

СИММЕТРИЯ ОБРАЗОВ, ИХ ОТРАЖЕНИЯ И ВАРИАЦИИ В СТРОЕ ПУШКИНСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§ 1. В строе пушкинского произведения как второй семантический план мелькали темы, сюжеты, образы, уже намеченные предшествующей литературой, но получавшие в стиле Пушкина новое художественное содержание и новое освещение.

Так, над пушкинской «Полтавой» реют образы «Мазепы» Байрона и «Войнаровского» Рылеева, бросая разноцветные отблески на стиль пушкинского повествования и обостряя его своеобразие¹.

Б. В. Томашевский чрезвычайно убедительно показал, что, рисуя в «Рославле» картину русского общества в связи с пребыванием *m-me de Staël* в России, Пушкин воспользовался стилистическими красками и оценками самой *m-me de Staël* из ее сочинения «*Dix ans d'exil*», изменив лишь их оттенки и их экспрессию². Вся же композиция пушкинского «Рославле» выступает на идейном и образном фоне отрицаемой Пушкиным культурно-исторической и стилистической концепции «Рославле» М. Н. Загоскина.

Пушкинское «Путешествие из Москвы в Петербург» представляет собою своеобразную хрестоматию из запрещенной книги Радищева и характерную публицистическую перелицовку радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву». Пушкин «как будто хотел перерисовать картину Радищева, начавши буквально с другого конца»³, хотел дать современные путевые

¹ Ср.: В. В. Сиповский, «Полтава» и «Борис Годунов» — в книге В. В. Сиповского: «Пушкин. Жизнь и творчество», СПб, 1907. Ср. замечания кн. Вяземского (в письме к А. И. Тургеневу от четырнадцатого ноября 1828 года): «Пушкин, сказывают, написал поэму «Мазепа», в трех песнях, кончающуюся Полтавской битвой. Ему всегда было досадно, что Байрон взялся за него и ее доделал» (Остаф. арх., III, стр. 182).

² «Заметки о Пушкине», «Пушкин и его современники», в. XXXVI.

³ П. Н. Сакулин, «Пушкин и Радищев», Москва, 1920, стр. 40—41.

очерки, пользуясь канвой Радищева, сделать из сочинения Радищева второй план восприятия, понимания и изображения. «Если бы Пушкин закончил свое произведение, мы имели бы не только критику писательской манеры Радищева, но и произведение того же литературного жанра («Путешествие»), написанное, однако, совершенно иным языком и в ином стиле», хотя и полное скрытого сочувствия к революционному предшественнику Пушкина.

В набросках «Русского Пелама» Пушкин, отталкиваясь от плеяды «Русских Жильблазов», вышивает новые национально-русские реалистические узоры по канве романа Бульвера-Литтона «Пелам, или похождения одного джентльмена». Уже само название «Русский Пелам», предвещая двупланность художественного восприятия, настраивает на понимание пушкинского произведения в связи с «Pelham'ом» Бульвера. Смысловый фон английского романа обостряет идеологическое своеобразие и национально-типические особенности пушкинского стиля.

Конечно, бывают в пушкинском стиле и случаи простого «технического использования литературной детали», взятой из чужого произведения, в новой функции, в новой композиции. Таким путем, например, Б. В. Томашевский готов объяснить некоторые соответствия между сценой столкновения «разбойников» с правительственной командой в «Дубровском» и соответствующим эпизодом во французском романе «Les Mauvais garçons» (1830).¹ В этом случае приходится иметь дело просто с материалами и источниками пушкинской литературной работы. Но гораздо более характерно для Пушкина сознательное противопоставление своего стиля, своего изображения и понимания известным и признанным литературным образцам, которые входят в композицию пушкинского произведения как отражаемый и изменяемый великим поэтом мир образов и идей². Прием скрытых символических отражений обнаружен Л. И. Поливановым в стихотворении Пушкина «Зимний вечер». Стихи:

Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила,—

намекают на разлуку и на любовь к далекой женщине. В той народной песне, которая вспоминается здесь («За морем синичка не пышно жила»), говорится о любви к перепеличке за морем:

¹ «Пушкин и романы французских романтиков», «Литературное наследство», № 16—18, стр. 955—957.

² Например, «Капитанская дочка», в которой вальтерскоттовская традиция исторического романа подверглась коренной реформе в духе и стиле национально-исторического реализма, поражает сходством фабулы и отдельных ситуаций (при резкой разнице в стиле исторического изображения) с такими русскими второстепенными подражаниями Вальтер-Скотту, как, например, «Леонид, или некоторые черты из жизни Наполеона» Вл. Зотова (СПб, 1832, I—IV ч.) или «Андрей Безыменный» (старинная повесть, СПб, 1832) А. Корниловича и мн. др. Пушкин выбирает наиболее характерную и типичную «старую канву» для новых реалистических узоров.

Есть за морем перепелчка:
Та мне ни матушка, ни тетушка;
Ту я люблю, ту за себя возьму.

