скажешь ты о глупой войне за и против Грибоедова?» — спрашивает Пушкина Вяземский. И перефразируя слова Сюзанны («До чего же глупы бывают умные люди» (374), тут же сам отвечает на вопрос: «Наши умники так глупы, что моченьки нет» (XIII, 181). М. П. Розберг, рисуя портрет одесского цензора Спады, сравнивает его манеру обращения с дамами с «обходительностью» Бридуаона (XIV, 132). И. И. Козлов, отвечая на просьбу ссыльного поэта прислать ему «Чайльд Гарольда» Ламартина («то-то чепуха должна быть» (XIII, 174), характеризует это произведение в тон Пушкину ироническим словом Бомарше «чепуха в квадрате» (XIII, 177).

Французская культура острословия сыграла существенную роль не только в формировании пушкинского стиля¹⁰, но, как нам представляется, и в поэтике шутливой поэмы («Руслан и Людмила», «Граф Нулин», «Домик в Коломне»), в искусстве диалога комедийных отрывков, в построении образа светского человека. Воздействие Бормаше на Пушкина в этом отношении сказывается прежде всего в комедийных отрывках второй половины 20-х годов и в «Евгении Онегине». В это время Пушкина интересует, в первую очередь, не столько социальная сторона пьес Бомарше, сколько психологическая интерпретация светского героя на комедийной сцене. Пока еще не Фигаро, а граф Альмавива и его супруга — в центре внимания поэта.

Персонажи пушкинских комедийных отрывков конца 20-х гг. — натуры, в чем-то родственные графу Альмавива. Герой наброска «Насилу выехать решились из Москвы», который подобно графу ревнует, не испытывая сильной любви, объясняет редкие визиты к невесте сентенцией, напоминающей рассуждения Альмавива: «Спешить бы слишком было странно — я не любовник, а жених» (VII, 248). Герой следующего наброска «Она меня зовет, поеду или нет», неверный муж, искатель наслаждений и сердцеед, пренебрегающий юной и прелестной супругой, еще больше напоминает сластолюбивого графа. Французская критика отмечала сходство комедии Ка-

¹⁰ См.: Леонид Гроссман. Этюды о Пушкине. М.—Пб. 1923; Н. К. Козмин. Пушкин-прозаик и французские острословы XVIII века (Шамфор, Ривароль, Рюльер). — Изв. по русск. яз. и словесности АН СССР, 1928, т. I, кн. 2, с. 536—558; И. О. Лернер. Пушкинологические этюды. — В кн.: «Звенья». Кн. V. М.—Л., 1935.

змира Бонжура «Муж-волокига» (1824)¹¹, вольный перевод которой предпринял в этом отрывке Пушкин, с «Женитьбой Фигаро». В пьесе К. Бонжура, усвоившего в изображении светского человека на комедийной сцене новаторский подход Бомарше, особенно важным для Пушкина, как нам представляется, был образ юной супруги героя, Адели.

Подобно графине Альмавива второй части трилогии, Адель, оскорбленная изменами мужа, стойко борется с чувством, закравшимся в сердце помимо ее воли (предмет ее привязанности — друг детства, кузен Шарль, любящий ее глубоко и преданно), и остается верной супружескому долгу. Силой характера и чистотой нравственного чувства она в чем-то близка таким героиням трагической судьбы, как Кларисса, Юлия, Дельфина и столь любимая Пушкиным Татьяна¹². В ценности для Пушкина психологической трактовки на сцене частной жизни светского человека и в обаянии образа Адели мы видим причину неожиданного его интереса к пьесе К. Бонжура¹³. Заметим в скобках, что единственная отметка «важности» («nota bene») в оставленном Пушкиным французском плане перевода-переделки относилась к сцене первого разговора Адели с Шарлем.

Однако К. Бонжур выступил лишь продолжателем Бомарше, который первым из французских комедиографов осмелился изобразить в подобном освещении жизнь светского человека на комедийной сцене.

Опасение, как бы частная жизнь дворянина в комедии не приобрела оттенок вульгарности, привело к парадоксальному положению, когда из всех «высоких» и «низких» жанров салонная комедия оказалась самой ригористской в требовании благопристойности. Соблюдение «морали» — первое требование к комедии, особенно строгое к поведению на сцене светской женщины¹⁴. Ей дозволено участие в любовных «экспери-

¹¹ «Journal des Débats», samedis, 2 octobre 1824. К. Бонжур позаимствовал название пьесы у Бомарше, который в предисловии к «Женитьбе Фигаро» писал, что гораздо больше бы подошло его пьесе название «Муж-соблазнитель», но такое название вызвало бы новые нападки на комедию.

¹² «...если уж и сравнивать Онегина с Д.<он> Ж.<уаном>», то разве в одном отношении: кто милее и прелестнее (gracieuse), Татьяна или Юлия» (XIII, 155), — пишет Пушкин А. А. Бестужеву 24/III 1825 г.

¹³ Д. П. Якубович отнес интерес Пушкина к «Мужу-волоките» исключительно за счет «водевильной легкости» пьесы и «остроумного диалога» (См.: Д. П. Якубович. Комментарий к отрывку. — В кн.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. 7, с. 687). Однако подобными достоинствами обладали многие французские комедии и, в частности, ранние пьесы самого К. Бонжура. Между тем Пушкин, как известно, не особенно охотно занимавшийся драматическими переводами, почему-то обратился именно к этой пьесе.

¹⁴ Характерны упреки, которые предъявлялись Софье по поводу ее невинных свиданий с Молчалиным. «Софья Павловна столь развращена, что не достойна быть на театре. Грибоедов много отважился, что в лице благородной девушки осмелился ее вывести на сцену», — писал граф Хвостов (Цит. по Н. К. Пиксанов. Творческая история «Горя от ума», с. 225). (347).

ментах» лишь в строго очерченных границах. В «розыгрышах» заняты предпочтительно вдовы и благородные девицы, жены — лишь верные и преданные, появляющиеся только тогда, когда необходимо дать урок «обожаемому» супругу.

Бомарше первый осознал эту тягостную условность жанра. «В трагедиях все королевы и принцессы пылают страстью и с бóльшим или меньшим успехом с нею справляются, — это считается дозволенным, а вот в комедиях обыкновенной смертной нельзя, видите ли, бороться с малейшей слабостью! О могучее влияние названия!» (352), — писал он в предисловии к «Женитьбе Фигаро», защищая графиню Альмавива от упреков в безнравственности. Обрушиваясь на мертвящую «благодетельность», оказывающую «пагубное действие на искреннюю, неподдельную веселость» (312) и наносящую «смертельный удар искусству интриги» (312), Бомарше защищает право комедиографа выводить на сцену полнокровных героев с истинными страстями. Просветительская теория «оправдания страстей», усвоенная в какой-то мере романом XVIII века («Новая Элоиза», «Опасные связи», «Адольф») и решительно отвергнутая светской комедией, в пьесах Бомарше нашла свое драматургическое воплощение. Он осмелился пренебречь всеми жанровыми «запретами» и создать единственную в XVIII столетии комедию о светских людях, в которой действует неверная жена. Понимая, какую бурю негодования вызовет его пьеса, он счел необходимым самим названием «Преступная мать» подчеркнуть осуждение своей любимой героини. Но хотя Бомарше как только можно смягчил вину графини Альмавива, привлекая все, что могло бы служить ее оправданию, его комедия, как пьеса глубоко «безнравственная», была осуждена.

С пьесой «Преступная мать», на наш взгляд, перекликается последний комедийный отрывок Пушкина «Через неделю буду в Париже непременно» (1830). Этот фрагмент, наименее изученный и наиболее «пушкинский» из всех комедийных отрывков, органически связанный с магистральной линией развития Пушкина, с его поисками на пути к реализму, при всем отличии от мелодраматической манеры пьесы Бомарше связан с нею глубинными нитями. Тема светской женщины, которой грозит осуждение света за супружескую неверность, столь важная и для Бомарше, и для Пушкина («Арап Петра Великого», «Неоконченные прозаические отрывки»), впервые здесь решается русским поэтом драматургически. В экспериментаторском фрагменте Пушкин не чувствует себя связанным и, продолжая новаторский подход Бомарше весьма независимо, разрешает себе еще большую смелость. Нарушая все привычные нормы театральной благопристойности, Пушкин выводит на сцену не только светскую даму, неверную жену, но и ее любовника и создает диалог, который мог бы прозвучать в ситуа-

ции, отдаленно напоминающей парижский эпизод «Арапа Петра Великого»¹⁵. В основе трактовки характеров героев этого отрывка — новая концепция личности Пушкина, взгляд широкий и гуманный. Графиня Д. и ее любовник Дорвиль — не злодеи, а люди со слабостями и достоинствами, они не осуждены, а объяснены. Графиня одновременно легкомысленна и серьезна, кокетлива и ревнива, по отношению к супругу она по-своему добра¹⁶. Вся сцена жизненна и натуральна. В глубоко драматический по-существу диалог то и дело врывается шутивая нота, комический жест, беззаботная интонация. Хотя этот «прелестный отрывок»¹⁷, превосходящий прекрасные диалоги зрелой пушкинской прозы («Рославлев», «Гости съезжались на дачу»), — образец более глубоко понимания личности, чем у Бомарше, воздействие французского комедиографа на комедийные отрывки весьма существенно. Наряду с Мольером, Лафонтеном, Вольтером, А. де Мюссе Бомарше — союзник в борьбе с литературными ханжами¹⁸.

Еще заметнее чем в комедийных отрывках, воздействие Бомарше ощущается в «Евгении Онегине». Как известно, пушкинский «роман в стихах» впитал в себя многие элементы поэтики комедии. Не только бытовые зарисовки, сатирические портреты, шутливые диалоги, заключительные «пуанты» многих строф роднят «Евгения Онегина» с комедией, но и самый дух иронии, пронизывающий поэму. Из всех русских и европейских комедиографов два автора, на наш взгляд, сыграли в этом отношении наиболее значительную роль: Грибоедов и Бомарше¹⁹. Значение Бомарше для создателя «Евгения Онегина» заключается в самой манере интерпретации частной жизни светского человека, супружеских отношений, нравов света,

¹⁵ «Новое обстоятельство еще более запутало ее положение. Обнаружилось следствие неосторожной любви. Утешения, советы, предложения — все было истощено и все отвергнуто. Графиня видела неминуемую гибель и с отчаянием ожидала ее» (VIII, 6).

¹⁶ «Какой ужас! Я не позволю вам проколоть моего мужа. Он для меня был всегда так добр. Я перед ним кругом виновата, я могла забыть все свои обязанности, изменить ему...» (VIII, 252).

¹⁷ С. М. Бонди. *Драматургия Пушкина и русская литература*. — В кн.: Пушкин родоначальник новой русской литературы. М., 1941, с. 401. Это единственное замечание С. М. Бонди о комедийных отрывках конца 20-х годов. Исследователь специально оговорил, что не будет касаться этих отрывков, так как из-за их отрывочности и краткости «трудно что-нибудь сказать об этих замыслах» (там же). Отрывки, действительно, изучены очень мало; фактически, кроме кратких комментариев к ним А. Л. Слонимского и Д. П. Якубовича в томе «Драматические произведения», специальных работ о них нет.

¹⁸ Бомарше в предисловии к «Женитьбе Фигаро» иронизирует над «высоконравственными критиками», которые «запугивают авторов» (342) и «сковывают вдохновение» (342).

¹⁹ Напомним, что исследователи не раз отмечали воздействие «Женитьбы Фигаро» на «Горе от ума». См.: С. А. Фомичев. Национальное своеобразие «Горя от ума». «Русская литература», 1969, № 2, с. 46—66

когда тонкий психологизм не исключает легкой иронии, а правда характеров — шутовой авторской позиции. При всем отличии героев пушкинского «романа в стихах» от персонажей знаменитой трилогии, в обрисовке характеров есть отдаленное сходство, «дон-жуанизм» Евгения Онегина первых глав поэмы включает и «философию» наслаждения сластолюбивого графа. Отвращение к «брачным узам» пушкинского героя перекликается с подходом Альмавива (Ср. слова Онегина: «Супружество нам будет мукой. Я, сколько ни любил бы вас, Привыкнув, разлюблю тотчас» (VI, 78) — с высказыванием Альмавива: «...в один прекрасный вечер, к вящему своему изумлению, вместо того чтобы вновь ощутить блаженство, начинаешь испытывать пресыщение» (459)²⁰. Отдаленное сходство можно обнаружить и в обрисовке женских образов. И Бомарше, и Пушкин испытывают глубокую симпатию к своим героиням, ставят их нравственно неизмеримо выше мужских персонажей, окружают ореолом грусти и достоинства. Безупречное владение собой замужней Татьяны²¹, ее умение подчиняться этикету и вместе с тем остаться «самой собой» роднят ее в чем-то с графиней Альмавива.

Мысль, что французский комедиограф присутствовал в сознании автора «Евгения Онегина», подтверждается наличием в поэме ряда косвенных и прямых реминисценций из Бомарше. Пушкинский панегирик «женским ножкам», их «узеньким следам» перекликается с веселой хвалой Фигаро «крохотной ножке» (298) Розины. Не случайно в памяти Пушкина Бомарше остался творцом этой темы («Он стал рассказывать о ножках, о глазах»). Ироническая характеристика «всегда довольный сам собой, своим обедом и женой» — реминисценция из предисловия к «Севильскому цирюльнику», в котором Бомарше желает видеть своего зрителя «довольного своим здоровьем... своею возлюбленною, своим обедом» (260)²². Лукавый совет зрителю в том случае, если его «здоровье подорвано», а «пищеварение расстроено», вместо комедии «просмотреть образцовые труды Тиссо о воздержании» (260)

²⁰ Перекликаются отдельные детали, штрихи. Ср. реплику графа в диалоге с графиней. (Графиня: Ведь там же темно? Граф: К чему нам свет? Мы же читать не собираемся) с пушкинской «пуантой», передающей мысли Онегина: «И после ей наедине Давать уроки в тишине».

²¹ Ср. слова Альмавивы («Остается, однако, непостижимым, каким образом женщины так быстро принимают соответствующий вид и берут верный тон» /408/) с пушкинской восхищенной характеристикой Татьяны:

Ей-ей! Не то, чтоб содрогнулась,
Иль стала вдруг бледна, красна...
У ней и бровь не шевельнулась;
Не ждала даже губ она (VI, 173).

²² G. Lozinsky, p. 233. Eugene Onegin. A novel in verse by A. Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary, by Nabokov, v. 3, M. Y., 1964, p. 222—223. В дальнейшем: V. Nabokov.

получил неожиданный отклик в списке прочитанных во время «жестокой хандры» Онегиным книг:

Прочел он Гиббона, Руссо,
Манзони, Гердера, Шамфора,
Madame de Staël, Биша, Тиссо... (VI, 183) ²⁴.

Ассоциацию с Бомарше вызывают и полные восхищения пушкинские строки об «упойтельном Россини». Подобно автору трилогии о Фигаро итальянский композитор «вечно тот же, вечно новый». Грациозные звуки «Севильского цирюльника» естественно сливаются с блистательным текстом комедий Бомарше. Не случайно радостно-пьянящие звуки Россини и полные солнечного веселья реплики комедий вызовут у Пушкина один и тот же поэтический образ-сравнение с животворными брызгами вина:

Он звуки льет — они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего аи
Струя и брызги золотые...

Откупори шампанского бутылку,
Иль перечти Женитьбу Фигаро.

Музыку Россини Пушкин сравнит и с остроумной беседой: отточенная мысль и изящные звуки воспринимаются им в одном эмоциональном ряду. Например, письма Вяземского «оживляют» его «как умный разговор, как музыка Россини» (XIII, 210). Остроумец Бомарше и «Орфей-Россини» могли бы составить в этом отношении самое блистательное сочетание.

Именно опыт Бомарше, как нам представляется, пробудил у Пушкина интерес к проблеме сотрудничества поэта и композитора. В предисловии к поэтическому либретто оперы «Тарар», озаглавленном «Абонентам оперы, которые хотели бы любить оперу», Бомарше, стремясь найти причину плачевного состояния современной ему оперы, видит ее в обычном несовершенстве либретто. По его мнению, опера превратилась в «царство скуки», потому что в ней «слишком много музыки».

Пушкин, любивший «Тарар», «вещь славную», конечно, был знаком с предисловием Бомарше. По-видимому, он обратил внимание на это рассуждение комедиографа, так как позже в трагедии «Моцарт и Сальери» подчеркнул это необычное соотношение сил автора либретто и композитора («Ты для него «Тарара» сочинил»). Восхищаясь Россини, он, подобно Бомарше, задумывается (пусть чисто теоретически) над возможностью сотрудничества с любимым композитором. Он как

²³ G. Lozinsky, p. 234.

²⁴ См.: М. П. Алексеев, с. 537.

бы «примеряет» себя на роль «соавтора» Россини и, понимая, что это сотрудничество должно было бы «подчинить поэта музыканту» (XIII, 73), приходит к выводу, что для него это неприемлемо: «Я бы и для Россини не пошевелился» (XIII, 73).

Со второй половины 1820-х годов все большее место в творческом сознании Пушкина начинает занимать Моцарт. Подлинный культ Моцарта в России этих лет, горячая полемика между «моцартистами» и «россинистами», вдохновенные статьи о Моцарте приятеля Пушкина по «Зеленой лампе» А. Д. Улыбышева, а также восторженные отзывы о Моцарте В. Ф. Одоевского, «Фирса» Голицына и других его знакомцев-меломанов, посещение поэтом петербургской Оперы (в 1826—1827 гг. «Дон-Жуан» исполнялся 7 раз²⁴) — все это немало способствовало интересу Пушкина к немецкому композитору и постижению поэтом творческого гения Моцарта.

Так же как имя Россини, имя Моцарта неизбежно должно было вызывать в сознании Пушкина ассоциацию с творчеством Бомарше. Сложная цепь связей, сближающих имена Бомарше и Моцарта, которая болдинской осенью наполнит глубоким смыслом кульминационную сцену трагедии «Моцарт и Сальери», в 1826 г. уже, по-видимому, в какой-то мере осознавалась поэтом. Известно, что именно в этом году им был создан первоначальный набросок трагедии «Моцарт и Сальери»²⁵. Оба имени, стоящих в заглавии, для людей пушкинской эпохи в той или иной степени оказывались связанными с Бомарше. Опера «Тарар», объединившая творческие усилия Бомарше и Сальери, с успехом шла в России тех лет и даже соперничала с «Дон-Жуаном» Моцарта²⁶. В предисловии к «Тарару» Бомарше, почтительно посвящая свое либретто Сальери, писал: «Я посвящаю Вам мой труд, потому что он стал Вашим. Я его только породил. — Вы его подняли до высоты театра. Если наш труд будет иметь успех, я буду им обязан почти исключительно Вам. И хотя Ваша скромность заставляет Вас всюду говорить, что Вы только мой композитор, я горжусь тем, что я Ваш поэт, Ваш слуга, Ваш друг» (545)²⁷.

И, так же как Сальери должен был вызывать ассоциацию со своим либреттистом, Моцарт заставлял вспомнить об авторе текста, на основе которого было построено либретто одной из самых знаменитых опер — «Женитьбы Фигаро». Случилось так, что в конце 20-х годов не только Моцарт как ни-

²⁵ См.: М. П. Погодин. Из «Дневника». — В кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2, М., 1974, с. 9.

²⁶ См.: М. П. Алексеев, с. 535.

²⁷ «Этот большой композитор <...> от природы получил утонченное чувство, ясный разум, драматический талант и удивительную плодовитость. Он имел мужество отказаться ради меня от множества музыкальных красот, которыми блистала его опера, единственно потому, что они удлинляли сцену и замедляли действие» (555).

когда прежде «покорил» русскую публику, но и Бомарше приковал к себе на время сердца. Острый интерес к нему русского зрителя был вызван блестящей постановкой в 1829 г. на сцене петербургского Большого театра комедии «Женитьба Фигаро»²⁸.

Шумный успех спектакля был обеспечен новым переводом Д. Н. Баркова и мастерским актерским исполнением (Фигаро — Сосницкий, Альмавива — Каратыгин, Сюзанна — Каратыгина)²⁹. Вокруг постановки этого, по словам А. Жандра, «лучшего сочинения неподражаемого Бомарше»³⁰ завязалась живая полемика, которая еще больше обострила интерес к пьесе. Глубокий анализ этого эпизода в жизни русского театра дал В. Э. Вацуро³¹, и потому мы подробно касаться его не будем. Заметим только, что блестящая постановка комедии, споры вокруг нее, острая журнальная полемика по поводу перевода Д. Н. Баркова немало способствовали, по-видимому, осознанию Пушкиным той глубокой творческой близости с Бомарше, которая окрасила его поэтические шедевры 1830 года.

1830-й год, время высочайшего взлета пушкинского гения, стал и в отношении поэта к Бомарше своеобразной кульминацией³². Весной 1830-го года Пушкин во время визита к князю Юсупову слушал рассказы старого вельможи о его встречах с французскими просветителями, в том числе с Бомарше, и прочел в альбоме Юсупова обращенное к нему послание комедиографа. Впечатления от этой беседы отразились в стихотворении «К вельможе», в котором наряду с зарисовками Вольтера и Дидро впервые в пушкинской поэзии появился образ Бомарше:

...Услужливый, живой,
Подобный своему чудесному герою,
Веселый Бомарше блеснул перед тобою.

И колкий Бомарше... (III, 218)

В лаконичной характеристике уже намечен тот пленительный образ гения «моцартианского» типа, столь близкого само-

²⁸ См.: В. Э. Вацуро, с. 109.

²⁹ «Все... равно способствовали необычайному успеху, сей пьесы на русской сцене... Подобный ensemble я видела только в молодости моей в 1823 году в Париже на Théâtre Français... Сколько раз я впоследствии ни бывала в Париже — такого ensemble уже более никогда не видела», — вспоминала позднее А. М. Каратыгина (А. М. Каратыгина. Воспоминания. — В кн.: П. А. Каратыгин. Записки, т. II, Л., 1930 г., с. 171).

³⁰ А. Жандр. О переводах комедии «La folle journée, ou Le mariage de Figaro» и представлениях сей комедии на Большом театре 18 и на Малом 23 февраля русскими актерами, по переводу Д. Н. Баркова. — «Сын Отечества», 1829, № 13, с. 348. В дальнейшем: А. Жандр.

³¹ См.: В. Э. Вацуро, с. 209.

³² Там же.

му Пушкину, который будет создан в «Моцарте и Сальери». Каждый из пяти эпитетов, составивших портрет Бомарше («услужливый», «живой», «чудесный», «веселый», «колкий»), весьма значителен в системе пушкинской поэтики, особенно эпитет «веселый». Как будет видно (см. с. 118), вокруг словечка «веселый» в связи с оценкой Бомарше Вольтером развернулась в свое время «текстологическая» стычка, известная Пушкину из «Лицея» Лагарпа. Истинный талант — «веселый» талант, не случайно именно этим словом характеризовал Вяземский музу Пушкина. Русский поэт награждает Бомарше не только своими чертами, но и своим умением разгадывать чужие души. Так же, как «угадал» Юсупова сам Пушкин, «угадал» русского вельможу-эпикурейца и Бомарше и построил свой рассказ в соответствии с этим иронически-восхищенным представлением.

В послании «К вельможе» Бомарше предстает как знаток и певец Испании. «Испанские» строки стихотворения — это не только окрашенный легкой иронией условно-романтический колорит (ср. с «Мадридом» А. де Мюссе), но и нравы, увиденные через призму «Севильского цирюльника». Закутанный в плащ Альмавива под окном Розины, письмо, брошенное ею «из-за решетки», «стройное созвучие золота», отпирающее все двери, — все эти бытовые зарисовки комедии нашли отражение в послании:

Скажи, как падает письмо из-за решетки,
Как златом усыплен надзор угрюмой тетки;
Скажи, как в двадцать лет любовник под окном
Трепещет и кипит, окутанный плащом.

Испанская тема займет заметное место в произведениях болдинской осени; изображение Испании в них будет также в чем-то созвучно колориту комедий Бомарше. Более заметный в пьесах «Паж, или Пятнадцатый год», «Я здесь, Инезилья», менее — в «Каменном госте», отзвук знаменитой трилогии ощутим во всех этих произведениях.

Эпиграф стихотворения «Паж, или Пятнадцатый год» «C'est l'âge de Chérubin» («это возраст Керубино») устанавливал непосредственную связь пьесы с «Женитьбой Фигаро». Эпиграф несколько необычен, его можно рассматривать в ряду пушкинских лжецитат. Слова самого поэта сказаны нарочито по-французски, что создает видимость реплики, почерпнутой непосредственно из оригинала³³. Имя Керубино, упомянутое в эпиграфе, как нарицательное, известное всем, для Пушки-

³³ Сам Бомарше о «возрасте Керубино» писал в предисловии к «Женитьбе Фигаро»: «Тринадцатилетний ребенок, при первом же сердечном трепете готовый увлечься всем без разбора... На что бы ни обратило свой взор это юное дитя природы, все не может не волновать его, быть может, он уже не ребенок, но он еще и не мужчина, — я умышленно избрал этот период в его жизни, чтобы он, привлекая к себе внимание, в то же время никого не заставлял краснеть» (354).

на, что уже отмечалось, с лицейских лет обладало притягательной силой. Позднее музыкальные, театральные и литературные впечатления снова и снова будут привлекать внимание Пушкина к этому герою. Прежде всего интерпретация Моцарта придала особенное обаяние образу шаловливого паж. Грациозная канцона Керубино была у всех на устах. Напомним, что в трагедии «Моцарт и Сальери» слепой трактирный скрипач играет Моцарту именно ее. Знаменитые арии Фигаро и Сюзанны, обращенные к влюбчивому пажу, передающие средствами музыки всю прелесть облика Керубино, делали героя Бомарше еще более популярным. Образ Керубино неожиданно оказался в центре вышеупомянутой журнальной полемики, развернувшейся вокруг постановки «Женитьбы» Фигаро³⁴. И, наконец, внимание поэта к этому образу мог привлечь Альфред де Мюссе, о поэтическом сборнике которого «Итальянские и испанские сказки» Пушкин одновременно с созданием «Пажа» пишет похвальную заметку. Для Мюссе образы трилогии Бомарше имели немалое значение. В поэме «Мардош» (заслужившей, кстати, высокую оценку Пушкина (XI, 177) пародировались ситуации комедий «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро»³⁵. Прямо или косвенно в поэме упомянуты Альмавива, Базиль, Сюзанна, Бридуазон, главную героиню зовут Розина, а юный герой поэмы, спасаясь подобно Керубино от ревнивого мужа, прыгает в окно. Еще больше подчеркнута связь с образом пажа в стихотворении этого сборника «Андалузка», написанном в тональности монологов Керубино и имеющем эпиграф, прямо отсылающий к «Женитьбе Фигаро»: «А ну-ка, певчая птичка, спойте графине романс» (396).

«Паж» написан в той же форме, что и лицейское стихотворение «К Наталье» и «Андалузка» Мюссе. Это лирический рассказ от первого лица, близкий по интонации к монологам Керубино. Однако в пьесе «К Наталье» рассказчик, автор и незримо присутствующий Керубино как бы сливаются в один образ, а в «Паже» легкий оттенок иронии решительно отделяет автора от лирического героя. Неповторимое сочетание ребяческой воодушевленности и наивного фанфаронства, составляющее обаяние Керубино, близко и характеру пушкинского героя. Образ Керубино нашел отклик не только в стихотворениях «К вельможе» и «Паж», но и в трагедии «Моцарт и Сальери», где он послужил как бы первым аккордом, включающим в пьесу тему *Бомарше*.

Образ Бомарше в «Моцарте и Сальери» привлекал внимание исследователей. Были установлены источники сведений

³⁴ См.: В. Э. Вацуро, с. 209.

³⁵ См.: Л. И. Вольперт. Пушкин и Альфред де Мюссе. (О пародийности «Домика в Коломне»). — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1976.

Пушкина о биографии Бомарше, о взаимоотношениях Бомарше и Сальери³⁶, прояснен литературный генезис высказываний пушкинского Сальери о Бомарше как авторе «Женитьбы Фигаро» и как «отравителя»³⁷, выявлен скрытый план «зависти» Вольтера к Бомарше³⁸. Однако, за исключением В. Э. Вацура, исследователи уделяли упоминанию о Бомарше ровно столько внимания, сколько заслуживало любое другое имя, послужившее поводом к включению в текст мотива отравления. А между тем, хотя пространство «действия» Бомарше не велико (пять реплик), скрытый подспудный план, связанный с образом француза, имеет большое значение для идейного замысла трагедии.

Образ Бомарше возникает в трагедии в связи с одним из важных аспектов философско-этической проблематики пьесы: право гения на преступление. Пушкин, положивший начало великим нравственным исканиям русской литературы, выдвинул проблему, которой со второй половины XIX века суждено будет овладеть умами: «сверхчеловек» и мораль (Достоевский, Ницше, этические концепции декадентов). Пушкин поставил ее в аспекте искусства: «дозволено» ли великому художнику «преступить» во имя искусства.

Среди ряда творцов, названных в трагедии (Глюк, Пиччини, Рафаэль, Данте, Микеланджело, Бомарше), как раз два последних имени дают повод к размышлениям над этой проблемой. Клеветническая легенда связала имена Микеланджело и Бомарше с преступлением, с той лишь разницей, что итальянцу молва приписала «высокое» преступление — во имя искусства (чтобы правдивее изобразить муки Христа, он, якобы, распял натурщика), а французу — заурядное бытовое злодеяние.

«Легенду» Бомарше — будто тот ради обогащения отравил двух своих жен — Пушкин знал с юных лет. Лагарп, негодую против злобных клеветников, счел необходимым изложить в «Лицее» подробную историю двух супружеств Бомарше³⁹. Сам Бомарше сумел сделать тему клеветы сокровенным лейтмотивом своих произведений, превратил ее, так сказать, в явление «эстетическое» и заклеил с такой художественной силой, что при упоминании о создателе «Мемуаров» и «Севильского цирюльника» в сознании людей эпохи невольно возникала мысль о клевете. Клевета у Бомарше то и дело выступает «рука об руку» с завистью. Великий мастер борьбы про-

³⁶ В. А. Францев, с. 13—14; М. П. Алексеев, с. 530—531.

³⁷ А. Н. Веселовский. Бомарше и его судьба. (Опыт характеристики). — «Вестник Европы», 1887, № 2, с. 568—569; Н. О. Лернер. Рассказы о Пушкине. Л., 1929, с. 216; Lozinsky, p. 233—234; Nabokov, p. 222—223; В. Э. Вацура, с. 211—213.

³⁸ В. Э. Вацура, с. 211—214.

³⁹ Luce, on Cours de littérature ancienne et moderne, par J. F. Laharpe, Paris, 1834, t. 2, p. 542—543. В дальнейшем: Lucee...

тив «нелитературных» обвинений насмешник Бомарше то и дело разоблачает завистников, раскрывает их «муки» зависти, саркастически провозглашает необходимость «жертв» на алтарь зависти⁴⁰.

Таким образом, сама жизнь Бомарше создавала повод к художественному исследованию той «триады зла», которая как раз составляет важный мотив пушкинской трагедии, — *зависть, клевета, отравление*. Но она составляет лишь первый план пьесы. Для идейного замысла трагедии важно то, что на Бомарше «замкнулась» также «триада добра» — *дружба, мацартианство, пушкинское «я»*.

Гениально обострив психологическую ситуацию (в трагедии «жертва» — одновременно «друг»), Пушкин выдвинул рядом с мотивом смерти мотив дружбы. Злодеяние сопровождается щемящей нотой теплоты и человечности («Нет, мой друг Сальери...», «За твое здоровье, друг...», «Друг Моцарт, эти слезы... не замечай их»).

Тема Бомарше не просто вплелась в этот мотив, а оказалась в чем-то его источником. Создав музыку на текст Бомарше, оба композитора отдали ему дань признания в самой ценной форме — собственным творчеством, скрепив тем самым союз трех имен. Сальери к тому же был лично знаком с Бомарше, они создавали оперу «Тарар» в тесном и близком сотрудничестве. Щедрая хвала, которую воздал в предисловии к «Тарару» Бомарше своему «соавтору» (см. с. 108), его восторженная и даже преувеличенная оценка Сальери, как «непризнанного гения» (555), могли бы послужить образцом великодушного признания одного творца другим и должны были запомниться Пушкину с юности. Воспоминание подкреплялось примерами легендарной биографии, пестрившей «анекдотами» о доброте и отзывчивости Бомарше. Автор предисловия к шеститомному изданию Бомарше 1828 г., хранившемуся в библиотеке поэта, рассказывал, например, чувствительную историю молодого бедняка, которого веселость комедии «Женитьба Фигаро» и доброта ее автора спасли от самоубийства⁴¹. Несомненно, запомнился Пушкину и рассказанный в деталях Лагарпом «подвиг дружбы», совершенный Бомарше в память Вольтера⁴². Если к тому же иметь в виду, что, в глазах Пушкина, на личности комедиографа лежал отблеск его бессмерт-

⁴⁰ «Убедившись, что бог завистников разгневан, я твердо сказал актерам: «О дети, жертва здесь необходима!» (276).

⁴¹ Beaumarchais, t. 1, p. XXXV.

⁴² Речь идет об осуществленном комедиографом посмертном 70-томном издании Вольтера. «Кельское» издание потребовало от Бомарше в течение восьми лет титанических усилий и принесло большие убытки. Он скупил за свой счет рукописи Вольтера, приобрел три бумажные фабрики, доставил из Англии шрифты, снял в аренду Кельский замок (графство Баденское) и организовал на свой риск тайный ввоз во Францию «запрещенного» Вольтера. См.: Лусée..., p. 555.

ного героя («Услужливый, живой, подобный своему чудесному герою, веселый Бомарше...»), то станет ясно, почему Бомарше предстал в трагедии как воплощение дружбы.

«Моцартианский» характер одаренности Бомарше мог пленить Пушкина не только при знакомстве с его комедиями, но и с предисловиями к ним⁴³. Непривычная для читателей того времени раскованность, свобода от классицистических догм и жестких эстетических схем, презрение к «правилам», этому «пугалу посредственных умов» (44), отличавшие театр Бомарше, характерны и для этих, не укладывающихся ни в какие жанровые рамки «увертюр». В них раскрывался не только человеческий облик Бомарше, мыслителя и шутника, борца и остроумца, но и его облик творца. Выступая в роли теоретика искусства, предлагая с позиции передовой эстетики первый научный анализ своих пьес, Бомарше демонстрирует тончайший дар (которым, кстати, владел и Пушкин) — умение раскрыть самый процесс творчества. Всякий раз по-разному, шутливо, серьезно, отбиваясь от нападок, смеясь над самим собой, Бомарше то и дело раскрывает движение мысли художника, самую диалектику творчества. То это рассказ о том, как рождается замысел комедии, то шутливые жалобы на «муки» завершения и отделки пьесы⁴⁴, то задорная характеристика собственной мысли: «Мой-то ум вы уж не надейтесь подчинить своей указке: он неисправим, и, как только обязательный урок кончился, он становится крайне легкомысленным и шаловливым» (268).

При этом, что важно для главной коллизии «Моцарта и Сальери», Бомарше пытается осмыслить проблему «гений в искусстве» теоретически: «Гений пытливый, неудержимый, которому всегда тесно в узком кругу приобретенных знаний, ...ломающая преграды предрассудков, бросается по ту сторону уже изученных границ... Он сделал гигантский шаг — и область искусства расширилась» (45). О себе он в этом плане обычно говорит шутливо, но о всех тех, кого считает истинными гениями — о Мольере, Дидро, Вольтере — с подлинным восхищением.

Бомаршеанские черты как раз и выступают в творческом облике Моцарта пушкинской трагедии. Умение посмеяться над самим собой, получить удовольствие от собственной мелодии,

⁴³ Пушкин помнил текст предисловий так же хорошо, как и текст самих комедий, что подтверждается наличием целого ряда прямых и косвенных реминисценций из Бомарше в его произведениях. См.: Nabokov, p. 233—234; Lozinsky, p. 222; В. Э. Вацуро, с. 214.