Этот прием переосмысления и стилистического варьирования наиболее распространенных, популярных и значительных образов русской и мировой литературы, особенно характерный для стиля Пушкина с половины двадцатых годов, когда великий русский поэт встал на путь соревнования с творцами мировых образов в западноевропейской литературе, — этот прием поддерживался общей тенденцией пушкинского стиля — к варьированию основных образов и мотивов в структуре одного и того же произведения, к их семантическим взаимоотражениям и соответствиям внутри одной художественной композиции, к их симметрическому расположению. Одни и те же слова, фразы, образы, темы, двигаясь через разную преломляющую среду в композиции литературного произведения, образуют сложную систему взаимоотражений, намеков, соответствий и совпадений. У Пушкина — в лирической пьесе, в драме, в повести — нередко наблюдаются однородные формы словесной композиции, основанной на лейтмотивах, на смысловых вариациях: группы слов, образов и тем, являющиеся опорами, скрепами сюжетной конструкции и управляющие ее движением, выступают симметрично, почти с математической правильностью соотношений. В литературе о Пушкине уже указывалось на прием отражения и варьирования образов в поэме «Цыганы». М. О. Гершензон отметил этот прием в композиции «Станционного смотрителя»¹. Д. Д. Благой описал сходное явление в композиции «Каменного гостя»: «... вторая и четвертая сцены — и по количеству действующих лиц, и по самому характеру действия, наконец, по последовательности его развертывания — до поразительного повторяют друг друга... получается два совершенно параллельных ряда. Однако смысл этой композиции не только в ее изумительной стройности, почти архитектурной правильности и чистоте ее линий, а и в градации тематических нарастаний. Каждая последующая из двух параллельных сцен усиливает, как бы обводит пунктиром основной мотив каждой предыдущей»². В сущности, тот же принцип параллельного, как бы отраженного движения двух сюжетных линий дает себя знать и в «Русалке»: князь должен испытать участь погубленной им любовницы. В. Якушкин писал: «Драма настолько уже развилась, что ее окончание несомненно для читателя: встреча князя с его маленькой дочерью приведет к тому

¹ Гершензон М. О., «Мудрость Пушкина», 1919.

² Благой Д., «Социология творчества Пушкина», 2-е изд., 1931, стр. 216—217. Мельком приема вариаций одного образа, одной темы касался Н. И. Черняев в своем историко-критическом этюде «Капитанская дочка Пушкина», сравнивая такой повторяющийся образ с «основной темой в какой-нибудь симфонии Бетховена — темой, которая то и дело повторяется и видоизменяется на все лады, постоянно напоминая о себе как о главной нити всей композиции» (стр. 75).

концу, которого желала русалка: князь должен кинуться в Днепр. Таким образом, драме нехватает только одного заключительного аккорда»¹. Недавно ту же мысль о «Русалке» Пушкина высказал и С. М. Бонди: «Наличие в ней сказочной схемы, притом хорошо знакомой зрителю и читателю, придает произведению характер какой-то обобщенности. Этому впечатлению служит и положенная в основу пьесы простая симметричная схема сюжета. В первой половине пьесы князь, бросив свою любовницу, является виновником ее гибели, во второй половине он возвращается к ней и гибнет сам жертвой ее мести (на такую развязку, по крайней мере, намекает написанная часть пьесы)»².

Если расширить эти наблюдения, то откроется своеобразный закон пушкинского стиля (проявляющийся от самого начала двадцатых годов до последних произведений поэта). Для его всестороннего освещения необходимы примеры из разных жанров и разных периодов пушкинского творчества.

§ 2. Прием вариаций одной темы, которая, двигаясь по разным субъективным сферам изложения, образует контрастные параллели, совпадения, отражения и видоизменения одних и тех же образов, — этот прием укрепился в лирике Пушкина в самом начале двадцатых годов. Повидимому, именно из лирического стиля он перешел и в стиль драмы и художественной прозы Пушкина. В качестве иллюстрации можно воспользоваться стихотворением «К Овидию» (1821). Поэт, рисуя себя в заточении «близ тихих берегов» изгнания и смерти Овидия, в местах, прославленных «безотрадным плачем» римского элегика и еще не забывших «его лиры нежного гласа», его «молвы», сперва в форме обращения к Овидию изображает край изгнания и судьбу латинского поэта — в аспекте его элегий и посланий, их унынья, слез и стона³.

Как часто, увлечен унылых струн игрою,
Я сердцем следовал, Овидий, за тобою...

Отсюда — продиктованное умилением воспроизведение картин природы, жизни и тяжелой горести Овидия в том виде, как они переданы потомству в «сих элегиях» и письмах на родину из отчины варваров («Ты в тяжелой горести далекой дружбе пищешь») ⁴.

¹ Подделка «Русалки» Пушкина, Сб. статей и заметок, СПб, 1900, стр. 88—89.

² Комментарии к «Русалке» в VII томе Соч. Пушкина, изд. Акад. наук СССР, 1935, стр. 632.

³ Ср. отзыв Пушкина об «Элегиях Понтийских», о «плаче» Овидия в рецензии на «Фракийские элегии», стихотворения Виктора Теплякова, 1836.

⁴ Ср. статью А. И. Малеина: «Пушкин и Овидий», отд. оттиск, Петроград, 1915. Ср. также комментарии П. О. Морозова к этому стихотворению в третьем томе прежнего академического издания соч. Пушкина.

В этой элегической повести об Овидии, окрашенной любовным умилением, ищутся точки соприкосновения, соответствия с судьбой лирического я, угадывается общность жизненной драмы¹. Но лирическое повествование обманчиво переходит к изображению контраста в переживании той же участи «суровым славянином». «Печальные картины песнопений» Овидия, оживленные «в мечтах воображенья», поверяются личным восприятием и наблюдением современного поэта-изгнанника:

Но взор обманутым мечтаньям изменял.

В этом новом аспекте лирического выражения и изображения жалобная экспрессия исчезает. Картины изгнания не вызывают «тщетного стога», а «пленают втайне очи». Та же действительность меняет свои краски, свое содержание и значение для иного восприятия, для сознания изгнанника, привыкшего к «снегам угрюмой полуночи». Природа контрастно преобразуется. Вопреки жалобам римского поэта на «туманный свод небес», суровый славянин находит, что

Здесь долго светится небесная лазурь.

Поражавшие Овидия «обычные снега» и «краткой теплотой согретые луга» у северного поэта вызывают иную оценку:

Здесь кратко царствует жестокость зимних бурь.