⁴⁴ Например, блистательный рассказ о том, как он, уловив отношение зрителей, ловко и быстро укоротил «Севильского цирюльника» на один акт: «Моя колесница и без пятого колеса катится не хуже» (276).

искаженной трактирным скрипачом⁴⁵, душевная щедрость, с которой он хвалит Сальери, — все эти качества личности напоминают пленительный облик комедиографа таким, каким он выступает в комедиях и в предисловиях к ним.

Но эти качества — черты личности и самого Пушкина, который неосознанно и неощутимо «растворил» себя в пьесе. Загадка скрытого автобиографизма трагедии издавна интересовала исследователей («моцартианский» гений поэта, отношение с окружавшими его людьми, коллизии с реакционной российской действительностью)⁴⁶.

Для понимания автобиографизма трагедии существенное значение имеет также и соотношение пушкинского «я» с образом Бомарше. Обладавший даром общения с целой нацией, новатор Бомарше творчески близок Пушкину. Человек артистической раскованности, веселости и гедонизма, он и как личность в чем-то родственен русскому поэту. Для Пушкина Бомарше — в некотором роде «alter ego», он награждает его «своими» чертами, «своим» ощущением жизни. Меняется Пушкин, меняется и «его» Бомарше. Особенно показательны в этом отношении стихотворения «К вельможе» и «Паж», предшествующие созданию «Моцарта и Сальери». В нарисованном Пушкиным портрете французский комедиограф неуловимыми штрихами сливается с образом автора разных времен: со «смуглым отроком» лицеистом Керубино («Как пылкий отрока восторгов полный сон»), лирическим героем «Евгения Онегина» («Он стал рассказывать о ножках, о глазах...»), с автором «Каменного гостя». Но наиболее очевидна близость «моцартианца» Бомарше Пушкину безусловно в «Моцарте и Сальери».

Кульминационная сцена «Моцарта и Сальери» по сжатости и экономии художественной мысли представляет собой явление исключительное даже на фоне удивительного пушкинского лаконизма. «Смысловое поле» огромной емкости осталось за текстом трагедии: «Сквозь простой и прямой смысл реплик просвечивает другой глубокий психологический план»⁴⁷. Исследователи (Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. С. Непомнящий, В. Э. Рецетпер)⁴⁸ тонко проанализировали много-

⁴⁵ См.: Б. М. Гаспаров. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя». Временник пушкинской комиссии 1974, Л., 1977.

⁴⁶ См.: Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Собрание сочинений. Том IV. Пушкин, СПб, 1909, с. 6—12; В. Б. Блюменфельд. К проблематике «Моцарта и Сальери» Пушкина. — «Вопросы литературы», 1958, № 2; Даниил Гранин. Священный дар. — «Вопросы литературы», 1971, № 11.

⁴⁷ С. М. Бонди, с. 401.

⁴⁸ Д. Д. Благой. Маленькие трагедии. Литературный критик. Книга вторая, 1937, с. 82—89. В. Непомнящий. Симфония жизни (О тетралогии Пушкина). — «Вопросы литературы», 1962, № 2; В. Э. Рецетпер. «Я шел к тебе...» («Моцарт и Сальери»). — «Вопросы литературы». 1970, № 9, с. 182—188.

численные и разнообразные подспудные пласты, составляющие «второй» план трагедии.

Тема Бомарше возникает в момент драматической развязки естественно и закономерно. При всей кажущейся неожиданности возникновения этой темы во втором акте, она на самом деле подготовлена уже в первом акте тонкой психологической обрисовкой героев. Сальери, по-видимому, часто рассказывал о своем старом приятеле, который интересен Моцарту и как создатель неповторимых персонажей одной из его самых блестящих опер. Есть глубокая закономерность в том, казалось бы, незначительном факте, что из всего богатства мировой оперы Пушкин выбрал для исполнения трагичным скрипачом именно знаменитую канцону Керубино «*voilà que s'opère*». Моцарт спешит рассказать об этом случае Сальери, полагая, по-видимому, что упоминание о Бомарше тому приятно, и решается даже привести уличного музыканта к другу, чтобы тот сыграл ее еще раз перед Сальери.

Тут отражен и демократизм творчества Моцарта (а значит, и Бомарше, и Пушкина), произведения которого знает народ, и близость образа Керубино человеческому облику Моцарта (а значит, и Бомарше, и Пушкина). Отзвук этой характеристики слышится в сетовании Сальери: гениальность дается небом «не в награду... трудов».

А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного? (VII, 125)

По-французски слово «Керубино» означает также «херувим» («*chérubin*»), и в восприятии Сальери образ легкомысленного мальчишки-пажа ассоциируется с этим значением его имени и отбрасывает отблеск на обоих своих «создателей» (Моцарта и Бомарше):

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских (VII, 125).

Во втором акте образ Бомарше освещает магическим светом кульминационную сцену. Разговор о нем фатальным образом определяет перипетии разговора в трактате «Золотого льва» и провоцирует самый акт злодеяния Сальери. К Бомарше, как к некоему центру, сходятся явные и тайные линии, придающие сцене развязки смысловую емкость и глубину (Сальери — Бомарше, Моцарт — Бомарше, Вольтер — Бомарше, Микеланджело — Бомарше).

Впервые имя Бомарше звучит в момент, когда Сальери, потрясенный провидением Моцартом своей близкой смерти (тот, оказываясь, пишет реквием), искренне пытается подбодрить его:

И, полно! что за страх ребячий?
Рассей пустую думу. Бомарше
Говаривал мне: «Слушай, брат Сельери.

Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти «Женитьбу Фигаро» (VII, 132).

Имя Бомарше слезает с уст Сальери естественно, как продолжение привычных бесед о его старом друге. Отзыв Сальери о комедиографе благодушен, его интонация чуть-чуть снисходительна. Приравнять собственное произведение к бутылке хорошего вина — для него, по-видимому, не самый высокий подход к искусству (Ср.: «Но, господа, позволено ль с вином равнять *do-ge-mi-sol?*» (VI, 204).

Сальери не боится произнести имени Бомарше, потому что не ставит комедиографа ни в какую связь со своим страшным замыслом. Он поостерегся бы произнести имя Микеланджело Буонаротти, о «деянии» которого, как можно предположить, он размышлял давно. Не случайно убийца Моцарта, совершив свое злодеяние, тут же вспоминает о «создателе Ватикана». Буонаротти в его глазах — гений и потому имеет право на «великое» преступление во имя высокого искусства. Не то, что автор веселых комедий, «забавный» Бомарше с его вульгарной легендой.

И все же мысль о Бомарше-отравителе, неосознанная, подспудная, видимо, таилась в глубине подсознания Сальери. Поэтому и память так некстати подсказала ему это имя.

Сальери цитирует Бомарше, и этот мгновенный словесный портрет прекрасно передает человеческий облик комедиографа: в его совете благожелательность, веселость и легкое пренебрежение к собственному шедевру (та же интонация, что и у Моцарта: «безделица») ⁴⁹.

Моцарт тут же отзывается на эту ноту. Он и на самом деле забыл про «черные мысли»:

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него *Тарара* сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив...
Я все твержу его, когда я счастлив...
Ла-ла-ла-ла... (VII, 132)

Бесхитростные слова Моцарта — подлинная хвала дружбе творцов, единению истинных художников. Сальери сочинил для Бомарше «Тарара», а для Моцарта — прелестный мотив, который хочется повторять в минуты счастья. Трагическая ирония: для Моцарта слова «Сальери» и «счастье» в чем-то синонимы. Моцарт щедро дарит Сальери сладчайшим для друга признанием — напевает его мотив; момент почти идиллический: остановись разговор в этом месте — и преступ-

⁴⁹ В предисловиях к комедиям Бомарше отзывается о своих пьесах в нарочито сниженном тоне, ставя их успех в зависимость от настроения зрителя, его самоочувствия, оттого, удалось ли ему до спектакля насладиться бутылкой хорошего вина.

ление в этот вечер не было бы совершено. Но есть судьба, есть неумолчный голос подсознания, и у обоих героев тайное стремление к развязке. Минута умиротворения неожиданно прерывается, казалось бы, вовсе к делу не идущим вопросом Моцарта:

...Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Моцарт задает вопрос беззаботно, по логике застольной болтовни, бездумно повторяя расхожие слухи. Он и не подозревает, в какое глубочайшее смятение он повергает этим невинным вопросом Сальери. И все же вопрос не случаен: мысль о смерти преследует Моцарта, а имя Бомарше молва давно уже связала с чьей-то смертью.⁵⁰

Однако зловещее слово *отравил*, связывающее клевету о Бомарше с тайным замыслом Сальери, прозвучало. Вихрь чувств и мыслей пронесится в сознании Сальери: «Неужели Моцарт разгадал его?» Сальери открылась связь имен. Он внутренне протестует против этого сближения и не намерен равнять бытовое злодейство со своим «высоким» замыслом. В его ответе — желание отмежеваться от Бомарше, унизив его:

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого. (VII, 132).

Для него Бомарше — не гений, он «смешон» и уже потому не способен ни на что великое, включая великое преступление. Эта реплика Сальери вводит подспудную линию: Вольтер — Бомарше. Тень Вольтера как бы незримо возникает рядом с героями при словах Сальери «он слишком был смешон»⁵⁰. Это почти дословные слова Вольтера из его опровержения клеветы об отравлении. Пушкин присвоил Сальери ту же логику опровержения, ту же пренебрежительно-снисходительную интонацию.

По смыслу ответ Сальери как будто совпадает со взглядом Моцарта. Но в нем и что-то не то. Самая аргументация чем-то не устраивает Моцарта. Наступил его черед *подумать*. Моцарт улавливает, что именно ему не по душе в ответе Сальери: словечко «смешон». В нем презрение и насмешка. Теперь и он вступает в тайную полемику. «Не смешон, а весел и добр,

⁵⁰ В. Э. Вацуро приводит слова Вольтера: «Я продолжаю быть уверен, что Бомарше никогда никого не отравлял и что столь смешной человек не может принадлежать семейству Локусты». Из «Лицея» Пушкин мог знать и комментарий Лагарпа к этим словам: «Я бы добавил и то, чего Вольтер не мог знать так, как я, он *слишком добр*, слишком доброжелателен, слишком чувствителен, чтобы сделать злое дело». Бомарше, готовя кельское издание Вольтера, задетый пренебрежительным эпитетом, заменил слово «смешной» («drôle») на «веселый» («gai»). Проанализировавший весь этот эпизод В. Э. Вацуро справедливо замечает, что пушкинское представление об облике Бомарше в чем-то навеяно характеристикой Лагарпа и полемично по отношению к Вольтеру (См.: В. Э. Вацуро, с. 211—214).

как истинный гений, и потому не способный на преступление», — приблизительно так могла бы прозвучать промежуточная реплика «скрытого» диалога. Ею Пушкин заставил бы Моцарта внести ту «поправку» к словам Вольтера, которую когда-то внес сам Бомарше и к которой позднее присоединился автор послания «К вельможе».

В столкновении позиций возникает итоговая формула, лаконичная и глубокая, как афоризм:

...Он же гений,
Как ты, да я. А гений и злодейство
Две вещи несовместные. (VII, 132).

С искренностью щедрого сердца Моцарт спешит включить Сальери в «союз трех», «союз гениев», а значит, и «неспособных на злодейство». Однако, *включая* Сальери в круг гениев, он его тем самым из этого круга фатально *выключает*. Снова трагическая ирония: утверждая «гениальность» Сальери, он выносит приговор ему и подписывает свой:

Сальери.
...Ты думаешь? (VII, 132)
(Бросает яд в стакан Моцарта).

Яд — последний аргумент Сальери. Парируя удар Моцарта, он еще верит, что тот заблуждается: как раз наоборот, великое преступление — доказательство гениальности, ведь был же гением Буонаротти. Но вот уже обреченный Моцарт играет свой «Реквием», Сальери первый раз в жизни плачет, мука зависти исчезла («Как будто нож целебный мне отсек страдавший член»), и тут-то приходит понимание правоты Моцарта. Мысль, идущая от ума, Сальери не убедила, гениальная музыка потрясла и зародила страшное сомнение:

...Но ужель он прав,
И я не гений?... (VII, 132)
А Буонаротти? Или это сказка
Тупой бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана? (VII, 134)

Истинный гений, в глазах Пушкина, — гений открытый, свободный, веселый и непременно добрый, неспособный на зависть и преступление. Пушкин решает философскую проблему — право гения на преступление — как подлинный гуманист, и образ Бомарше для окончательного вывода очень важен. Отношение к Бомарше — своего рода «пробный камень» как для Сальери, так и для Моцарта. Пушкин включает Бомарше в круг гениев типа Моцарта, противопоставляя его, как и Моцарта, типу Сальери. Бомарше, как и Моцарт, не может унижить друга, а тем более предать. Небрежно отзываясь о собственном таланте, оба они щедро зачисляют Сальери в ранг

гениев. Моцарт делает это в пушкинском тексте, ставя «ты» перед «я», Бомарше совершает это в сознании Пушкина, который помнит восторженный отзыв комедиографа о Сальери из предисловия к «Тарару».

Близость Бомарше к «моцартианскому» типу должна была в восприятии Пушкина подкрепляться и отношением автора «Женитьбы Фигаро» к Вольтеру. Пушкин знал о подвиге, совершенном Бомарше во имя Вольтера (кельское издание), помня и об отзыве Вольтера о «смешном» Бомарше.

Образ Бомарше в трагедии — своеобразная кульминация в отношении русского поэта к французскому комедиографу. Свою творческую близость с Бомарше Пушкин ощущал с лицейских лет. Но лишь теперь, увековечив его облик «моцартианского гения» в кульминационной сцене трагедии, Пушкин до конца постиг Бомарше как своего духовного двойника.

Включение Бомарше, создателя плебейской разрушительной комедии, в круг гениев «моцартианского типа» свидетельствует о том, что в представлении Пушкина этот тип творца не только артистичен, виртуозен и нравственен, но и отзывчив к важнейшим социальным вопросам. Такая оценка автора «Женитьбы Фигаро» — лучшее возражение тем, кто истолковывал «моцартианство» Пушкина как знамя чистого искусства.

В последний период жизни именно эта сторона творчества Бомарше в наибольшей степени привлекает Пушкина. Из всех обликов Бомарше — остроумца, творца, полемиста — «спутником» русского поэта становится Бомарше-борец. В представлении людей эпохи имя Бомарше было символом борьбы. «Ma vie est un combat», — могу сказать с Beaumarchais⁵¹, — писал в 1824 г. Вяземский А. И. Тургеневу. И в самом деле борьба была подлинной стихией и призванием Бомарше. Он как будто постоянно искал ее, с веселым бесстрашием бросался в бой и, что важно, каждый ее этап с дерзкой бесцеремонностью делал всеобщим достоянием. «Он сражается с десятью или двенадцатью противниками сразу, и он их опрокидывает!» — восхищался Вольтер⁵².

Пушкину, которому в тридцатые годы пришлось яростно отбиваться от десятков врагов, опыт Бомарше был очень полезен. Французский комедиограф дал образец борьбы как против «литературных», так и «нелитературных» обвинений, и оба вида могли пригодиться Пушкину. С «литературными» обвинениями Бомарше борется от своего имени и от имени своих

⁵¹ «Моя жизнь — борьба». Остафьевский архив князей Вяземских. III. СПб, 1899, с. 39. Эти слова Вольтера, повторенные комедиографом, обычно ставились эпитафией к сочинениям Бомарше (эпитаф был и в издании 1828 г., хранящемся в библиотеке Пушкина).

⁵² Письмо маркизу Флориану от 3/1 1774 г. (Oeuvres complètes de Voltaire. Correspondance générale. Paris, 1818, t. 8, p. 144).

героев. Яркую картину «затравленности» несчастных литераторов рисует Фигаро в «Севильском цирюльнике»: «все букашки, мошки, комары, критики, москиты, завистники, борзописцы, книготорговцы, цензоры, все, что присасывается к коже несчастных литераторов, — все это раздирает их на части и высасывает их них соки» (299). Отдаленный звук этого красочного описания «мадридского» литературного «толкучего рынка» слышится в опубликованной в 1830 г. эпиграмме Пушкина «Собрание насекомых»:

Вот <Глинка> — божия коровка,
Вот <Каченовский> — злой паук,
Вот и <Свиньин> — российский жук,
Вот <Олин> — черная мурашка,
Вот <Ранч> — мелкая букашка. (III, 204)

Бомарше с особым пылом обрушивался на «высоконравственных критиков», которых приводит в неистовство его галльская веселость, игривый ум и дерзкое пренебрежение к «благопристойности». В предисловии к «Женитьбе Фигаро» он едко высмеивает «придирчивых и тонких знатоков», которые, манипулируя, как пугалом, такими «избитыми понятиями», как «нравственность на сцене», «хороший тон», «хорошее общество», «благопристойность», «чистота нравов», «тиранят и запугивают» (342) писателей.

Подобную же борьбу через полстолетия вынужден был начать русский носитель «галльского духа», продолжатель традиции легкой галантной фривольности, противник «морали» и «поучения» в искусстве — Пушкин. Ему также пришлось отстаивать свои эстетические принципы, новую концепцию человека, «истинную веселость» в борьбе против всякого рода литературных «ханжей»: «несносных педантов» (XI, 156), «важных семинаристов» (VIII, 50), «утрюмых дураков» (XI, 156), «стыдливых критиков» (IX, 98).