Вместо «холмов без винограда» и «хладной Скифии свирепых сынов» — новый поэт видит:

На скифских берегах переселенец новый,
Сын юга, виноград блистает пурпуровый.

Так стройно и симметрично движутся отражения элегических образов Овидия, но в перевернутом, контрастно обращенном виде. И тому мучительному контрасту, который для Овидия представляла «мрачная пустыня хладной Скифии» сравнительно с «Италией прекрасной», с «великим Римом», «священным градом отцов», и «теньями мирными отечественных садов», русский поэт, «изгнанник самовольный», противопоставляет

¹ Ср. стихотворение из письма к Гнедичу: «В стране, где Юлией вечанный...»

Любопытно, что в этот период своей южной ссылки Пушкин даже письма свои наполняет образами и выражениями Овидия, открытыми или замаскированными цитатами из его произведений. Например, в письме к Н. И. Гнедичу (от двадцать седьмого июня 1822 года): «Пожалейте обо мне: живу меж Готов и Сарматов; никто не понимает меня» («Письма», I, стр. 31). Ср. у Овидия:

Quem mihi nunc animum dura regione jacenti
Inter Sauromatas esse Getasque putes?
(Tristia, III, 3, 5—6.)

Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli?
(Tristia, V, 10, 37.)

иной, как бы наизнанку вывернутый контраст родины и «скифских берегов»:

Уж пасмурный декабрь на русские луга
Слоями расстилал пушистые снега;
Зима дышала там: а с вешней теплотою
Здесь солнце ясное катилось надо мною;
Младую зелень пестрел увядший луг,
Свободные поля взрывал уж ранний плуг;
Чуть веял ветерок, под вечер холодея;
Едва прозрачный лед, над озером тускнея,
Кристаллом покрывал недвижные струи.

И на этом пленительном фоне, как субъективное видение, появляется навеянное воспоминанием о поэтическом предшественнике, о лирическом «двойнике», тень Овидия:

И по льду новому, казалось, предо мной
Скользила тень твоя, и жалобные звуки
Несли издали, как томный стон разлуки.

Так в художественной композиции устанавливается контрастный параллелизм двух взаимно отражающихся образных сфер. Обе эти контрастные вариации лирической темы затем переносятся в новый смысловой план — в план сознания и лирических переживаний «позднего потомка».

Этот потомок, как бы следуя по путям лирического я:

Узнав, придет искать в стране сей отдаленной
Близ праха славного мой след уединенный...

И как тень Овидия предносится русскому поэту,¹ так и этому потомку —

К нему слетит моя признательная тень,
И будет мило мне его воспоминанье.

Тем самым осуществляется преемственность заветного предания и намечаются новые возможности сравнения, новые признаки подобия и различия между образом Овидия и образом русского поэта-изгнанника:

Как ты враждующей покорствуя судьбе,
Не славой, участью я равен был тебе.

В последующем изображении этой участи как бы синтезируются уже ранее отмеченные формы контрастных соотношений и несоответствий:

Здесь, лирой северной пустыни оглашая,
Скитался я в те дни, как на берега Дуная
Великодушный грек свободу вызывал:
И ни единый друг мне в мире не внимал;
Но чуждые холмы, поля и рощи сонны,
И музы мирные мне были благосклонны.

В лирическом стиле Пушкина разновидности этого приема отражений многообразны. Нередко этот прием здесь применяется

¹ Ср. стихотворение «Баратынскому из Бессарабии» (1822).

в свернутом виде, в зависимости от степени эмоционального напряжения речи. В лирике Пушкина нередко бывает, что сразу же, с самого начала стихотворения, читатель (или слушатель) вступает в атмосферу напряженной экспрессии, иногда загадочной, противоречивой, иногда однородной, которая, меняя свои краски, то ослабляясь, то снова напрягаясь до предела, вполне раскрывается лишь в заключительном аккорде, в последних стихах. Для понимания этих особенностей пушкинского стиля следует обратиться к стихотворению «Ив. Ив. Пущину» (1826). В композиции этого стихотворения вариации, соответствия и отражения образов определяют связь и соотношение строф. Одна и та же тема, один и тот же мотив о звуке, о голосе, несущем утешенье изгнанникам в ссылку и заточенье, — развивается в обеих строфах. Реально-бытовые образы прошлого из жизни ссыльного поэта (воспоминания о свидании опального поэта с Пущиным) становятся символическими предвестиями надежд и утешений в каторжной судьбе декабриста Пущина. Семантически близкие образы перебрасываются из одного лирического плана в другой, от лирического я к лирическому ты, и выстраивается параллелизм таких лирических соответствий и отражений:

<i>И я судьбу благословил,</i>	<i>(Да голос мой) душе твоей</i>
<i>Когда мой двор уединенный,</i>	<i>Дарует то же утешенье!</i>
<i>Печальным снегом занесенный,</i>	<i>Да озарит он заточенье...</i>
<i>Твой колокольчик огласил.</i>	

Ср. в послании «В Сибирь»:

*Любовь и дружество до вас
 Дойдут сквозь мрачные затворы,
 Как в ваши каторжные норы
 Доходит мой свободный глас.
 (1827.)*

В «Послании к Великопольскому, сочинителю сатиры на игроков» (1828), очень остро проявляется тот же прием симметрических вариаций одной темы, но в плане литературного пародирования.

§ 3. В области широкого повествовательного стиля зародыши этого приема отражений впервые появляются в языке «Кавказского пленника». Принцип «рассеянной», байронической композиции приводил к разрушению прямой хронологической последовательности в течении повествования и в ходе описаний. Происшествие вдвигалось сразу в строй изображаемой действительности в том виде, как оно открывалось чужому наблюдению и сознанию. Все предшествующие события оказывались скрытыми, не воспроизведенными. Но затем они постепенно вступают в мир повествования, преломляясь через сознание разных действующих лиц. Таким образом, одни и те же предметы и явления представлялись в различном освещении. Правда, в стиле

«Кавказского пленника» фабульная замедленность и несложность действий мешала применению развернутых и разнообразных форм сюжетного параллелизма и сюжетных отражений.

Но нельзя не заметить таких соответствий и отражений:

И вдруг пред ними на коне
Черкес. Он быстро на аркане
Младого пленника влачил.
Вот русский! хищник возопил...
Но пленник хладный и немой
С обезображенной главой,
Как труп, недвижим оставался.

И странника в ущелья гор
Уже влечет аркан летучий,
Стремится конь во весь опор...
Крооавый след за ним бежит...
Седой поток пред ним шумит —
Он в глубь кипящую несется;
И путник, брошенный ко дну,
Глотает мутную волну,
Изнемогая смерти просит
И зрит ее перед собой...
Но мощный конь его — стрелой
На берег пенистый выносит.

Этот принцип варьирования и отражения одних и тех же образов проходит через всю композицию пушкинской поэмы «Цыганы». Он связан здесь с новыми формами построения образа героя, которые, хотя и подготавливались стилем предшествующих поэм («Кавказского пленника» и особенно «Бахчисарайского фонтана»), только в «Цыганах» нашли законченное и яркое выражение. В самом деле, уже рассеянные в поэме намеки на прошлое Алеко внушают смутное ощущение связи, параллелизма между скрытыми событиями драмы, приведшей Алеко к изгнанию из общества, завлекшей его в «пустыню», и между той будущей трагедией, которая завершится отлучением Алеко от цыганского табора. Земфира, нашедшая Алеко в пустыне, спасает его от преследований закона:

Его преследует закон.

Эти слова получают отзвук в приговоре старика, снова обречшем Алеко на одиночество:

Оставь нас, гордый человек!
Мы дики, нет у нас законов,
Мы не терзаем, не казним,
Не нужно крови нам и стонов;
Но жить с убийцей не хотим...
Ты для себя лишь хочешь воли...

Параллелизм контрастных соответствий еще рельефнее намечается в тех стихах, которые, скользя по грани авторского повествования и лирического раздумья самого героя, изображают внутреннее содержание до-цыганской жизни «изгнанника перелетного»:

И жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой;
Но, боже, как играли страсти
Его послушную душой!

С каким волнением кипели
В его измученной груди!
Давно ль, на долго ль усмирели?
Они проснутся: погоди.

Эти намеки и образы, — после того, как трагедия рока и страстей еще раз настаивает героя, — варьируются в авторском заключении:

*И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.*

В эту семантическую двупланность, которая осложняется контрастом «неволи душевных городов» — и цыганской «вольности», затем врывается новый мотив, новая вариация, косвенными, обманчивыми намеками подготавливающая к трагической развязке «вольной» жизни Алеко. Это — история Овидия, поставленная стариком в параллель к судьбе Алеко:

Ты любишь нас, хоть и рожден
Среди богатого народа;
Но не всегда мила свобода
Тому, кто к неге приучен.
Меж нами есть одно преданье...

Это «преданье», с одной стороны, как бы противопоставляет злому и смелому Алеко, «вольному жителю мира», образ тоскующего изгнанника, Овидия — «святого старика», который был

Млад и жив душой незлобной...
И жил он на берегах Дуная,
Не обижая никого,
Людей рассказами пленяя.
Не разумел он ничего,
И слаб и робок был как дети...
Но он к заботам жизни бедной
Привыкнуть никогда не мог...

С другой стороны, образ Овидия, караемого изгнанием за преступление, естественно сблизился с образом Алеко, и — на общем фоне пушкинской лирики (ср. «В стране, где Юлией венчаный...», «Чаадаеву», «Овидию») — бросал на образ Алеко автобиографический ответ — от жизненной судьбы самого Пушкина. Вместе с тем, в сфере прямого развития сюжета эта параллель с несчастным изгнанником, особенно на фоне непосредственно предшествующего изображения унынья, тайной грусти Алеко:

Уныло юноша глядел
На опустелую равнину
И грусти тайную причину
Истоковать себе не смел, —

рождала предчувствие трагического разлада в душе Алеко, убеждала в том, что городские страсти опять проснутся в его измученной груди. Однако эти намеки не могли двигаться по пути исторической судьбы Овидия. Слишком контрастны были образы

изгнанников и их отношение к «душным городам», тем более, что для Алеко цыганская вольность сплелась с образом Земфиры. Достаточно сопоставить слова Алеко — о себе:

О чем жалеть? Когда б ты знала,
Когда бы ты воображала
Неволюдушных городов!..

А я... одно мое желанье
С тобой делить любовь, досуг
И добровольное изгнанье...

и старика — об Овидии:

И все несчастный тосковал,
Бродя по берегам Дуная,
Да горьки слезы проливал,
Свой дальний град воспоминая.

Таким образом, побочный сюжетный вариант, изображающий участь другого изгнанника, для цыганской истории Алеко был знаменателен не прямыми подобиями, а косвенной темой: «не всегда мила свобода...» Но мотив любви и образ Земфиры, сочетаясь с историей Алеко, ведут к новым ярким кругам семантических параллелей, отражений и вариаций. Здесь-то и пролегал граница между первой и второй частью поэмы.