Бомарше как никому другому выпало на долю познать вкус и «нелитературных» обвинений. «Букет» был полным: в подлоге, в мошенничестве, в клевете, в оскорблении властей и даже — в убийстве. С «авторами» подобных «обвинений» он расправлялся беспощадно. Его враги могли бы поставить создателю «Мемуаров» памятник, он спас их имена от забвения. Без всякого стеснения сообщил он любопытной публике «пикантные» детали их биографий, набросал их портреты, передал их жест, язык, логику и заставил запомнить их имена: «нечистый на руку» судья Гезман, доносчик из Гренобля Бертран, грязный газетчик Марен. Чего стоит, например, комическая мольба, которую Бомарше обращает по поводу этого последнего к «Верховному существу». Если так уж необходимо, чтобы на него, Бомарше, был ниспослан «писака-доносчик», то пусть уж он будет таким, как Марен: «чтоб он

был предателем в отношении своих друзей, неблагодарным в отношении своих покровителей. Пусть его ненавидят авторы за критику, читатели — за его писания... Пусть он шпионит за людьми, к которым вхож, ...разоряет для собственного обогащения несчастных книготорговцев..., словом... Дай мне Маре́на» (179).

В начале тридцатых годов, когда вокруг Пушкина зловеще сгустилась атмосфера травли и доносительства, опыт Бомарше в борьбе с такого рода обвинениями ему очень пригодился. Портрет «живущего ежедневными донесениями» Видока-Булгарина, «отъявленного плута», «столь же бесстыдного, как и гнусного», нагло хвастающего «дружбой умерших известных людей», строчащего на писателей, покритиковавших его слог, «доносы в вольнодумстве», чем-то неуловимым перекликается с характеристиками, которыми заклеил своих врагов комедиограф. Мастер политического намека автор «Женитьбы Фигаро» не только в комедиях, но и в предисловиях к ним умел пользоваться «эзоповым языком». В частности, по отношению к «официальной» печати он охотно применял формулу «с дозволения и одобрения», получавшую откровенно издевательский характер, когда она оказывалась связанной с какой-нибудь вопиющей нелепостью. Пушкин использовал подобный прием в борьбе с «Северной пчелой» и «Сыном отечества», многократно употребляя в схожих ситуациях словечко «официально» («В одной газете официально сказано было, что я мещанин во дворянстве» (XI, 160)). В. Э. Вацу́ро, заметивший эту аналогию, остроумно расшифровал смысл пушкинского употребления этой формулы: «Северная пчела» пользуется поддержкой правительства для печатной диффамации противников»⁵³.

В тридцатые годы театр Бомарше все больше привлекает Пушкина остротой социальной критики. «Чудесный» герой трилогии, «веселый», «услужливый», «живой» Фигаро предстает теперь перед русским поэтом в своей ипостаси плебей-разрушителя, чей бесцеремонный смех подрывает самые основы общества. Еще со времен «Арзамаса» в окружении Пушкина ценилась не только критика литературных «волчьих нравов» (299), которую вложил Бомарше в уста любимого героя, но и обличение им социальных пороков. Особенно живой отклик находила у «арзамасцев» его ироническая похвала «гиспанской» свободе печати: «...я только не имею права касаться в моих статьях власти, религии, политики, нравственности, должностных лиц, Оперного театра, равно как и других театров, а также всех лиц, имеющих к чему-либо отношение, — обо всем же остальном я могу писать совершенно свободно под надзором двух-трех цензоров» (454). Н. И. Тургенев в своей вступи-

⁵³ В. Э. Вацу́ро, с. 214.

тельной речи в «Арзамас», высмеивая верноподданические высказывания Н. И. Греча, вспомнил этот «панегирик» Фигаро по адресу цензуры: «От терпимости вероисповеданий *Сын Отечества* перешел к терпимости книгопечатания, и первое слово, невольно вылившееся из пера его, было — цензура. Тут вздумал я: не в том ли смысле господин *Сын Отечества* говорит о нашей свободе книгопечатания, как Фигаро о гиспанской? — Но нет! Патриотические рассуждения *Сына Отечества* скоро заставили меня отклониться от сего сравнения, конечно для одного из сравниваемых лиц обидного»⁵⁴.

Как нам представляется, в последний период жизни поэта именно «такой» Фигаро, не просто шутник и весельчак, а опасный для «властей предержащих» насмешник, импонирует Пушкину. Любопытно в этом смысле замечание М. П. Алексеева об упомянутой в «Пиковой даме» при описании спальни графини «рулетке-эмигретке»⁵⁵. С этой игрушкой, состоящей из веревочки и колесика, появляется перед зрителем Фигаро и, как напоминает М. П. Алексеев, в добавочной, написанной в 1792 г. сценке (не вошедшей в основной текст) объясняет Бридуазону, что он «хорошо умеет и поднимать вверх и опускать вниз». По мнению М. П. Алексеева, эта сценка и вся история с «эмигреткой» была хорошо известна читателям «Пиковой дамы», иначе разговор об игрушках, «изобретенных в конце минувшего столетия, остался бы вовсе не понятным»⁵⁶. Острая шутка Фигаро была скрытым откликом на сакраментальный призыв — «аристократов — на фонари». Пушкин, как известно, в тридцатые годы этот призыв, вошедший в текст революционной песни «*Ga ira*», не одобрял, но вся емкая цепь соответственных ассоциаций, противоречивых и многозначных, присутствовала в его сознании.

Сложный и в чем-то парадоксальный ход мысли, связанный с этой темой, привел, по-видимому, и к созданию эпитафии к статье «Александр Радищев»: «*Il ne faut pas q'un honnête homme mérite d'être pendu*. Слова Карамзина в 1819 году».

Слова, приведенные в эпитафии по-французски, — перефразировка остроумной оценки дерзким цирюльником моральных качеств Бартоло: «он честен ровно настолько, чтобы не быть повешенным» (292). В «летучем словце» Фигаро больше глубины, чем может представиться на первый взгляд. Бартоло в «Севильском цирюльнике» имеет четкий социальный облик: он ретроград, обскурант и консерватор-верноподданный. Его «честность» демонстрируется в комедии не столько бытовым поведением (он ни у кого ничего не крадет), сколько «социальным».

⁵⁴ Арзамас и арзамасские протоколы. Вводная статья, редакции протоколов и примечания с ним М. С. Борковой-Майковой. Л., 1933, с. 193.

⁵⁵ М. П. Алексеев. Пушкин. с. 104.

⁵⁶ Там же.

Эпиграмматическая оценка Фигаро «честности» Бартоло неожиданно обрела в России «вторую» жизнь. Ю. А. Нелединский-Мелецкий, Карамзин, Вяземский, наполняя его все новым и новым смыслом, далеко увели его от первоначального значения, вложенного в эти слова французским комедиографом. После казни декабристов разговор о «подвиге честного человека» и о «повешении» приобрел особый трагизм. «Русскую судьбу» слов Фигаро и значение эпиграфа интересно проанализировал В. Э. Вацуро⁵⁷. Его толкование очень убедительно за исключением одной частности. Он полагает, что Пушкин утратил воспоминание о первоначальном источнике высказывания: «Цитата оторвалась от своего источника настолько, что даже Пушкин, перечитывающий Бомарше как раз в 1830-е годы, не вспомнил об ее истинном авторе»⁵⁸. На наш взгляд, даже если бы Пушкин и не перечитывал в эти годы Бомарше, то он помнил бы отлично «источник»: афоризмы, «летучие словца» Бомарше хранились в памяти людей той эпохи не хуже, чем мы теперь помним превратившиеся в половицы реплики «Горя от ума». Память же Пушкина в этом отношении была, как известно, феноменальной. Он помнил слова Фигаро и сами по себе, и в связи с социальным пониманием нравственности, и в связи с их «русской судьбой». Именно поэтому, стремясь отделить свое употребление этих слов от смысла, вложенного в них Фигаро, Пушкин спешит отослать своим эпиграфом читателя к Карамзину.

Современники Пушкина воспринимали трилогию Бомарше как выражение передовых идей эпохи. По ее огромной нравственной роли, как и по общенациональному значению, они приравнивали «Женитьбу Фигаро» к «Горе от ума»: «Бомарше и Грибоедов с одинаковыми дарованиями и равною колкостью сатиры вывели на сцену политические понятия и привычки общества, в которых они жили, меряя гордым взглядом народную нравственность своих отечеств»⁵⁹.

В начале тридцатых годов, когда Пушкин начинает собирать материалы для «Истории французской революции», разрушительный пафос Бомарше представляется ему одним из важнейших достоинств его театра. Как итоговую оценку Пушкиным социально-исторической роли Бомарше мы воспринимаем в наше время его характеристику из статьи «О ничтожестве литературы русской» (1834): «Бомарше влечет на сцену, раздевает и терзает все, что еще почитается неприкосновенным. Старая монархия хохочет и рукоплещет» (XI, 272).

⁵⁷ В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон, с. 106.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ И. О. Сенковский. «Горе от ума», комедия в четырех действиях, в стихах, сочинение Александра Сергеевича Грибоедова. М., 1833, с. 450—451.

ПУШКИН И СУДЬБЫ РУССКОЙ КРИТИКИ

1

Роль Пушкина в развитии критики многое, думается, открывает в самой природе, в самом назначении последней. Ведь до Пушкина критика как **особый и самостоятельный род творческой деятельности** в России не только не существовала, но и была невозможна.

Тут читатель вправе изумиться. Но на изумление это есть что возразить.

Да, конечно, и в XVIII веке поэты оценивали друг друга и даже выносили друг другу приговоры, а в журналах характеризовались вышедшие произведения и появлялись рассуждения о том, к чему и как следовало бы обратиться литературе или, скажем, живописи. Все это, разумеется, было. Но было именно это. И, собственно, только это.

Даже когда XVIII столетие осталось уже позади, не какой-нибудь усердный проводник охранительной идеологии, но Карамзин в статье «О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств» прямо подсказывал живописцам желательные для разработки сюжеты и даже наставлял, как эти сюжеты должны быть «трактованы». В то же время он и весьма определенно высказывался о творениях уже созданных, точнее — раздавал им похвалы и порицания.

При этом в объявлении об издании «Вестника Европы» на 1803 год Карамзин заявлял: «Что принадлежит до критики... то мы не считаем ее истинною потребностью»... и отказывался брать на свой журнал «обязательство быть критиками».

Неудовлетворенность Карамзина тем, что давала в его время критика, очевидна. Потому он и не усматривал в ней необходимости. Однако то, чем занимался все-таки и он сам, выдвигая перед живописцами или поэтами какую-то программу их действий или отзываясь о каких-то книгах и картинах, также не было критикой в собственном смысле. Представления об искусстве тут не возникали, не формировались в анализе его явлений, не перерастали в новое понимание жизни, рождающей такие именно художественные создания. Высказывавшие-

ся суждения были лишь применением еще к какому-то факту художественной жизни понятий уже сложившихся.

Критики как таковой, как творческой деятельности с собственными своими задачами, собственным ходом к действительности здесь усмотреть невозможно, хотя и появлялись в немалом количестве достаточно обширные сочинения о литературе, или о живописи, или о музыке. Сомневаясь в целесообразности подобного рода занятий «вопросами искусства» вообще, Карамзин и говорил в уже упоминавшемся объявлении об издании «Вестника Европы» на 1803 год, что «лучше прибавить нечто к общему мнению, нежели заниматься его оценкой». Или в другом случае: «Пиши, кто умеет писать хорошо; вот самая лучшая критика на дурные книги». И не видел необходимости в том, чтобы печатать критические статьи в своем журнале.

Когда в 1808—1810 годах во главе «Вестника Европы» встал Жуковский, он отнесся к публикации здесь критических статей совершенно так же, как до него Карамзин. Прямо уже связывая развитие критики с состоянием литературы, в «Письме из уезда к издателю «Вестника Европы» Жуковский изумлялся: «Какую пользу может принести в России критика? Что прикажете критиковать? Посредственные переводы посредственных романов?».

Еще в 1823 году, в том самом году, когда уже был начат «Евгений Онегин», Вяземский, отвечая в письме Жуковскому на упрек последнего в том, что его статья о Дмитриеве изобилует не относящимися к последнему «пристройками», возражал: «Перейдем теперь к... обвинению своему насчет моей биографии, о пристройках, о том, что слишком часто удаляясь от главного предмета, заговариваюсь. Перекрестись и стыдись! Да что же могло взманить меня и всякого благородного человека на постройку, если не возможность пристроек? Неужели рука моя поворотится, чтобы чинно перебирать рифмы Дмитриева?». Безусловно предполагалось, что разбор литературного явления сам по себе обязательно заставит, так или иначе, лишь «перебирать рифмы», а это удовлетворяло все меньше.

Пушкин через шестнадцать лет после начала своих литературных трудов мог поблагодарить критиков лишь за несколько указанных ему грамматических неловкостей. Но он уже сознавал, что можно ждать от критики, когда звал ее к «знанию правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях», к «глубокому изучению образцов» и «детальному наблюдению современных замечательных явлений», когда полагал, что писателя следует судить «по законам, им самим над собою признанным». Он требовал от критиков готовности и умения «открывать красоты», искусством рождаемые, потому что в самом этом рождении «красот» ви-

дел движение жизни, которое критика может и должна через постоянно происходящее обновление искусства улавливать. И Пушкин уверенно заявил, что «состояние критики само по себе показывает степень образованности всей литературы».

Отзываясь в 1825 году на статью А. Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов», Пушкин с горечью спрашивал: «...Чьи литературные мнения сделались народными, на чьи критики можем мы сослаться, опереться?». Тем самым перед критикой раскрывались ее истинные цели.

2

Главным, однако, что дал Пушкин нашей критике, было не поразительно глубокое осознание ее задач. Даже не блистательные образцы следования своим «установкам».

Пушкин прежде всего создал как художник почву для новой жизни критики.

Добролюбов в 60-х годах скажет, что литература XVIII века «утверждала утвержденное и ниспровергала ниспровергнутое». В этой оценке будет столь характерная для атмосферы 60-х годов вообще, а для Добролюбова, может быть, в особенности, полемическая запальчивость, вызванная отталкиванием от всего, что было до сих пор. Но одновременно все же и немалая точность. В XVIII веке литература и в самом деле почти не перестраивала «от себя» уже определившиеся, уже возникшие представления и понятия. Как правило, она лишь служила наиболее передовым из них, давая им более или менее живое подтверждение.

Даже Державин все-таки не развернул своей поэзией нового, до и помимо нее неизвестного мира ценностей. Крылова ограничивала, но также и оправдывала в этом смысле самая природа не случайно избранного им басенного жанра. Есть и в истоках «Горя от ума» некое исходное, не здесь и не самим искусством добываемое, а идущее прямо от просветительских идей, разграничение всех в обществе на носителей, знаменосцев ума и его противников, что, может, как раз и заставляло Белинского так неизменно настороженно относиться к грибоедовской комедии как к художественному явлению, хоть взгляд критика на содержание речей Чацкого существенно менялся.

О Пушкине Белинский заключил, что «его назначение было завоевать, усвоить навсегда русской земле поэзию как искусство»... Именно с Пушкиным Россия окончательно обрела искусство как особую и самостоятельную силу национальной жизни, национального развития, и Белинским это было в полной мере воспринято.

Отныне перед критикой открывалась возможность в собственном художественном анализе складывать, формировать

новые представления об искусстве и о самой жизни. Критика могла стать суверенной творческой деятельностью.

«При взгляде на Великана, гордо и неколебимо возносящегося среди всеобщей гибели и разрушения... мы, хотя и не без содрогания сердца, но сознаемся, что этот бронзовый гигант не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства; что за него историческая необходимость и что его взгляд на нас есть уже его оправдание», — говорится у Белинского о «Медном всаднике». И мы видим, как входит критик в поэму, как отдается вполне впечатлению от пушкинского образа — и как определяется у него здесь уже его собственный — и полный живого драматического напряжения — вывод о характере связи частного и общего в русском и всемирном историческом процессе.

И это пушкинский же «Евгений Онегин» позволил Белинскому понять, что в лучших людях света выражаются — пока почти исключительно в них — многие из возможностей всей нации. Так появился в статье плебея и неистового демократа о «Евгении Онегине» чуть не панегирик свету, обретениям светского воспитания. Так открывал Белинский, почему русской литературе его времени как раз при стремлении к народности приходилось «искать для себя материалов почти исключительно» за пределами простонародного мира.

Вверяясь вполне «роману в стихах», Белинский начал размышления о нем с его особой для Пушкина «задушевности», завершил же их характеристикой «Евгения Онегина» как «энциклопедии русской жизни». Критик выходил подобным образом к той «широте и богатству русской природы», которую, в свою очередь и со своей стороны, улавливал в Пушкине и Герцен.

В Пушкине критика обретала почву для самого широкого обсуждения острейших вопросов русской жизни. И не случайно Белинский в 40-е годы именно Пушкину посвятил крупнейший из осуществленных своих замыслов, где сможет так полно высказаться чуть не обо всем, для России насущном.

Все особенности бытия литературы представляли в ином, чем прежде, свете — и критика откликнулась на это.

Вот как, например, писал Белинский еще в «Литературных мечтаниях» о связях Пушкина с предшествующим путем литературы: «Несправедливо говорят, будто он подражал Шенье, Байрону и другим: Байрон владел им не как образец, но как властитель дум века... а Пушкин заплатил свою дань каждому великому явлению». Нетрудно заметить здесь, что проникновение критики в подлинную диалектику пути поэта непосредственно выводило ее к важнейшим закономерностям и всей духовной жизни общества.

Но, чтобы реализовать новые возможности, возникавшие перед нею, критика должна была освободиться от своего при-

вычного арсенала и быть готовой постоянно и во всем соотносить свое собственное движение с движением литературы. «Критика... — провозгласил Белинский в статье «Речь о критике», — соответственна тем явлениям, о которых судит: поэтому она есть сознание действительности».

«Соответственна тем явлениям, о которых судит»... И уже в «Литературных мечтаниях» Белинский признавался, что Пушкин побуждает его решительно переступить через круг понятий, к которым обычно обращались, говоря о литературе, побуждает искать сближения с нею в самой структуре критической мысли. В письме 1840 года к Бакунину Белинский убежденно заявил, что «в мир пушкинской поэзии нельзя входить с готовыми идейками». А в своем пушкинском цикле, дойдя до произведений самого Пушкина, он испытал потребность, когда зашла речь о художественной цельности и целостности пушкинских сочинений, прибегнуть к понятию «пафоса», не сводимому ни к идее, ни к единству формы и содержания и вообще не выводимому ни из какой другой области общественного сознания...

3

Пушкин же навел критику и на новое соотношение искусства и нравственности.

На полях статьи Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» он не без вызова пометил в 1826 году: «Поэзия выше нравственности, или, по крайней мере, совсем иное дело. Господи Иисусе! Какое дело поэту до добродетели и порока? Разве их одна поэтическая сторона». Это искусство отстаивало свое собственное назначение и свой собственный путь. И вместе с тем — нравственное начало в себе самом, не со стороны прицепленное, не привносимое.

В знаменитом «Памятнике» за строфой

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

следует, как известно, и заключает стихотворение:

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца.

Как сведены между собой эти строфы, по видимости друг друга чуть ли не отрицающие? Ведь если в первой из них речь о прямом общественном служении поэзии и о «любезности» ее народу, то в последней утверждается полная и совершеннейшая независимость музы? Но в том-то все и дело, что Пуш-

кин верил: свободная жизнь его стихов сама по себе имеет гуманистический и освободительный смысл, по самому своему внутреннему существу несет высокое человеческое содержание.

И Белинский, когда «Памятник» еще не был написан, при-ведя в «Литературных мечтаниях» пушкинские строки

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь

в качестве заключающих «в себе самую верную характеристику Пушкина как художника», продолжил дальше так: «Да! я свято верю, что он вполне разделял безотрадную муку отверженной любви черноокой черкешенки или своей пленительной Татьяны... что он, вместе с своим мрачным Гиреем, томился этою тоскою души, пресыщенной наслаждениями и все еще не ведавшей наслаждения; что он горел неистовым огнем ревности, вместе с Заремою и Алеко, и упивался дикою любовью Земфиры... что журчание его стихов согласовалось с его рыданиями и смехом»... Самая пленительность пушкинских образов, самое «журчание его стихов» были в глазах Белинского гарантией и нравственной высоты пушкинского искусства.

Для завершения своего пушкинского цикла Белинский приберег слова о том, что «Пушкин был по преимуществу поэт, художник, и больше ничем не мог быть по своей натуре». Он снова повторил, что Пушкин «дал нам поэзию как искусство, как художество». И тут же к этому добавил: «Придет время, когда он будет в России поэтом классическим, по творениям которого будут образовывать и развивать не только эстетическое, но и нравственное чувство»... Это Пушкин дал основание Белинскому установить подобную связь между эстетическим и нравственным.

При этом Пушкин не был прекраснодушен. И смелость его взгляда поражает.

Достаточно напомнить, что уже в «Цыганах», к примеру, чувство Земфиры к молодому цыгану проявляет себя как нечто стихийно-роковое, вполне и совершенно ею владеющее (это убедительно показал когда-то Б. М. Энгельгардт). Поэт по себе знал силу страстей; поглощенности красотой, страсти творчества, искусства — в том числе.

Он не закрывал глаз и на то, что художник может по разным причинам оказаться с нравственностью в разноречии. И был тут строг неукоснительно. В 1831 году, разбирая стихи Сент-Бева, которого он считал едва ли не лучшим французским поэтом своего времени, Пушкин настаивал: «Поэзия, которая по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя, кольми паче не должна унижаться до того, чтоб силою слова потрясать вечные истины, на которых основаны счастье и величие человеческое, или

превращать свой божественный нектар в любострастный, воспалительный состав». Несколько позднее, в 1836 году, и по другому поводу: «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы польза есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель художества есть идеал, а не нравоучение. Но писатели французские поняли одну только половину истины неоспоримой, и положили, что и нравственное безобразие может быть целью поэзии, т. е. идеалом! Прежние романисты представляли человеческую природу в какой-то жеманной напыщенности; награда добродетели и наказание порока были непременно условием всякого их вымысла; нынешние, напротив, любят выставлять порок всегда и везде торжествующим и в сердце человеческом обретают только две струны: эгоизм и тщеславие. Такой поверхностный взгляд на природу человеческую обличает, конечно, мелкомыслие и вскоре так же будет смешон и приторен, как чопорность и торжественность»...

Сюжет и тон «Пиковой дамы» ироничны по отношению к Германну в немалой степени и потому, что он посягает на сокровенные тайны жизни¹. Но что иное делает сам творец «Пиковой дамы» да и искусство вообще, как не посягает всякий раз на какую-то из этих тайн? И, таким образом, ирония Пушкина касалась и его собственных устремлений, отказаться от которых он не мог, касалась претензий, заложенных в самой сущности искусства, стоявшего для Пушкина столь неизмеримо высоко.

Пушкин звал, даже подталкивал критику к постоянному углублению ее понятий о природе, о судьбах искусства. Она получала в Пушкине опору и для того, чтобы быть «движущейся эстетикой». Белинский и дал критике как раз это определение.

4

Конституируясь в качестве собственно искусства, литература все больше нуждалась в освоении ее открытий, ее особого пути критикой как собственно познанием.

Карамзин и Жуковский еще могли обойтись без критики. Пушкин уже не мог. Потому и сетовал он так настойчиво на ее отсутствие. А затем не оставил без внимания, пожалуй, ни одного из сделанных при нем ее шагов.

Уже в Иване Киреевском он усмотрел «истинного критика» и принял от него определение главного свойства своей поэзии. Это Киреевский назвал Пушкина «поэтом действительности», а потом уже и сам Пушкин назвал себя так. Оче-

¹ См. об этом в статье М. Н. Виролайнен «Ирония в повести Пушкина «Пиковая дама». — «Проблемы пушкиноведения. Сборник научных трудов». Л., 1975.

видно, не без участия критика он уяснил себе что-то в себе же самом.

Белинского Пушкин заметил по первым же его выступлениям и предсказал в нем «критика весьма значительного». Как известно, поэт даже стремился установить с Белинским прямое сотрудничество. И Белинский сумел это верно оценить. «Все-таки больше всего... — писал он в апреле 1842 года Гоголю, — меня радуют доселе и всегда будут радовать, как лучшее мое достояние, несколько приветливых слов, сказанных обо мне Пушкиным и, к счастью, дошедших до меня из верных источников. И я чувствую, что это не мелкое самолюбие с моей стороны».

Да, не о «самолюбиях» совсем тут речь: зачинались новые отношения литературы и критики, новые судьбы и той, и другой.

ПУШКИНСКОЕ ПОДРАЖАНИЕ РОНСАРУ

(К вопросу о французских стихах А. С. Пушкина)

Юношеское вдохновение лицеиста Александра Пушкина было той самой искрой, из которой возгорелось пламя русской поэзии. Это непреложная истина. Но истина и другое. Как все, что мы совершаем в пору юности и отрочества, лицейские сочинения поэта по большей части являются подражаниями, и их нельзя оценивать, хорошо или плохо, как до конца самостоятельное творчество. В полной мере это относится и к французским стихам Пушкина, написанным в царскосельские годы. Вот отчего представляется каверзным мнение самих французов, высказанное по поводу этих стихов устами Гюбера Жюэна: «Ces vers français sont d'un petit-maître! Dans sa langue il fut un titan»¹. В 1814 году, когда были сочинены стихи, о которых ведет речь французский исследователь, Пушкину было далеко до «титана» в русском языке. Но равным образом он был далеко и от «подмастерья» во французском. Жан-Луи Бакес, соотечественник Г. Жюэна утверждает: «Et lorsqu'à onze ans il entre au Lycée il connaît déjà les classiques russes et français de la Fontaine à Parny, en passant par Voltaire qui est alors son idole»².

Сохранились не все французские стихи Пушкина. Известно, что еще маленьким он в подражание Мольеру сочинил комедию «L'Escamoteur». В возрасте десяти лет им было написано несколько песен для задуманной поэмы «Tolyade», представляющих собой пародию на вольтерову «Генрияду». Из дошедших до нас стихов законченными являются лишь «Stances» (1814), «Mon portrait» (1814), четверостишие, адресованное княгине В. М. Волконской «On peut très bien, mademoiselle» (1816), «Couplets» (1817). Остальное — это скорее наброски и отрывки, сочиненные уже после Лицея: «Tien et mien, — dit Lafontaine» (1819) — шесть строк. «A son amant, Eglé sans résistance...» (1821) — восемь строк, «J'ai possédé maîtresse honnête» (1821) — четыре строки, «Soudain se détachant de la tige natale...» (1825) — четыре строки, «Quand au front du convive...» (1825) — две строки.

Однако все это даже в совокупности было лишь пробой французского пера в поэтическом слоге. Искусством сочинительства такого рода для Пушкина стать не могло. Дело здесь вовсе не в том, насколько удачны или нет французские стихи поэта (в частности и прежде всего лицейские³), а в об-

¹ В книге. Pouchkine. Etude de Hubert Juin. Editions Pierre Seghers. Paris, 1956, p. 184.

² Jean-Louis Bакès. Pouchkine par lui-même. Paris, 1966, p. 20.

³ Сам Пушкин многие свои сочинения лицейских лет оценивал резко отрицательно: «...зачем дразнить было несчастного царскосельского пустычника, которого уж и без того дергает бешеный демон бумагомарания... От скуки, часто пишу я стихи довольно скучные (а иногда и очень скучные)...» (XII, 2—3). (В письме к П. А. Вяземскому из Царского Села в Москву от 27 марта 1816 года).

щем неприятии им иноязычной речи как способа самовыражения. Довольно вспомнить при этом мысль, высказанную в письме к П. А. Вяземскому от 6 февраля 1823 г. из Кишинева в Москву: «...французская болезнь умертвила б нашу отроческую словесность» (XIII, 57). Даже к эпистолярному общению на французском языке, которое меж дворянами в ту эпоху было почти что нормой, поэт питал известное чувство неприязни, об этом свидетельствует, например, его письмо от 24 января 1822 года, адресованное из Кишинева в Петербург брату Льву Сергеевичу. «Сперва хочу с тобою побратиться; как тебе не стыдно, мой милый, писать полу-русское, полу-французское письмо, ты не московская кузина...» (XIII, 35).

Если французские стихи Пушкина — это подражания, то кому? Среди лучших литературных имен Франции, которыми в большинстве исследований прочно окружено имя Пушкина, — Парни, Шенье, Буало, Вольтер, Мольер, Расин. За веком высокой классики связи кажутся не столь явными. Взяв в качестве примера для наблюдения стихотворение «Stances», мы склоняемся к убеждению, что Пушкину-лицейсту было знакомо и не безразлично творчество Пьера Ронсара.

Avez-vous vu la tendre rose,
L'aimable fille d'un beau jour,
Quand au printemps à peine éclose,
Elle est l'image de l'amour?
Telle à mes yeux, plus belle encore,
Parut Eudoxie aujourd'hui;
Plus d'un printemps la vit éclore,
Charmante et jeune comme lui.⁴
Majs, hélas! les vents, les tempêtes,
Ces fougueux enfants de l'Hiver,
Bientôt vont gronder sur nos têtes,
Enchaîner l'eau, la terre et l'air.
Et plus de fleurs, et plus de rose!
L'aimable fille des amours
Tombe fanée, à peine éclose;
Il a fui, le temps des beaux jours!
Eudoxie! aimez, le temps presse;
Profitez de vos jours heureux!
Est-ce dans la froide vieillesse.
Que de l'amour on sent les feux?⁵ (I, 89).

С точки зрения сюжета и идеи это обычные для Пушкина анакреонтические строки, написанные как бы пером эпикурейца, беспечно опьяняющегося радостями жизни и любви. Подобных стихов поэт писал в Лицее немало. Примерно к тому же времени относятся стихотворение «Роза» (1815):

Где наша роза,
Друзья мои.
Увяла роза,
Дитя зари...⁶

⁴ Существует предположение, что адресатом этих стихов была Евдокия Ивановна Пушкина, которая приходилась родной сестрой Ивану Пушкину, однокашнику и другу Пушкина, будущему декабристу (см. об этом в примечаниях Т. Цявловской к стихам поэта. Полное собрание сочинений. ГИХЛ, т. I, М., 1959, с. 592).

⁵ Перевод — В кн.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. I, М., 1956, с. 520.

⁶ О символике розы в творчестве А. С. Пушкина см.: Уолтер Викиери. К вопросу о замысле «Розы» Пушкина. «Русская литература», 1968, № 3; М. П. Алексеев. Пушкин, Л., 1972.

и стихотворение «Гроб Анакреона» (1815), в котором устами седовласого мудреца, посвятившего себя сладострастию, юноша-лицеист восклицает:

...«Жизнью дайте ж насладиться,
Жизнь, увы, не вечный дар!»

Среди стихов Пьера Ронсара, составивших первую книгу его «Од», есть стихотворение «Mignonne, allons voir si la rose...». Как нам кажется, с ним во многом (метром, словарем, системой образов, логико-эмоциональной композицией) связано пушкинское стихотворение «Stances».

Первая книга «Од» П. Ронсара увидела свет в 1550 году. Однако, стихотворение «Mignonne...» было добавлено к ней лишь три года спустя, когда поэт, заметно охладев к прежде любимому искусству Пиндара, уже страстно увлекался Анакреоном. Внешние обстоятельства способствовали этому увлечению. В 1554 году выдающийся эллинист Анри Этьен издал на французском языке анакреонтические оды (L'Amour piqué par une abeille, L'Amour mouillé, Colombe и другие). Одновременно Ронсар много читал Горация. Знаменитый горациев девиз *carpe diem* (Оды, I, II, 8) становится в эту пору девизом Ронсара.

Mignonne, allons voir si la rose,
Qui ce matin avait déclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu cette vèprée.
Le plis de sa robe pourprée
Et son teint au vôtre pareil.
Las! Voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a, dessus la place,
Las, las, ses beautés laissé choir!
O vraiment, marâtre Nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir!
Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse:
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté,

1. Метрически и пушкинский стих и стих Ронсара представляют собой восьмисложники с перекрестной рифмой (при чередовании женских и мужских рифм по схеме:

Ронсар: А — А — Б
Пушкин: А — Б — А — Б).

2. Прямое совпадение рифменных слов наличествует в первой строфе:

Ронсар: Mignonne, allons voir si la rose...(...avait déclose)
Пушкин: Avez-vous vu la tendre rose...(...à peine éclose)

а также в предпоследней строке:

Ронсар: Comme à cette fleur la vieillesse...
Пушкин: Est-ce dans la froide vieillesse...

3. Словарь имеет немало общих (или синонимичных) слов (или словосочетаний) в одинаковом (или близком) расположении по строкам:

allons voir
ce matin
Sa robe de pourpre au soleil
Las!
ses beautés
marâtre Nature
du matin jusques au soir
elle a...ses beautés laissé choir
cueillez votre jeunesse
Tandis que votre âge fleuronne
la vieillesse Fera ternir
votre beauté

Avez vous vu
un beau jour
L'aimable fille d'un beau jour
hélas!
Charmante et jeune
les vents, les tempêtes
à peine éclose
Tombe fanée
profitez de vos jours heureux
de l'amour on sent les feux
froide vieillesse

4. Система образов Ронсара и Пушкина построена совершенно одинаково: сравнение юности и любви с цветком розы, век которой так же недолог, как утро и как весна. Роза Ронсара умирает вечером (протяженность дня), роза Пушкина умирает зимой (протяженность времени года). Символ смерти у Ронсара — вечер (vérgée), у Пушкина — зима (hiver).

5. Движение мысли и метаморфоза чувств повторяют один и тот же путь: видение розы — явление возлюбленной (мажор); бег времени — конец дня, конец весны (модуляции мажора в минор); увядание розы — неизбежная смерть юности (минор); призыв ловить мгновение дня — призыв к любви (модуляция минора в мажор).

6. Стихотворение Пушкина также классически стройно и также романтически взволнованно, как строки Ронсара.

Юный лицеист должно быть вспомнил читанные им в домашней или в лицейской библиотеке «Оды» Ронсара⁷, и его тогдашний анакреонтический стиль отыскал себе во французской речи близкий состоянию души стиль ронсаровых строк. Возможно, что пушкинские «Stances» были написаны по какому-либо конкретному поводу. Это мог быть поэтический турнир одноклассников. Это мог быть урок словесности с заданной темой для стихосложения. И в том, и в другом случае Пушкин несомненно должен был оказаться победителем, ибо в его стихах очевидны и цельность мировосприятия, и цельность образов, и чистота французского языка.

* * *

Если бы Гюбер Жюэн не сравнивал «Stances» со строфами «Евгения Онегина» или «Элегии», а рассматривал их как юношеское сочинение, написанное в подражание кому-либо из любимых Пушкиным поэтов, то ему пришлось бы отказаться от своего утверждения «ces vers français sont d'un petit-maître!». Он бы узрел в них несомненно лучшее из пушкинских стихотворений, сочиненных по-французски, ибо оно не уступает анакреонтической лирике многих поэтов Франции⁸, будучи вдохновенной вариацией на классическую тему в стиле Ронсара.

Тот факт, что самые ранние из сохранившихся французских стихов поэта являются самыми совершенными (в сравнении со всеми более позд-

⁷ Говоря о популярности стихов всякого рода с образом «жизнь — роза», «юность — роза», академик М. П. Алексеев пишет, что Пушкин их «вероятно, знал даже наизусть, как и прочие школьники-лицеисты, широко пользовавшиеся учебными французскими хрестоматиями для занятий» (см. упомянутое соч., с. 348).

⁸ Академик М. П. Алексеев оценивает «Stances» следующим образом: «...Здесь роза описана в пяти четверостишиях гладких французских стихов, от которых не отказался бы любой французский стихотворец XVIII века» (см. упомянутое соч., с. 346).

ними) может лишь поддержать нашу гипотезу об этом стихотворении как о подражании Ронсару. Нам могут возразить, что Пушкин весьма скептически относился к искусству Ронсара⁹, напомнив при этом слова поэта: «Малерб ныне забыт подобно Ронсару... Такова участь, ожидающая писателей, [которые пекутся более о наружных формах слова], нежели о мысли...» (XI, 270). Но не следует забывать, что это высказывание принадлежит зрелому поэту и что его отделяет от времени сочинения «Stances» ни больше — ни меньше двадцать лет (Статья «О ничтожестве литературы русской» написана в 1834 году). Позднее, в 1836 году в статье «Вольтер» поэт еще резче оценивает стиль Ронсара, назвав его «напыщенным» (XII, 79), но юноша-лицейст должен был относиться к искусству великого французского лирика совсем иначе.