Любовь Алеко к Земфире контрастно освещается образом старика. В соотношении образов старика и Алеко запечатлен контраст двух миров — цыганского, вольного и мирного, и мира цивилизации, городского, культурного, влачащегося в оковах просвещения и социального рабства. Параллелизм образов подчеркивается общностью мотивов любовной драмы: Земфире в судьбе Алеко соответствует Мариула в жизни старика. В то время как драма Алеко разворачивается и в авторском повествовании и в сценических картинах, старик сам — в длинном монологе — рассказывает повесть о себе. Таким образом обе драмы резко разграничены приемами их стилистического оформления. Симметрический параллелизм этих двух линий сюжета сказывается уже в том, что образ Мариулы впервые является в речах старика — в связи с песней Земфиры: «Старый муж, грозный муж, режь меня, жги меня», с песней, которая служит символическим предвестием трагического финала драмы Алеко. Поэтому и слова старика:

Ее, бывало, в зимню ночь
Моя певала Мариула,
Перед огнем качая дочь. —

и указание на памятность этой песни:

Но заронила песня эта
Глубоко в памяти моей, —

звучат как подчеркнутая параллель к истории Алеко и Земфиры: Земфира ведь поет Алеко эту песню тоже у люльки своего ребенка. Далее это «синонимическое» несопадение двух однород-

ных эпизодов становится еще острее, рельефно обнаруживая антитезу двух образов:

Рассказ старика
...только год
Меня любила Мариула

Я мирно спал; заря блеснула;
Проснулся я: подруги нет!

Авторский рассказ
Прошло два лета...
Земфира
Его любовь постыла мне...
Авторский рассказ

Алеко спит. В его уме
Виденье смутное играет;
Он, с криком пробудясь во тьме,
Ревниво руку стирает;
Но обробелая рука
Покровы холодные хватает —
Его подруга далека...

Стилистическое сопоставление наглядно показывает сгущенную романтическую экспрессию авторского повествования, эмоционально изображающего волнение Алеко — в контраст горестно-бесстрастному лаконизму старческого рассказа, приближенного к стилю народного эпоса:

Ищу, зову—пропал и след.
Тоскуя, плакала Земфира,
И я заплакал!..

Он с трепетом привстал и внемлет.
Все тихо: страх его объемлет.
По нем текут и жар и холод;
Встает он, из шатра выходит,
Вокруг телег, ужасен, бродит...
Нетерпеливо он идет,
Куда зловещий след ведет...

Здесь лирически-мирный лаконизм скорбной повести старика, просто называющего действия и чувства, еще острее контрастирует с эмоционально насыщенным, воспроизводящим все детали действия, все оттенки чувств и краски пейзажа, индивидуализированным стилем романтического повествования о пробуждении Алеко, о поисках жены и об открывшейся ему картине любовного свидания на «обесславленной» могиле. Этот контраст завершается сценой убийства, изображением мрачного отчаяния Алеко, прощальной речью старика и символическим образом одинокой телеги.

Однако интересно не только указать, но и проследить все композиционное движение этого приема семантических вариаций и отражений в «Цыганах». Он обостряет тонкость психологического рисунка и углубляет его перспективу. При его посредстве атмосфера ожидания трагического конца, который предвещается с разных сторон и предчувствием которого постепенно захватываются все лица и вся природа, — становится все напряженнее, а тяготеющий над Алеко рок — неизбежное, пока, наконец, удар не разражается, — и Алеко, подобно раненому журавлю:

Один печально остается.

Принцип контрастного параллелизма, прием симметрической антитезы образов охватывают композицию всех сцен второй «главы» «Цыган», следующих за повествовательным вступлением:

Прошло два лета. Так же бродят
Цыганы мирною толпой.

(Ср. начало поэмы:

Цыганы шумною толпой
По Бессарабии кочуют.)

Уже песня Земфиры символически, в намеках, внушает читателю смутное понимание новой складывающейся ситуации и предвещает трагическую развязку действия («Умираю любя»). Эта трагическая сцена, разыгрывающаяся у люльки на *вешнем* солнце, вызывает в старике, который «греет уж остывающую кровь», воспоминание о другой, с виду похожей картине. Но картина эта, перенесенная в обстановку *зимней ночи*, лишена трагического колорита. Ее краски, экспрессия — иные. И даже страшная песня Земфиры звучит тут по-иному:

Ее, бывало, в зимню ночь
Моя певала Мариула,
Перед огнем качая дочь.

Комментарии старика как бы направлены на то, чтобы освободить песню Земфиры от личных трагических намеков, представить ее как обычную «забаву света».

Следующая сцена переносит действие в «ночную тишину». Символика песни Земфиры реализуется в сознании сонного Алеко. Он во сне переживает картины и образы песни, видит их воплощенными в своей личной судьбе. Но сон Алеко скрыт в сумерках намеков и недомолвок, которые движутся двумя рядами, двумя цепями, затем смыкающимися. В одном ряду образов драматически вырисовывается новая жизненная ситуация, которая все еще полускрыта, выступает в тумане, но все теснее и теснее сжимается в трагический круг неотвратимого рока.

Старик

Тебя он ищет и во сне:
Ты для него дороже мира.

Земфира приоткрывает завесу над уголком внутреннего своего мира, показывая его непосредственно, а не в образах песни:

Его любовь постыла мне,
Мне скучно, сердце воли просит.
Уж я...

Но тут исповедь Земфиры прерывается: Земфира испугана криком сонного Алеко. По описанию стопа и скрежета мечущегося во сне Алеко и их отражений в сознании Земфиры приходится угадывать образы сна и мерцающую сквозь них реальную обстановку основного действия. Таким образом, второй ряд символических предвестий скрыт в образах сна Алеко.

Характерный прием романтического стиля, укрепленный в

русской литературе Пушкиным, — прием побочного, косвенного изображения событий, действий, прием воспроизведения их не в прямом течении, а в многообразных, изменчивых отражениях и таинственных, темных предзнаменованиях и намеках — проявляется в структуре «Цыган» с острой выразительностью и напряженностью. Так, сон Алеко в его непосредственном содержании лишь еле осязаемыми чертами, отдельными деталями проступает на поверхность изображения. Сновиденье лишь угадывается в прерывистых репликах Земфиры:

Послушай, сквозь тяжелый сон
И стонет, и рыдает он...
Отец мой! шепчет он: Земфира!