Обращаясь к французским стихам Пушкина в намерении проследить возможную их связь с поэзией Франции, мы, вероятно, окажемся перед интересными открытиями, которые будут полезны не только для выяснения художественных влияний, испытанных юным поэтом. Не исключено, что при помощи сопоставлений и гипотез удастся точнее очертить и круг его чтений. Что же касается имени Пьера Ронсара, то оно, на наш взгляд, является естественным звеном в творческой биографии поэта-лицейста, и его присутствие позволило бы объективнее оценить эволюцию всей линии Франция — Пушкин.

⁹ Б. В. Томашевский в связи с этим замечает: «Конечно, художественные принципы Плеяды не были близки Пушкину, и совершенно естественно, что он не разделял увлечения Ронсаром и Дюбелле...» (Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 30).

«МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» ПУШКИНА КАК ЦИКЛ**(некоторые аспекты поэтики)**

Пушкинское творчество отличает одна особенность: тяготение к лаконичности единичного произведения сочетается в нем со стремлением выйти за рамки того или иного художественного создания, слить его с другими, образовав тем самым новую и более емкую общность. Тенденция к цикличности у Пушкина проявляется в произведениях разного рода, достаточно сказать о лирических циклах, например, «Подражания корану», о цикле драматическом — «Маленькие трагедии»; есть «Повести Белкина» — своеобразный новеллистический цикл; можно говорить о смешанном в жанровом отношении цикле так называемых «петербургских повестей» Пушкина: «Медный всадник», «Домик в Коломне» и «Пиковая дама».

Об интересе к проблеме цикла в пушкинском наследии может свидетельствовать хотя бы тот факт, что в данном сборнике помещены две статьи, посвященные этому вопросу и решающие его на материале лирики и драматургии¹.

Впервые о «Маленьких трагедиях», как о цикле, написал В. С. Непомнящий в своей статье «Симфония жизни»². Близка эта мысль и Д. Л. Устюжанину, хотя в его монографии она проведена несколько декларативно³. Предлагаемая статья тоже является попыткой обосновать общность четырех коротких драм Пушкина. Но если В. Непомнящий увидел «интегрирующее» начало драматического цикла в глобальности проблематики «Маленьких трагедий» (человек и деньги, человек и творчество, человек и мораль, человек и смерть) и в градации эмоционального тона, то мы попытаемся обосновать общность поэтики четырех трагедий Пушкина, коснувшись, главным образом, конфликта, образности и композиции тетралогии.

Как нам кажется, во всех четырех пьесах инвариантным оказывается конфликт между стремлением к гармонии с собой и миром и невозможностью обрести эту гармонию. В «Скупом рыцаре» конфликтность внеположенных человеку объективных закономерностей воздействует на личность (барона Филипа, Альбера, Жида), лишая ее внутренней цельности. В «Мозарте и Сальери» дисгармония индивидуальности Сальери усугубляет объективные противоречия действительности (мир, который делится на гениев и негениев, творцов и потребителей искусства). В «Каменном госте» возникает неразрешимый конфликт между несовершенным, но цельным и по-своему гармоничным человеком и столь же несовершенной, но дисгармоничной, разорванной и даже бесчеловечной моралью. Наконец, в «Пире во время чумы» конфликтность сосредотачивается в душе человека, вбирающей и преломляющей в себе объективные конфликты действительности. Присут-

¹ Э. В. Слиннииа. Лирический цикл А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия» (1829).

² В. Непомнящий. «Симфония жизни». — «Вопросы литературы», 1962, № 2.

³ Д. Л. Устюжанин. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина. М., 1974.

ствие единого типологического конфликта во всех четырех трагедиях свидетельствует о структурной и содержательной общности цикла Пушкина. Черты этой общности просматриваются и в других аспектах художественного строя тетралогии, в частности, в поэтике названий.

Исследователи уже обращали внимание на значимость и характер заглавий пушкинских пьес⁴, отмечали принцип оксюморонности, лежащий в их основе. Таковы названия первой, третьей и четвертой трагедий — «Скупой рыцарь», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». «Моцарт и Сальери» приобретает оттенок оксюморонности лишь будучи включенным в ряд остальных заглавий. Оксюморон предполагает возникновение нового качества из спаянности взаимоисключающих понятий: скупой рыцарь — нечто иное, чем просто рыцарь или просто скупой. Название второй пушкинской трагедии содержит не оксюморон, а конфликт. Моцарт и Сальери — гений и злодейство — принципиально не слиянны: они отрицают самый принцип совместности, даже парадоксальную совместимость исходных понятий в оксюморо⁵.

Пушкин строит «Маленькие трагедии» подобно катрену, где равно важны связи между первым и вторым, вторым и третьим, первым и третьим стихами. В драматической тетралогии одни компоненты объединяют первую и последнюю пьесы, другие — характерны для второй и третьей, третьи — входят в состав второй и четвертой.

Например, трагедиям, открывающим и завершающим цикл, автор придает симметричные подзаголовки, включающие определение жанра: «Скупой рыцарь» — «Сцены из ченстоновой трагикомедии «The covetous knight» и «Пир во время чумы» — «Отрывок из вильсоновой трагедии «The city of the plague». Есть основания полагать, что появление подзаголовка в 1-й пьесе было вызвано желанием Пушкина усилить объединяющее начало в «Маленьких трагедиях». Об этом свидетельствует 1) расположение подзаголовков, подобное опоясывающей рифме в катрене, 2) англоязычность «оригиналов», 3) указание на фрагментарный характер жанров: в первом случае — «сцены», во втором — «отрывок». Вероятно, такая симметрия говорит о том, что сплочение четырех самостоятельных пьес в некое целое входило в авторский замысел. Фрагментарность «Скупого рыцаря» и «Пира во время чумы» мнимая: обе пьесы обладают смысловой и композиционной завершенностью. «Открытость» финала последней подобна «открытости» финала в «Евгении Онегине» и не связана с оборванностью, незаконченностью произведения. Подзаголовок «Скупого рыцаря» — оригинального создания Пушкина — своего рода композиционный pendant к подзаголовку «Пира» — вольной переработки сцены из трагедии Вильсона «Город чумы»⁶.

Моментом, говорящим о внутреннем единстве «Маленьких трагедий», можно считать их тематическую общность. Две темы — творчество и смерть — пронизывают все четыре пьесы, по-разному варьируясь в каждой из них.

Тема творчества остается открыто не воплощенной в первой из четырех пьес. В «Скупом рыцаре» среди действующих лиц нет создателя, нет твор-

⁴ См., например, осмысление заглавия «Каменный гость» в кандидатской диссертации Ю. Н. Чумакова «Поэтика Пушкина» (Саратов, 1970) или интерпретацию названия и подзаголовка «Скупого рыцаря» в книге Д. Л. Устюжанина «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина.

⁵ Все четыре названия в «Маленьких трагедиях» объединяются не на основе оксюморона, а на основе парности конфликтобразующих, точнее, конфликтосодержащих понятий.

⁶ Возможно, поэт отказался от мысли придать «Моцарту и Сальери» видимость перевода с немецкого оригинала (см. об этом, например Д. Д. Б л а г о й. Творческий путь Пушкина. М., 1967, с. 614), потому что третий германоязычный подзаголовок разрушил бы композиционную симметрию в названиях цикла.

ца. Но в монологе Барона содержится как бы в зародыше тема искусства и тема творящего гения. Она осуществляется как минус-прием: не созидание как вольная, возвышающая человека способность и стихия, а покорение, подчинение творца власти денег:

И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится... (VII, 111).

В «Моцарте и Сальери» музыка, символизирующая творческое, т. е. в высшей степени гуманное начало, как бы становится третьим действующим лицом: безымянная пьеса Моцарта, отрывок, что наигрывает слепой скрипач, наконец, «Реквием» — вот атмосфера и фон, на котором разворачиваются события трагедии. Творчество для Моцарта — цель, смысл и образ жизни. Музыка — его профессия и призвание. Пушкин и в первой, и во второй сценах дает слово его созданиям, языку, на котором гениальный композитор выражает себя с наибольшей полнотой. Гениальность Моцарта, возможно, сказывается именно в том, что, три недели непрерывно работая над «Реквиемом», он в бессонную ночь написал «безделку», восхитившую Сальери:

...Какая глубина!
Какая сила и какая стройность! (VII, 127),

В «Каменном госте» музыка звучит во второй сцене. Лаура дважды поет для гостей, вызывая всеобщее восхищение:

...Из наслаждений жизни
Одной любви Музыка уступает:
Но и любовь мелодия... (VII, 145)

Однако началом, движущим драматическое действие, в третьей пьесе оказывается не музыка, а слова, сочиненные Дон-Гуаном. Текст песни не включен в трагедию, и все же Пушкин дает понять, что поэтические достоинства стихов Дон-Гуана достаточно высоки: слова не противоречат мелодии, которая не оставляет равнодушным даже «угрюмого» Карлоса. В «Каменном госте» дар поэтического слова — лишь одна из красок в образе центрального героя. Дон-Гуан переливает в творчество избыток играющих в нем сил: «импровизатор любовной песни», художник жизни, Гуан ставит слово себе на службу, одаривая им возлюбленных. Вместе с тем способность к творчеству возвышает пушкинского героя над толпой, ставя его в ряд творцов, вершиной в котором сияет гениальный Моцарт.

Вальсингам — еще один персонаж, сопричастный творчеству. Перефразируя «Евгения Онегина», можно сказать, что «механизм стихов» открылся Председателю как результат душевного потрясения, перевернувшего его жизнь. «Гимн Чуме» — его первое создание.

...но спю вам гимн,
Я в честь чумы — я написал его
Прошедшей ночью, ...
Мне странная пришла охота к рифмам,
Впервые в жизни! (VII, 179)

В творчестве пытается дать Вальсингам выход своему смятению, обрести равновесие. Но за «Гимном» следует скорбное признание Председателя в своем падении. Творческий порыв не разрешился в искомую гармонию.

В «Моцарте и Сальери» творчество — вершинное проявление жизни, делающее ее осмысленной и прекрасной. В «Каменном госте» искусство связано с темой радости и наслаждения: любовь и театр, игра и искренность. В «Пире во время чумы» песенные вкрапления ситуативно кощунственны: грешно петь на похоронах, но именно в песне Мери прославлена самоотверженная, переходящая за грань смерти любовь, а гимн Председателя воспе-

вае способность человека обрести упоение, встав наперекор бедам. Иными словами, песни в «Пире» утверждают высшие гуманистические ценности.

Истинным героем в «Маленьких трагедиях» оказывается не идеально добродетельная личность, а человек, способный творить. В пушкинском цикле присутствует мысль о гениальности не в значении высшей одаренности, а в смысле сопричастности к созиданию. Гениальность в «Маленьких трагедиях» — синоним подлинной человечности.

Характер драматического действия и эмоциональное звучание в каждой пьесе и во всей тетралогии Пушкина в большой степени определяется присутствующей в них темой смерти. В «Скупом рыцаре» эта тема непосредственно связана с темой денег: Барон боится смерти как утраты возможности оберегать свои сокровища; Альбер жаждет смерти отца, надеясь заполучить состояние; Жид толкает Альбера к убийству Барона, стремясь остаться в барыше. Но смерть скорее составляет идейную атмосферу пьесы, чем воплощается в драматическом действии. Смерть Барона — единственная в трагедии (даже побежденный Делорж имеет шанс выжить). Барон умирает своей смертью, которая и закономерна — гибнет старик, чью душу разрывают страсти, — и случайна, ибо непреднамеренна и не предвидена ни самим Бароном, ни Альбером, ни Герцогом.

В «Моцарте и Сальери» смерть для одного героя — печальная закономерность, необходимое и неотвратимое завершение любого, в том числе, и собственного жизненного пути. Другой видит в ней средство восстановления мировой гармонии. Моцарт предчувствует близость гибели, но его душу омрачает не боязнь смерти, а горечь расставания с творчеством:

«.. Мне было б жаль расстаться
С моей работой...» (VII, 131).

Его самого смущает собственное предчувствие: не то, что он не доверяет ему, но Моцарту «совестно признаться» в нем, смутит веселость собеседника. Сальери, «мало жизнь любя», идет не навстречу собственной смерти, а на всесторонне аргументированное этической казуистикой убийство гениального друга-врага. Гибель Моцарта исключает всякую возможность случайности: она результат сознательных действий Сальери.

В «Каменном госте» жизнь вплотную придвинута к смерти. Рисковать жизнью — значит с особой остротой чувствовать ее полноту. Игра со смертью — чужой и своей — неперемное условие бытия Дон-Гуана. Объективная пограничность жизни и смерти в «Каменном госте» красиво и точно освещена в статье Ю. Н. Чумакова «Дон-Жуан Пушкина»⁷, однако в этой трагедии неразделенность жизни-смерти не столько объективно присуща изображаемому миру, сколько диктуется самоощущением героя, чье смертное сердце способно обрести «неизъяснимы наслажденья» на самом краю гибели, но который не задумывается над тем, что проводит жизнь на острие ножа.

В «Пире во время чумы» смерть царит в городе, собирая ежедневную жатву мертвецов: среди ее жертв мать Вальсингама, Матильда, весельчак Джаксон. В ремарке появляется телега, наполненная трупами. Смерть — единственная реальность; участники кощунственного застолья и пытающийся вразумить их священник равно близки к ней. Здесь нет места волевому выбору, действию, отдаляющему или приближающему конец. Среди всеобщей гибельности мора все определяет случайность. Смерть глобальна. Председатель, задумавшийся над пиршественным столом, обречен чуме, как и все остальные жители города. Он жив физически, но его жизнь остановлена необходимостью сделать выбор из альтернативы, оба решения которой для него равно неприемлемы, так как и первое, и второе из них будет изменой самому себе. Живой человек, бьющийся над неразрешимой проблемой на улице вымирающего города, — такова финальная трагическая ситуация последней пьесы цикла.

⁷ Ю. М. Чу м а к о в. Дон-Жуан Пушкина. В кн.: Проблемы пушкиноведения. Л., 1975.

От первой к четвертой трагедии, варьируясь, нарастает тема смерти и одновременно набирает силу тема противостояния ей жизни. В «Скупом рыцаре» жизнь не освещена духовностью, точнее, она проникнута демоническим, разрушительным духом скряги Барона, духовностью «отрицательной». В «Моцарте и Сальери» есть вечная, неуничтожимая музыка, над которой не властны ни помыслы, ни яд Сальери. Пробуждение Донны Анны к жизни, к любви, яркость чувств, перекаленных близостью к гибели, — вот тональность «Каменного гостя». Пир в чумном городе сам по себе — вызов смерти.

Варьирование магистральных тем и коллизий в четырех пьесах Пушкина можно рассматривать как доказательство смысловой и структурной общности «Маленьких трагедий». Подтверждением этой общности могут служить и образы, кочующие из одной трагедии в другую и образующие композиционные рифмы.

Так, например, Барон начинает свой монолог словами:

«Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль дурой им обманутой, так я...» (VII, 110)

Вступительное сравнение — прием эмпазы: Пушкину важно передать накал страсти своего героя, его тягу к деньгам, но образ «молодого повесы», спешащего на любовные свидания, станет центральным в третьей трагедии цикла. В том же монологе в непосредственной близости оказываются геней и злодейство:

«И вольный Геней мне пороботится...
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство...» (VII, 111) —

антиномия, перерастающая в основной конфликт в «Моцарте и Сальери». Во второй пьесе в ответ на веселое приказание: «Из Моцарта нам что-нибудь!», скрипач играет арию из «Дон-Жуана», оперы на сюжет легенды, новую интерпретацию которой Пушкин даст в следующем произведении — «Каменном госте».

«Пир во время чумы» можно рассматривать как ситуацию, построенную в pendant ко второй сцене «Каменного гостя», — ужину у Лауры, но ситуацию с обратным знаком. В «Каменном госте» — вечер; судя по реплике Председателя (Я написал его (гимн) прошедшей ночью, как расстались мы) в «Пире» — утро. В доме Лауры царит непринужденное веселье, прерванное вскриком Карлоса, пение Лауры доставляет радость гостям молодой актрисы. За столом Вальсингама «веселье» одновременно мрачно и вызывающе, в нем и бравада, и горечь, оно неуместно по ситуации и безрадостно по сути.

Образ черного человека, вестника смерти, возникает во второй и четвертой трагедиях пушкинской тетралогии. Всем известен таинственный заказчик «Режисера», но мало кто обращал внимание на то, что в «Пире во время чумы» дважды упоминается черный человек и оба раза в непосредственной связи со смертью. Впервые он появляется в прозаизированном и вместе с тем экзотическом облике негра, правящего телегой с трупами. Происходит как бы демегафоризация «черного человека» из «Моцарта и Сальери»: тот был весь тайна, этот в буквальном смысле черный человек на похоронных дрогах. Но тут же Пушкин возвращает образу черного человека его символическое значение и роковую таинственность — Луиза, очнувшись от обморока, рассказывает о своем видении:

...Ужасный демон
Приснился мне: весь черный, белоглазый...
Он звал меня в свою тележку... (VII, 179)

Черный человек — знак смерти — рифмует четные трагедии цикла. В «Пире во время чумы» Священник обличает пирующих:

Безбожный пир, безбожные безумцы!
Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мирной тишиной,
Повсюду смертью распространенной! (VII, 181).

По сути эти же слова можно адресовать Дон-Гуану, обольщающему вдову у могилы ее мужа.

Во второй и третьей пьесах цикла отчетливо прослеживается прием, который можно назвать «проходной репликой». Суть его заключается в том, что герой в «случайной» по ситуации реплике «бессознательно» обнажает наиболее острую, конфликтную точку произведения. В «Моцарте и Сальери» Моцарт дает слепому скрипачу монету:

...Постой же; вот тебе,
Пей за мое здоровье. (VII, 126).

Фраза, проходная для героя, в контексте трагедии приобретает оттенок злой иронии, «глумления небес»: слепец будет пить за здоровье отравленного, обреченного на смерть композитора.