...но тише! слышишь? он
Другое имя произносит...

...Слышишь? хрипый стон
И скрежет ярый!.. как ужасно!
Я разбужу его.

Земфира как бы вглядывается, вслушивается в сон Алеко и страшится за участь свою и того, кто еще не назван, не выступил открыто на сцену, хотя ужэ стоит между Земфирой и Алеко и лирически обрисован песнею:

Он свежее весны,
Жарче летнего дня...

На него-то и намекает Алеко, сам рассказывая о своем сне:

Мне снилась ты.
Я видел, будто между нами...
Я видел страшные мечты!

И опять в резком эмоциональном контрасте с первой сценой — Земфира уже не бросает вызова своей судьбе, не дразнит Алеко, а успокаивает его, отводит его от «мучительных снов»:

Не верь лукавым сновиденьям.

Трагическое отчаяние звучит в ответной реплике Алеко:

Ах, я не верю ничему:
Ни снам, ни сладким увереньям,
Ни даже сердцу твоему.

Так образы, предвещающие сцену измены и гибели, причудливо меняют свои формы: одна и та же трагическая ситуация — неверная жена, любовник и грозный муж, от руки которого умирает изменница, — изображается в песне Земфиры и предчувствуется в смутных намеках и обрывках мучительного сна Алеко.

В третьей сцене та же трагическая ситуация повторяется в повести старика о Мариуле и самом себе. Здесь еще осязательнее очертания прямых соответствий и контрастов между драмой старика и драмой Алеко. Повесть старика — это сюжетно-идеологическая антитеза судьбы Алеко. Вместе с тем она

является и вариацией семейной драмы Алеко и последним предвестием ее трагического исхода. Но эта повесть — лишь эпизод целостного драматического акта. Алеко здесь выступает уже замученный тоской. Он знает все — и, не скрывая, говорит об этом, обезумев от разлада, от пропасти между упоительным счастьем прошлого и ужасом настоящего, которому он не хочет верить.

И что ж? Земфира неверна!
Моя Земфира охладела!

Алеко как бы ищет опоры в старике. Трогательно звучит его обращение: *отец*, однажды и только в этой сцене произнесенное. Но повесть старика, предложенная в утешение и назидание Алеко, вызывает обратную реакцию в нем. Она вызывает в Алеко возмущение и протест своим концом. Она удостоверяет в неизбежности того трагического финала, который предрекался песней и «ярким скрежетом» сна. Этот будущий финал теперь находит свое определение и выражение в вопросе Алеко:

Да как же ты не поспешил
Тотчас вослед неблагодарной
И хищникам и ей, коварной,
Кинжала в сердце не вонзил?

Так всплески одних и тех же тем, образов, ситуаций в разных драматических контекстах поэмы постепенно сливаются в один трагический поток событий — в сцене разоблачения измены Земфиры, в сцене убийства любовников. И в этой сцене легко можно увидеть те соединительные нити, которыми стягиваются с развязкой и образы песни Земфиры и символы сна Алеко. Сцена убийства открывается также изображением сна Алеко:

Алеко спит. В его уме
Виденье смутное играет;
Он, с криком пробудясь во тьме,
Ревниво руку протирает,
Но обробелая рука
Покровы холодные хватает —
Его подруга далека...

Сон Алеко неотривен от действительности. «Смутное виденье», играющее в его уме, связано с образом Земфиры, с ревностью к ней. И когда Алеко видит любовников, он узнает в их тенях образы, уже являвшиеся во сне.

Идет... и вдруг... иль это сон?
Вдруг видит близкие две тени
И близкий шопот слышит он
Над обесславленной могилой.

Теперь песня Земфиры как бы разыгрывается в лицах, и ее отголоски звучат в таком диалоге:

Земфира

Нет, полно, не боюсь тебя!
Твои угрозы презираю,
Твое убийство проклиная...

Алеко

Уми ж и ты!

И Земфира умирает с последними словами песни на устах:

Умру любя...

Так, согласно романтическому канону, в «Цыганах» гибнут все герои.

Прием вариаций и отражений в «Цыганах» однажды приводит к неожиданному параллелизму образов, которые кажутся далекими и разнородными по своему прямому предметному значению. Характеристика медведя метафорически приспособлена к образу Алеко:

*Медведь, беглец родной берлоги,
Косматый гость его шатра...*

Еще Белинский назвал эти стихи «ультраромантическими» и вскрыл их несоответствие реальному «предмету»: «Что такое «беглец родной берлоги»? Не значит ли это, что медведь бежал без позволения и без паспорта из своей берлоги? Хорошо бегство для того, кто взят насильно, при помощи дубины и рогатины! Этот медведь — похищенец, если можно так выразиться, но отнюдь не беглец. Что такое «косматый гость шатра»? Что медведь добровольно поселился в шатре Алеко? Хорош гость, которого ласковый хозяин держит у себя на цепи, а при случае утасует дубиной. Этот медведь скорее пленник, чем гость».

Несоответствия этого рода исчезают в пушкинском стиле с ростом реалистических тенденций.

Прием варьирования одного образа, одной темы и композиции литературного произведения не всегда сводится к открытой сюжетно напрягающейся цепи параллелей или к распространяющимся кругам соответствий, отражений и сопоставлений¹. Вариация образа, сюжета иногда бывает «свернута». Она может прорывать основную ткань повествования только всплесками намеков. Она может лишь подразумеваться как своеобразно окрашивающий понимание сюжета и образов литературного произведения «задний план». В таком случае само художественное произведение в целом выступает на фоне предполагаемой им художественной структуры как ее «вариация», ее видоизменение или как ее пародия. Так Пушкин и разъясняет замысел своей поэмы «Граф Нулин» (1825). Намеки или явные указания на стоящий за рядами прямых значений второй строй образов

¹ О приеме отражений, сопоставлений и контрпараллелей в «Евгении Онегине» см. в моей книге: «Язык Пушкина», стр. 226—227. Подробней — в особой работе моей «Язык и стиль «Евгения Онегина».