Нечто подобное находим в «Каменном госте». Донна Анна заговаривает на кладбище с Гуаном, принимая его за монаха. Движимая правилами воспитанного человека и религиозным чувством, она предлагает собеседнику «свой голос съединить» с ее моленьями у гроба мужа. Сама того не подозревая, Донна Анна толкает Дон-Гуана на кощунство: молиться за человека, павшего от его руки, молиться с вдовой, любви которой он домогается. Героиня, произнеся:

...я прошу

бросила дерзкий вызов высшей справедливости, но в отличие от поступка Гуана ее действие неосознано. Та же трагическая ирония, что и в реплике Моцарта, обращенной к скрипачу, возникает в «Каменном госте».

Но, пожалуй, наиболее значима переключка, возникающая во второй и четвертой трагедии цикла. Речь идет о способе преподнесения центральной мысли произведения. Вальсингам воспевает в своем гимне способность обретать «неизъяснимы наслажденья» на краю бездны:

«И счастлив тот, кто средь волнения
Их обретать и ведать мог». (VII, 181).

Но автор гимна сам не ведает счастья самозабвенного вызова судьбе и гибели. Об этом свидетельствует дальнейший текст произведения. Утверждение Вальсингама истинно, но его истинность не универсальна.

В «Моцарте и Сальери» ведущее положение — «гений и злодейство — две вещи несовместные» — повторено дважды, сначала Моцартом, потом Сальери. Справедливость моцартовского постулата подтверждает развязка трагедии. Однако Пушкин не настаивает на непреложности и неопровержимости этой мысли. Моцарт сам как бы ищет подтверждения своей правоты, обращаясь к Сальери с вопросом: «Не правда ль?». Сальери яростно сопротивляется самой возможности правоты Моцарта: «Неправда!». Автор двумя, по-разному интонированными, репликами снимает оттенок безапелляционности в утверждении самой заветной, самой дорогой своей идеи.

Пушкинский пронизательный, трезвый и гуманный взгляд на мир, обнимающий жизнь и человека, и общества, пушкинская гармоничная соразмерность в высшей мере свойственны «Маленьким трагедиям». Смысловая и поэтическая емкость каждого отдельного произведения огромна, но она еще более возрастает в контексте цикла. В предложенной статье мы пытались показать внутреннее движение тем, мотивов, образов, композиционных приемов, в совокупности позволяющих видеть, как четыре маленьких драматических шедевра Пушкина закономерно сливаются в тетралогию, которая не меньше, чем составляющие ее компоненты, есть шедевр глубины художественного замысла и его воплощения.

ДНЕВНИК ПУШКИНСКОЙ ПОРЫ

(Авторское «я» в отношениях с художественной литературой)

В дневниках пушкинской эпохи постоянно встречается имя Байрона. В 1830 г. Томасом Муром были изданы письма Байрона и отрывки из его дневников¹. Еще раньше стало известно, что Мур, которому Байрон поручил издание своих дневников, вскоре после смерти поэта, в 1824 г., уничтожил его автобиографические «Записки» (в них Байрон рассказывал о наиболее трагических моментах своей жизни — женитьбе, разладе с женой, гонениях, которые заставили его навсегда покинуть родину).

В одном из писем П. А. Вяземскому 1825 г. Пушкин одобряет поступок Мура: «Зачем жалеешь ты о потере записок Байрона? чорт с ними! слава богу, что потеряны <...>» (XIII, 243)². Примечателен этот факт солидарности Пушкина с Муром — поэт как будто не доверяет исповедальному дневнику: «Писать свои *Mémoires* заманчиво и приятно. Никого так не любишь, никого так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый. Но трудно. Не лгать — можно; быть искренним — невозможность физическая»³.

Для Пушкина в подобном отрицании прямого самовыражения в автобиографическом документе заключено многое, в частности, он усматривает тут проблему моральную, противопоставляя суд людей, «толпы», «черни» («Толпа жадно читает исповеди, записки etc <...>») и суд собственной совести («Перо иногда остановится, как с разбега перед пропастью — на том, что посторонний прочел бы равнодушно. Презирать — braver — суд людей не трудно; презирать [самого себя] суд собственный невозможно»).

Очевидно и то, что для Пушкина проблематична самая возможность исповеди в автобиографическом документе. Эта позиция Пушкина чрезвычайно показательна: она перекликается с теми явлениями, которые происходят в 1820-е гг. в самой автобиографической прозе.

В эту эпоху «малые жанры» бытового словесного творчества (эпиграмма, анекдот, дружеское послание, стихотворная надпись в альбоме и др.), рождающиеся «около» большой литературы, занимают значительное место в русской культуре. Распространены и дневники³, но в этом, самом интим-

¹ Thomas Moore. Letters and Gournales of Lord Byron: with Notes of His Life. L., 1830.

² В дальнейшем это письмо Пушкина цитируется по данному тому (с. 243—244).

³ О. Н. Смирнова пишет об этом в примечаниях к дневнику своей матери А. О. Смирновой (Россет) времен Екатерининского института (1824—26 гг.): «Привычку вести дневник моя мать сохранила со времен института. Императрица Мария Федоровна сама вела дневник и более способным институткам советовала делать то же самое. Тогда было в моде писать дневники». («Записки А. О. Смирновой. Из записных книжек 1826—1845...». СПб., 1895, с. 2). От этой эпохи до нас дошло довольно большое количество дневников, часто сохраненных для истории благодаря тому, что в них упоминалось имя Пушкина.

ном жанре наблюдается парадоксальное явление. Дневники, только что вместе с письмами пережившие настоящий взлет исповедальности в сентиментальной культуре конца XVIII — первого десятилетия XIX вв., все больше закрываются для исповеди. Внимание к «внутреннему человеку», психологический анализ, которые начали развиваться в «Сентиментальном журнале» М. Н. Муравьева, в дневниках молодых «сентименталистов» (В. Жуковского, братьев Тургеневых) и которые нашли выход в литературу в «Дневнике одной недели» А. Радищева, не только не получают дальнейшего развития, но наоборот, почти совершенно исчезают.

«Записки», «журналы» людей пушкинского поколения тяготеют скорее к мемуарной литературе. Обычно они имеют формальные признаки дневника: записи в них ведутся подневно. Но, как правило, они пишутся не только и не столько «для себя», сколько «для потомков», для друзей, с расчетом на читателя. Из событий внешней и личной жизни записывается чаще всего то, что может представить общий интерес.

«Записные книжки» Вяземского, дневник Пушкина явно восходят к традициям французской мемуарной, анекдотической литературы XVIII века, к «литературе фактов». Пушкин сам говорил о том, что в своем дневнике он намерен сделаться «русским Dangeau», т. е. последовать примеру французского мемуариста эпохи Людовика XIV, известного своим дневником — хроникой светской, придворной жизни. В письмах и дневниках Пушкина, в автобиографических документах людей его круга значительное место занимают рассказы о светских, политических и литературных новостях. Не случайно газета политического и литературного характера, задуманная Пушкиным в 1831—32 гг., имела название «Дневник».

Авторы дневников пушкинской эпохи почти совершенно не выносят на страницы своих «журналов» собственные душевные переживания. Человек здесь выступает прежде всего как деятель, писатель, гражданин.

Это вовсе не значит, что люди 20-х годов не открывали в себе психологических тайников, не анализировали противоречия собственной натуры. Однако, как пишет Л. Гинзбург, жизненные документы этой поры свидетельствуют об уверенности их авторов в том, что содержание душевной жизни не подлежит закреплению не только в словесных формах, предназначенных для другого человека (письма), но и для себя самого (дневник) ⁴.

В. К. Кюхельбекер, человек пушкинского и декабристского круга, писал свой дневник в крепости и ссылке. Он провел долгие годы в одиночной камере, где, кажется, было более всего предпосылок для того, чтобы «внутренняя жизнь» могла быть перенесена на бумагу. Однако дневник, который он заводит в крепости для себя одного, становится литературным журналом со стихами, критическими заметками, полемикой, журналом, автор и читатель которого соединились в одном лице.

Кюхельбекер сознательно накладывает «табу» на записи личного порядка. И в этом не только следы борьбы с собой, собственной слабостью, хандрой, но и литературная традиция. «Когда я начал дневник, — пишет он Пушкину, — я именно положил, чтоб он отнюдь не был исповедью, а вышло напротив: проговариваюсь и довольно даже часто» (XVI, 147) ⁵. Кюхельбекер действительно «проговаривается», но очень редко, таких записей — единицы. И когда в минуту потрясений он не хочет «выговорить» сложные чувства, владеющие его душой, он не находит слов («26 июля 1834 г.: «Получил большой пакет писем. Брат мой женился, или, вероятно, уже женат. Трудно выразить, какое впечатление произвело на меня это известие... Не прибавлю ничего: слова не выразят ни желаний моих, ни надежд...» ⁶); литература «закрытой внутренней жизни», действительно, не подсказывала средств для выражения сложных состояний человеческой души.

⁴ Лидия Гинзбург. Вяземский. — В кн.: П. А. Вяземский. Стара́я Записная книжка. Л., 1929, с. 45.

⁵ Письмо от 3 августа 1836 г.

⁶ Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., 1929, с. 205—206.

Надо заметить, однако, что взволнованное состояние автора в этой записи все-таки выражено, но с помощью, так сказать, «минус-приема»: в самом отказе от высказывания чувств, в самом пропуске подробностей и замене его многоточием есть намек на сложность переживания. Но для человека пушкинского поколения более смелый, откровенный способ самораскрытия в автобиографическом документе оказывается неприемлемым. «Мое перо на привязи, — пишет К. Н. Батюшков Е. Г. Пушкиной, — я боюсь говорить откровенно, когда дело идет обо мне, и я таков со всеми. Как? Вы хотите, чтобы я рассказал вам подробно все, что я делаю, что я думаю, и то, чего не делаю и чего не думаю. Это дело невозможное...»⁷.

В записной книжке К. Н. Батюшкова «Чужое — мое сокровище», основное содержание которой выписки из прочитанных книг и размышления на философские, политические и литературные темы, тоже есть случаи, когда ее автор в минуту волнения «проговаривается». 20 июля 1817 года Батюшков, взволнованный известием о смерти близкого ему человека, записывает: «Сию минуту узнаю о смерти графа Павла Александровича Строгонова. Я с ним провел десять месяцев в снегах финляндских. Потом он не переставал меня любить: никогда не забуду его нисхождений. Покойся с миром, человек тихий и кроткий!»⁸. Запись сделана по горячим следам чувства, но как лаконично и сухо оно выражено... Его выдает только это взволнованное «сию минуту».

Интересна запись от 3 мая 1817 г., в которой Батюшков делает попытку запечатлеть минуточку, записать то, что есть в душе «без самолюбия» и отделивания, т. е. не как сочинитель, а как просто человек, разговаривающий сам с собой в дневнике. Но импровизация выливается у него в воспоминания, исторические анекдоты — в привычное русло «литературы фактов».

В соответствии с этим отказом от проникновения во внутренний мир души человек пушкинского времени создает словесный автопортрет — самописание. А. Н. Вульф, младший товарищ Пушкина, адресат его писем и стихотворных посланий и сосед по Михайловскому, в конце своего дневника, подводя итоги собственному развитию, рисует свой портрет; суммируя черты, из которых, по его представлению, складывается характер человека: «состояние тела», «умственные перемены», «сердечные ощущения» и т. д. Однако он даже не пытается отразить более тонкие, дифференцирующие оттенки собственных мыслей и чувств, противоречия и причины душевных движений (что уже присутствовало в дневниковых автопортретах сентименталистов). В дневнике А. Н. Вульфа это открыто декларируется: «Как Милорадович, он <генерал Жандр — Е. П.> умер на своем месте, на пороге дома своего господина, он сделал все, что мог лучшего, хоть, может быть, и против воли; но так глубоко не должно выникать в причины наших поступков»⁹. Эта фраза отражает принципиальную позицию авторов дневников пушкинской поры.

Однако мало просто констатировать это явление, важно попытаться найти его причины. Причины эти сложны, они кроются и в политическом, и в психологическом своеобразии эпохи, эпохи действия, общественного подъема, в которой созревали декабристские идеалы и устремления. Но не последнюю роль играют здесь и процессы, происходившие в движении литературы и — уже — самого документального жанра.

Проблема искренности дневника была рождена вместе с ним самим, и уже в сентиментальных автобиографических документах встала очень остро. В определенной мере все русские сентиментальные дневники ориентированы на «Исповедь» Руссо, создаются под ее влиянием. Руссо обязательный «герой» почти всех дневников той эпохи. Именно Руссо привлек внимание к проблеме самоизображения человека. В черновом наброске пре-

⁷ Сочинения К. Н. Батюшкова под ред. Л. Н. Майкова, т. III, СПб., 1886, с. 230.

⁸ Там же. т. II. 1885, с. 295.

⁹ А. Н. Вульф. Дневники. М., 1929, с. 346. (Подчеркнуто мною. — Е. П.).

дисловия к «Исповеди» он пишет: «Никто не может описать жизнь человека лучше, чем он сам. Его внутреннее состояние, его подлинная жизнь известны только ему. Но, описывая их, он их скрывает: рисуя свою жизнь, он занимается самооправданием, показывая себя таким, каким он хочет казаться, но отнюдь не таким, каков он есть. Наиболее искренние люди правдивы, особенно в том, что они говорят, но они лгут в том, что замалчивают<...> говоря только часть правды, они не говорят ничего<...>. Монтень изображает себя похоже, но только в профиль. Но, может быть, у него изуродована щека или выколот глаз с той стороны, которую он прячет, а это меняет всю физиономию»¹⁰.

Руссо здесь говорит о важной проблеме: вопрос об откровенности — это вопрос об отборе автором для самоописания жизненных впечатлений. Сам Руссо, безусловно, многое искажал в своем облике, ведь он писал о прошлом, и в этом случае память неизбежно деформирует воспоминания, незаметно для человека отбирая лишь то, что он хочет помнить. Кроме того, Руссо писал «историю души», а это как раз самый подходящий материал для искажения (факты исказить труднее).

Русские сентиментальные автобиографические документы, начиная с дневников М. Н. Муравьева, тоже создаются как «история души»¹¹. В каждом из них установка на подлинность, искренность неизменно подчеркивается автором. Предположить возможность подлинной искренности именно в дневнике кажется вполне логичным: ведь дневник фиксирует непосредственную реакцию на каждодневную реальность, реакцию, которую трудно подделать; к тому же дневник по своей природе — наиболее интимный из всех автобиографических документов¹², и человеку перед собой лгать, кажется, нет необходимости¹³. Однако человек никогда не может передать полную картину своей личности, все лики, заключенные в нем самом. Кроме того, «полная искренность предполагает, что человек должен сохранять объективность, анализируя себя словно вещь»¹⁴. Даже и в самом искреннем дневнике, даже и перед самим собой человек неизбежно должен пропускать какие-то моменты своей жизни: самоискажение авторского «я» лежит в самой природе автобиографического документа, оно может возникнуть под влиянием литературного или жизненного образца, вследствие обращения к дневнику лишь в определенные жизненные моменты и т. д. Характер этого самоискажения на разных этапах развития культуры может быть разным и часто находится в непосредственной связи с развитием художественного сознания.

В дневниках сентименталистов это искажение возникает как результат отбора для изображения только прекрасных минут жизни, в которых автор предстает как поэт. Несмотря на призывы сентименталистов к настоящей искренности, зеркальности отражения в дневнике душевной жизни (дневник они называют «зеркалом души»), в их исповедях чувство перелagалось

¹⁰ Цит. по кн.: Андре Моруа. Литературные портреты. М., 1971, с. 57 (перевод В. В. Фрязинова). В дальнейшем: Андре Моруа.

¹¹ В 1850 г. Жуковский писал Плетневу, предложившему ему обратиться к писанию мемуаров: «Мемуары мои и подобных мне могут быть только психологическими, то есть историею души...» (Сочинения и переписка П. А. Плетнева, т. III, СПб., 1885, с. 646).

¹² Дневник предполагает уединение автора, и даже если пишущий не исповедуется перед собой, не раскрывает тайн своей внутренней жизни, а лишь для памяти фиксирует внешние события, что делается для себя и от себя. Расчет на публикацию дневника всегда воспринимается как отклонение от нормы, и в самом факте публикации всегда присутствует момент открытия некоторой тайны.

¹³ Проблема искренности в дневнике посвящена специальная глава в кн.: Peter Bognner. Tagebuch. Stuttgart, 1969 («Wahrheit und Lüge den Diaristen»).

¹⁴ Андре Моруа, с. 58.

в слова вовсе не адекватно, не прямо, а опосредованно — через литературу.

Любой «сентиментальный журнал» поражает прежде всего своей литературностью, близостью к литературным формам. Не случайно литературные произведения и автобиографические документы эпохи сентиментализма так легко переливаются друг в друга, как бы не имея при этом собственных границ. М. Н. Муравьев свой рукописный дневник 1770—1780-х гг. снабжает не только особым заглавием, но и стихотворным посвящением сестре, печатает отрывки из него в «Утреннем свете», а переписку с другом называет «романом» («Переписка друзей <...> это история сердца, чувствований, заблуждений. Роман, в котором мы сами были действующими лицами»¹⁵). С другой стороны, стихотворения того же Муравьева представляют собой нечто вроде лирического дневника автора, художественная проза облекается в форму автобиографического документа.

Дневник участника войны 1812 г. Александра Чичерина¹⁶, находящийся в русле традиций сентиментального дневника, порой заставляет нас забыть, что ведется он в военном походе. Каждая запись в нем — законченная миниатюра со своей темой, обозначенной в заголовке, нечто вроде главы из романа. Личный дневник для Чичерина — это, по его собственным словам, набросок, «канва возможной повести», по которой может «вышиваться» сочинитель; сама жизнь — как бы черновик романа. В его дневниковых записях литературные сюжеты проглядывают сквозь покровы обыденной жизни. Из своих впечатлений автор этого «журнала» бессознательно отбирает для записи в первую очередь то, что похоже на литературу. Жизнь здесь представляется ценной постольку, поскольку обладает эстетической формой.

Такие отношения жизни и литературы характерны для эпохи Карамзина и Жуковского, здесь «жизнь и поэзия — одно».