раздваивают смысловой облик литературного произведения. Осложняется понимание основного сюжетного рисунка. Становится изменчивой и двойственной перспектива изображения. Подразумеваемые образы являются не только канвой для новой сюжетной вариации, но и средствами метафорического изображения и осмысления. В смещении образов, которое достигается передвижением двух планов повествования, в изменении бытовой обстановки и заключается стилистическая острота этого приема литературных отражений и метафорических (иногда с пародийным оттенком) слияний. Именно такое значение в реалистическом стиле «Графа Нулина» имеют стихи, открывающие в графе Нулине и Наталье Павловне пародийных «двойников» Тарквиния и Лукреции, стихи, «искажающие» бытовой облик героев ироническим приравниванием их к литературным «прототипам». Любопытно, что Пушкин отказался от названия своей поэмы «Новый Тарквиний» и предпочел ему простое реалистически-изобразительное сочетание титула и характеристической фамилии: «Граф Нулин». Тем самым устранялась заранее данная непосредственная проекция всего пушкинского произведения на «Лукрецию» Шекспира (ср. «Шекспировы духи» В. К. Кюхельбекера). Ведь она тискама пародийного параллелизма сжимала бы реальную, бытовую обстановку действия, стесняла бы «правдоподобное» развитие характеров и причудливо-изменчивое движение авторского образа¹. Поэтому сопоставление графа Нулина с Тарквинием, метафорическое именование его Тарквинием внедряется лишь в те места композиции, где сближение по комическому соответствию или контрасту с литературной «биографией» Тарквиния и Лукреции звучало особенно «оксюморно», особенно неожиданно.

*И тотчас, на плеча накинув
Свой пестрый шелковый халат
И стул в потемках опрокинув,
В надежде сладостных наград,
К Лукреции Тарквиний новый
Отправился на все готовый...
Она Тарквинию с размаха
Дает пощечину, да, да!
Пощечину, да ведь какую!*

Для сюжетного завершения этой пародийной антитезы, несколько не затеняющей яркого реализма русских бытовых картин, применен прием побочного комедийного освещения подразумеваемой обстановки происшествий:

*Но кто же более всего
С Натальей Павловной смеялся?
Не угадать вам. — Почему ж?
Муж? — Как не так. Совсем не муж...
Смеялся Лядин, их сосед,
Помещик двадцати трех лет.*

¹ Ср. статью Б. М. Эйхенбаума: «О замысле «Графа Нулина». «Временник Пушкинской комиссии», 1937, № 3, стр. 352—357.

И после этого заключительного штриха пародийный образ современной Лукреции выступал во всей выразительности иронической интерпретации. Автор косвенными намеками направляет внимание читателя в эту сторону, в сторону перелицованной Лукреции из русского помещного быта, делая иронический вывод из пьесы:

Теперь мы можем справедливо
Сказать, что в наши времена
Супруга верная жена,
Друзья мои, совсем не диво.

При такой затененности литературного приравнения и пародирования, у читателя, склонного к литературной «этимологизации», могут возникнуть и другие параллели, другие сопоставления элементов сюжета, образов пушкинской поэмы с поэмой Шекспира (вроде тех, которые сделаны в примечаниях редактора старого академического издания)¹.

Но на это и рассчитан принцип стилистического варьирования образа, темы. Он глубже разных методов открытого пародического искажения, так как не ограничен прямым полемическим умыслом. Его многозначительность пропорциональна его «загадочности».

Этот прием вариаций и отражений в повествовательном стиле органически связан с особенностями словесной структуры образа автора или рассказчика в творчестве Пушкина. Слово в пушкинском стиле связано с предметом через разные сферы «субъектных» осмыслений, которые уясняются или намеками автора, его экспрессией, его манерой сопоставлений, или создаются участием в повести нескольких рассказчиков. В зависимости от характера автора или рассказчика, от их изменчивых точек зрения, одни и те же словесные цепки, одни и те же группы образов могут приобрести разные смыслы, вступить в разные соотношения. Разные «субъекты» повествования различно воспринимают и понимают раскрывающийся в однородных образах мир предметов и событий. В повествовательном стиле Пушкина вещи и происшествия, характеры, поступки и переживания не обращены к читателю непосредственно, а повертываются к нему разными сторонами — и притом нередко показываются в отражениях, преломленных через сознание разных рассказчиков или персонажей. Обычно у Пушкина поток одинаковых мотивов и образов постепенно перемещается из одной субъектной сферы в другую. Близкие по своему составу и строю образы, проходя сквозь преломляющую среду разных субъектных планов повествования, складываются в сложную систему взаимоотражений, намеков и соответствий. Сюжет движется не по прямой линии, а зигзагообразно, отражаясь различно в разных повествовательных сферах. Он образует симметрические узоры, связанные

¹ Соч. А. Пушкина, изд. Акад. наук, т. IV, 1916.

отношениями параллелизма, контраста и семантической взаимобусловленности. И все эти узоры получают законченность и единство тогда, когда автор (обычно — в конце повести) лаконически указывает или показывает читателю опущенные или утаенные части основных звеньев сюжета.

§ 4. В связи с таким сложным строением сюжета, принцип вариаций и отражений получает особенное значение в стиле художественной прозы Пушкина. Старые сентиментальные или романтические образы, проходя последовательно через восприятие разных персонажей и через оценку автора, регулируемую чужие точки зрения, подвергались реалистической перелицовке. Они меняли свой облик и свое содержание, приобретая смысловую глубину и национально-историческую меткость. Их отражения в разных планах повествования придавали им многозначность.