Однако на определенном этапе литературности сентиментального дневника вступает в противоречие с самой его природой, требующей искренности и откровенности. В дневнике Чичерина одна из записей начинается со слов: «Теперь, когда я удобно устроился, пора подумать и о морали». Морализование, самовоспитание, действительно, очень удобно входят здесь в общий контекст отношений с литературой: автор дневника говорит о своих недостатках (прежде всего — о тщеславии), но — внутри «миниатюр», выставляя себя в образе некоего мифического тщеславного Доранта. Литературность мышления как бы охраняет его от раздвоенности, разорванности сознания (жить и в то же время видеть себя со стороны, описывать и осуждать). Но вдруг оказывается, что само писание дневника, литературное описание себя — и есть то тщеславие, с которым Чичерин так настойчиво борется. Набрасывая главку, посвященную воспоминанию об умершем год назад любимом брате, он внезапно с ужасом замечает, что уже не чувствует горя, а занят лишь тем, как лучше описать его. Возникает противоречие между субъективным стремлением автора к полной откровенности и формой записей, тяготеющих к литературе. Осознание этого противоречия ведет к крушению сентиментального дневника с его обязательным требованием самораскрытия.

Таким образом, тот провал, который возникает в 20-е годы в развитии исповедальности, вовсе не является парадоксом. Перед поколением Пушкина — опыт автора «Исповеди» и того направления, которому он дал начало. Именно этот опыт доказывает Пушкину, что «быть искренним невозможно физическая». Исповедальное начало, связанное с отставанием интересов личности сентиментализмом, достигнув уже в самом начале XIX века определенного предела, обращается в свою противоположность.

¹⁵ Письмо Ханыкову от 28 февраля 1779 г. Цит. по: Л. И. Кулакова. Поэзия Муравьева. — в кн.: М. Н. Муравьев. Стихотворения. Л., 1967, с. 28.

¹⁶ Дневник Александра Чичерина. 1812—1813 г., М., 1966 .

Возникает ощущение сомнительности, исчерпанности исповедального, «зеркального» способа самоизображения, характерного для сентиментального дневника.

В названном выше письме Пушкина Вяземскому есть еще один аспект, открывающий нечто важное в самом художественном мире поэта: то, что не стало содержанием его дневника, может стать предметом поэзии. Для Пушкина акт уничтожения дневника Байрона работает на поэзию: «Поступок Мура лучше его Лалла-Рук (в поэтическом отношении)...». Для Пушкина поэзия и жизнь соотносятся так, что поэту не нужно другого самовыражения, чем то, что возможно в поэзии — это для него и есть настоящая искренность («Он <Байрон — Е. П.> исповедался в своих стихах невольно, увлеченный восторгом поэзии»¹⁷. Сама специфика лирики, возводящей событие личной жизни поэта в ранг всеобщности, выводящей его интимные переживания за пределы только личного, на уровень всечеловеческого, снимает проблему искренности как точного повторения действительно происшедшего.

В подходе Пушкина к отношению прямого самовыражения поэта и его поэзии важно выделить еще один момент. Дневник, в котором автор исповедуется в каких-то житейских подробностях своей жизни, по мнению Пушкина, не нужен Байрону как поэту-романтику; такой дневник изменит тот романтический образ, который создан им для себя и в поэзии, и в жизни, тот образ, который и был истинной его сутью («Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции. — Охота тебе видеть его на судне»). Легенда, творимая этим поэтом-романтиком в жизни, и его образ в поэзии сходились очень близко, оказывались тождественными.

Сам Пушкин, преодолевая романтическую субъективность, действует уже в иной системе отношений жизни и искусства. Он пишет в связи с поэмой «Кавказский пленник»: «Характер Пленника не удачен; доказывает то, что я не гожусь в герои романтического стихотворения»¹⁸. В отличие от романтических поэм, где «автор равен герою, а герой равен целому всей поэмы»¹⁹ и где происходит «удвоение» жизни в стихах, в «Евгении Онегине» автор предстанет рядом с героем открыто, явно, тем самым отчетливо отделяя его от себя.

Образ «я» в романе наделяется множеством жизненных подробностей: пожалуй, больше всего у самого Пушкина мы узнаем о его жизни именно из «Евгения Онегина» (в этом смысле он уникален в пушкинском творчестве). С. Г. Бочаров говорит даже о «дневниковом слое» этого романа как «моментальном фотографическом отражении жизненных обстоятельств поэта в то самое время, когда это пишется», о «синхронности строки и жизни»²⁰.

Вместе с тем прямое самовыражение автора находится в «Евгении Онегине» в сложных отношениях с собственно литературой. В самом деле роман загадочен. Автор в нем то выступает другом, приятелем своего героя, то напоминает читателю о разности между ним и собой. Рассказывая о судьбах персонажей, он то и дело по мостикам ассоциаций переходит к эпизодам собственной реальной жизни. Онегин, Татьяна, Ленский живут

¹⁷ Сам Байрон считал, что «сырой материал» жизни (тот, который отражается в автобиографическом документе) не способен выразить истинного ее существа, что невозможно правдиво описать событие едва происшедшее, еще живое: «Пока вы находитесь под влиянием страстей, вы можете лишь чувствовать их, но не способны описывать — как не можете в бою обратиться к соратнику и начать рассказ об этом бое. Когда все кончено, и конечно безвозвратно, — доверьтесь своей памяти — тогда она будет даже слишком верна». (Байрон. Дневники. Письма. М., 1963, с. 83).

¹⁸ Письмо В. П. Горчакову (октябрь — ноябрь 1822 г.).

¹⁹ С. Г. Бочаров. Форма плана. «Вопросы литературы», 1976, № 12, с. 127.

²⁰ Там же, с. 123.

на страницах романа как живые, как друзья автора, но тут же оказывается, что все рассказываемое в этот же момент поэтом придумывается. Он не скрывает, что история Онегина и Татьяны — вовсе не из самой жизни (только подсмотренная и описанная автором), нет, она творится поэтом сейчас, на наших глазах. Поэт как будто сам не знает, к чему эта история придет его герои плывут по жизненному морю вместе с ним самим, живя сами по себе и вместе с тем завися от его фантазии.

Автор, то и дело обращаясь к читателю, как будто играет с ним: то вдруг создаст полную иллюзию жизнеподобия (кажется, можно дотронуться рукой), то снова покажет нам, что все происходящее — лишь порождение его собственного сознания, что он пишет о своих героях роман.

С Г. Бочаров пишет, что «Онегин» весь построен на образе-метафоре «жизнь-роман» (жизнь как поэтическое произведение)²¹. И все же «жизнь» и «роман» у Пушкина не сливаются, не предстают нераздельными. Если в сентиментальной культуре личные документы создавались как литература, то в пушкинскую эпоху граница между искусством и жизнью обозначалась все более четко, вследствие чего и становилась возможной игра этой гранью. Для Пушкина возможны переходы и в ту, и в другую сторону, они совершаются легко, шутя, играя. Но сама свобода таких переходов рождена именно явственностью границы между жизнью и искусством.

Нечто подобное происходит и в тех стихах Пушкина, которые иногда называют «стихами под маской», где поэт использует принцип подражания образцам творчества разных народов и эпох («Подражание Корану», «С португальского», «Песни о Стеньке Разине» и др.). Тут выразился не только протезизм Пушкина, его умение вжиться в чужой стиль, чужую культуру. В общей многоцветной картине лирики Пушкина, где рядом с такими стихами и стихотворения очень личные, почти исповедальные, они становятся и переживанием свободы в обращении с литературой, той свободы, которая создает легкое пространство игры — игры стилями, масками, перехода из одной эпохи в другую.

Такое игровое начало разлито и в автобиографических документах пушкинской эпохи. В них как будто то же, что и в дневнике Чичерина, дневниках сентименталистов, отождествление себя с героями романов и вместе с тем совсем не то.

В записной книжке Батюшкова есть любопытная психологическая запись (без даты), в которой автор набрасывает свой портрет в третьем лице: «Недавно я имел случай познакомиться со странным человеком, каких много! Вот некоторые черты его характера в жизни. Ему около тридцати лет. Он то здоров, очень здоров, то болен, при смерти болен. Сегодня беспечен, ветрен, как дитя; посмотришь завтра — ударился в мысли, в религию и стал мрачнее инок<...>. В нем два человека: один добр, прост, весел, услужлив<...>, другой человек — злой, коварный, завистливый, жадный <...>. Оба человека живут в одном теле. Кто это? Не знаю<...>. Он жил в аде, он был на Олимпе<...>. В любви... но не кончим изображение, оно и гнусно, и прелестно!<...>. Заклучим: эти два человека или сей один человек живет теперь в деревне и пишет свой портрет пером по бумаге. Пожелаем ему доброго аппетита: он идет обедать.

Это я! Догадались ли теперь?»²²

Сама форма повествования о себе в третьем лице есть нечто новое, не присущее сентиментальному дневнику где авторское «я» лишь послушно следует за образом, равно герою литературного произведения. Формой третьего лица автор данной записи решительно отделяет «себя-героя» от «себя-автора», и тем самым как будто делает невозможным признание, исповедь. Но в конце записи Батюшков неожиданно открывает карты, сливает

²¹ С. Г. Бочаров. Стилистический мир романа «Евгений Онегин». — В. кн.: С. Г. Бочаров. Поэтика Пушкина. М., 1974.

²² К. Н. Батюшков. Из записной книжки. — В кн.: К. Н. Батюшков. Сочинения. М., 1934, с. 378—380.

автора и героя в одно лицо и наслаждается достигнутым эффектом. Данная психологическая миниатюра написана с некоторой заданностью на игру парадоксами, что рождает полусерьезный, несколько иронический тон рассказа, балансирование на грани выдумки и правды. В самоописании, в исповеди под маской появляется мотив иронии, мистификации, игры с читателем.

Денис Давыдов, задумав поместить в собрании своих стихотворений 1832 г. автобиографию, тоже пишет ее в третьем лице, как о герое романа, не психологического, но авантюрного, где главное — действие, события, лихой, бурный темп: «Молодой гусарский ротмистр закрутил усы, покачул кивер на ухо, затянулся, потянулся и пустился плясать мазурку до упаду<...>. Под Гродном он нападает на трехтысячный отряд Фрейлиха, составленный из венгерцев: Давыдов — в душе гусар и любитель природного их напитка; за стуком сабель застучали стаканы и — город наш!!!»²³. Историками литературы доказано, что образ поэта-гусара, созданный Давыдовым, совсем не всегда совпадал с его реальной жизнью, что «роман», созданный Давыдовым в автобиографии, — вовсе не о нем самом, а о герое его стихов²⁴. Давыдов, таким образом, стилизует собственную жизнь, подгоняет ее под поэтический образ.

Но, прячась за некоего вымышленного биографа (который тоже в свою очередь прячется за инициалами «генерал О. Ю. О.», что создает иллюзию достоверности его существования), Денис Давыдов делает, однако, все возможное, чтобы у читателя не оставалось сомнений в том, что «некоторые черты из жизни Дениса Васильевича Давыдова» написаны им самим. Мистификация автором не очень скрывается. Едва уловимый оттенок самоиронии превращает ее в момент игровой (розыгрыш читателя).

Такая игра, качание от вымысла к правде, от литературы к реальности наполняет и документы людей пушкинской эпохи, в собственном смысле к литературе не причастных. Как пушкинская Татьяна свою личную, очень искреннюю исповедь в письме Онегину произносила на языке французских эпистолярных романов, так А. А. Оленина (та самая Анега Оленина, к имени которой Пушкин прибавлял свое, выводя на полях рукописи — «*Апете Рouschkipе*») в интимном дневнике выражает себя, свои чувства на языке литературы. Начиная свой «журнал» со словесного автопортрета, Оленина не говорит здесь от себя, она заменяет самописание стихотворением Баратынского:

20 июня 1828 г.

Как много ты в немного дней
Прожить, прочувствовать успела!
В мятежном пламени страстей
Как страшно ты перегорела! ...

Вот настоящее положение сердца моего в конце прошедшей бурной зимы»²⁵.

Такую же роль переадресовки играют в этом дневнике эпиграфы к отдельным записям, неизбежно ведущие за собой определенные литературные ассоциации (например, перед описанием празднования своего дня рождения Оленина выставляет эпиграфом строчки из 5 главы «Онегина», посвященные именинам Татьяны).

²³ Денис Давыдов. Сочинения. М., 1962, с. 31—32.

²⁴ См.: И. М. Розанов. Русская лирика. М., 1914 (глава «Гусарская муза. Денис Давыдов»); Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1965.

²⁵ Дневник А. А. Олениной опубликован в издании: Дневник Анны Алексеевны Олениной (1828—1829). Предисловие и редакция Ольги Николаевны Оом. Париж, 1936. Выдержки из этого дневника приводятся в кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974. Мы цитируем дневник Олениной по этому изданию (перевод французских записей — Т. Г. Цявловской).

18 июля 1828 г. Оленина рассказывает о своем «настоящем романе» («Пушкин и Киселев — два героя моего настоящего романа...»), облекая повествование в литературную форму, говоря о себе как о романной героине, в третьем лице: «Анета Оленина имела подругу, искреннего друга, которая одна знала о ее страсти к Алексею... Однажды на балу у графини Тизенгаузен-Хитровой Анета увидела самого интересного человека своего времени и выдающегося на попроще литературы: это был знаменитый поэт Пушкин»²⁶.

Однако пушкинская Татьяна не осознавала зависимость своего письма от образцов литературы, ощущала свою исповедь абсолютно «своей». Оленина же, прежде чем разыграть в дневнике сцену из «романа» собственной жизни, не забывает показать момент надевания масок — она распределяет роли, называет персонажей: «Сергей Голицын (Фирс), Глинка, Грибоедов и в особенности князь Вяземский — персонажи более или менее интересные. В отношении женщин, их всего три — героиня — это я, второстепенные лица — это тетушка Варвара Дмитриевна Полторацкая и госпожа Василевская»²⁷. В конце же маски сбрасываются («Я хотела писать роман, но он мне надоедает<...>»), идет повествование уже от своего лица.

Такая игра делает невозможным исповедальный дневник, где разговор идет от «я» с «я»²⁸. Не случайно дневник А. Н. Вульфа, пожалуй, самый откровенный из всех дошедших до нас дневников людей пушкинского окружения, все же не раскрывает по-настоящему внутреннего мира автора; этого не допускает его маскарадность — полусознанная игра литературными масками.

Вероятно, именно поэтому пушкинская эпоха в отличие от эпохи сентиментализма не дала литературных образцов дневника. Зато в ней продолжается расцвет эпистолярного жанра. Почти все герои, образы которых переносят в собственную жизнь люди пушкинского времени, — из эпистолярных романов («Клариссы» Ричардсона, «Новой Элоизы» Руссо, «Опасных связей» Лакло, «Валери» Крюденер, «Дельфины» Сталь и др.). Пушкин дал блестящий образец эпистолярного романа — «Роман в письмах», где превосходно представлено игровое начало этого жанра. Именно в письме в полной мере возможно проявление тех игровых начал, которые присущи культуре этой эпохи (в письме есть с кем играть, в нем присутствует собеседник). Человек пушкинской поры — это человек, «пропитанный» литературой; ему необходим читатель. И Кюхельбекер превращает свой дневник в литературный журнал, Батюшков называет свою записную книжку «Чужое — мое сокровище». Жихарев пишет дневник в форме писем (другу и вместе с тем будущему читателю)²⁹, Оленина бросает дневник и отдается переписке³⁰, в жизни Пушкина дневник занимает очень небольшое место по сравнению с письмами, и самое интимное свое человеческое содержание он отдает литературе.

Освоение собственных ресурсов литературы делало возможной ту легкость, с которой совершался переход от подражания к воплощению. Чичерин в своих дневниковых исповедях без литературной оболочки оказывался беззащитен, он мог сказать правду о себе лишь в пределах подражания литературе. В отношениях с литературой человек эпохи сентиментализма

²⁶ Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2, с. 70.

²⁷ Там же.

²⁸ Проблемы игры в художественном творчестве в последнее время активно разрабатываются в науке (см. работы М. Бахтина, С. Бочарова, Л. Вольперт, Я. Билинкиса, Л. Гинзбург, Ю. Лотмана и др.). Подробную библиографию к этой теме см. в канд. дис. К. Г. Исупова «Игра в литературном творчестве и произведении». Донецк, 1975.

²⁹ С. П. Жихарев. Записки современника. М. — Л., 1955.

³⁰ «Прошло целых четыре года и мой журнал не подвинулся вперед. Дружба моя с милым Блудовым занимает все минуты... Наша переписка — настоящий журнал» (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2, с. 79).

не был свободен: жизненное для него сильно было лишь возведением в степень художественного. Но люди пушкинской эпохи в своих автобиографических документах взаимодействуют с литературой легко, снимают и надевают маску литературного героя без боли. Жизненное и литературное имеет для них одинаковую силу и право.

Свобода, достигнутая в отношениях жизненного документа и литературы, открывала новые пути русской художественной культуре.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Э. В. Слинни на. Лирический цикл А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)»	3
В. С. Бельки н д. Время и пространство в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка»	16
Н. Я. Соловей. О рукописях стихотворения А. С. Пушкина «Вновь я посетил...»	21
Л. И. Вольперт. Дружеская переписка Пушкина михайловского периода (сентябрь 1824 г. — декабрь 1825 г.)	49
Н. Л. Вершини на. Традиции «Евгения Онегина» в «Воине и мире» Л. Н. Толстого	63
Э. В. Слинни на. «Пророк» Пушкина и образ поэта в лирике Заболоцкого	78
Н. В. Питолина. Пушкин в «Московском наблюдателе»	86
Л. И. Вольперт. Пушкин и Бомарше	99
Я. С. Билинкис. Пушкин и судьбы русской критики	126
Ю. И. Ороховацк и й. Пушкинское подражание Ронсару (к вопросу о французских стихах Пушкина)	134
Е. М. Таборисска я. «Маленькие трагедии» Пушкина как цикл (некоторые аспекты поэтики)	139
Е. В. Петровска я. Дневник пушкинской поры (авторское «я» в отношениях с художественной литературой)	145