Многообразие значений одного клубка образов, которые, как симфоническая тема, а иногда как лейтмотив, связывают между собой части повествовательной конструкции, особенно ярко и остро выступает в повести «Метель». Здесь таким семантическим стержнем являются образы метели. Последовательность их явления и своеобразия их стилистического выражения находятся в полном соответствии со сменой субъектных плоскостей. Образы метели четыре раза вступают в движение рассказа. Правда, рассказчик, если эпиграф считать отдельной сферой речи, сменяется только трижды. Но в пушкинском стиле основной повествователь многолик и изменчив. Он попеременно склоняется к плану сознания то одного героя, то другого.

Прежде всего метель изображается в эпиграфе из «Светланы» Жуковского:

Кони мчатся по буграм,
Топчут снег глубокий...
Вот в сторонке божий храм
Виден одинокий.

.

Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;
Черный вран, свистя крылом,
Вьется над санями;
Вещий стон гласит печаль!
Кони торопливы
Чутко смотрят в темну даль,
Воздымая гривы...

На фоне этого эпиграфа все сюжетное содержание «Метели» воспринимается как реалистическое перевоплощение и опровержение романтической символики «Светланы». Тема «Светланы» — тема судьбы, тема «суженого». Она объявлена атмосферой святочных гаданий, создающих колорит романтической «народности». Тема суженого воспроизводится в двух планах — сна и яви. Оба плана осмысливаются лирическим комментарием автора:

Здесь несчастье — лживый сон;
Счастье — пробужденье.

О! не знай сих страшных снов,
Ты, моя Светлана!

Таким образом тема судьбы и суженого сначала выражается в образах страшных снов, в образах несчастья. Эти «страшные сны» в основной своей части почти совпадают с любовной драмой Марии Гавриловны из «Метели»:

Едем! Поп уж в церкви ждет
С дьяконом, дьячками;
Хор венчальну песнь поет;
Храм блестит свечами...

.

Идут на широкий двор
В ворота тесовы;
У ворот их сани ждут;
С нетерпенья кони рвут
Повода шелковы...

Но храм, по романтическому обыкновению и по примеру русских вариаций на тему бюргеровской «Леноры», в балладе Жуковского встретил Светлану ужасом.

Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками...

Промчавшиеся мимо храма кони несутся к «хижинке под снегом», и затем все пропадает, все сгнуло во мраке метели, и Светлана остается наедине с гробом в пустой хижине.

Одинокая в потьмах,
Брошена от друга,
В страшных девица местах;
Вкруг метель и вьюга...

Далее — романтические ужасы пробуждения мертвеца, то есть вся та «гробовая» фантастика, которую Пушкин пародически воспроизвел и осмеял в «Гробовщике» и «Черепе». Светлана пробуждается от «страшных снов», и перед ней открывается счастье пробужденья:

Статный гость к крыльцу идет...
Кто? — жених Светланы...

Сюжет «Светланы» как бы переносится в историю замужества Марии Гавриловны, но подвергается здесь реалистическому преобразованию, обрастает культурно-бытовыми аксессуарами русской дворянской усадьбы начала XIX века. Характерно, что тот же образ Светланы выступает как литературная тень или романтическое предвестие национально-русского характера Татьяны — в связи с «чудным сном» Татьяны в пятой главе «Евгения Онегина», имеющей эпиграф из «Светланы» Жуковского:

О, не знай сих страшных снов,
Ты, моя Светлана!¹

Перед Марьей Гавриловной в «Метели», как перед Светланой, вместо мертвого жениха предстал после «опыта разлуки» полковник Бурмин. В эпиграфе к «Метели» как бы намечены, хотя в однотонных и романтически стилизованных силуэтах, основные образы повести, и метель предуказана как фон уже не «страшных снов», а реальных событий. В соответствии с законами своего стиля Пушкин делает метель, как и выстрел в повести того же названия, повторяющейся темой своей повествовательной полифонии. На метели, на ее течении обрываются тянущиеся параллельными рядами нити повести, пока Бурмин не связывает их в сюжетное единство своим рассказом о метели.

Интересно, что смысл образов метели и самый характер их стилистического развития во всех трех частях повести—разные. Сначала, когда стиль повествования склоняется к сентиментально-романтической точке зрения Марьи Гавриловны, метель воспроизводится в плане сознания и понимания молодой преступницы как предвестие несчастья: «...На дворе была метель; ветер выл, ставни тряслися и стучали; все казалось ей угрозой и печальным предзнаменованием...» «Ветер дул навстречу, как будто силясь остановить молодую преступницу...»

Напротив, когда повествовательный стиль, отрываясь от судьбы Марьи Гавриловны, сближается с сферой сознания Владимира и рассказчик (или рассказчица) сливает свое отношение к событиям с чужой точкой зрения, с переживанием их путником,

¹ Необходимо помнить, что «Светлана» Жуковского вплоть до середины двадцатых годов считалась лучшим и высшим воплощением национального типа русской девушки.

Гоголь в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» писал о «Светлане» Жуковского: «Светлана» и «Людмила» разнесли в первый раз греющие звуки нашей славянской природы, более близкие нашей душе, нежели какие раздавались у других поэтов. Доказательством тому то, что они произвели впечатление сильно на всех в то время, когда поэтическое чутье у нас было еще слабо развито».

В. К. Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», 1824, № 2) признавал: «Печатью народности ознаменованы какие-нибудь восемь—десять стихов в «Светлане» и в «Послании к Воейкову» Жуковского, некоторые мелкие стихотворения Катенина, два или три места в «Руслане и Людмиле» Пушкина» (стр. 38—39).

О плененности А. С. Пушкина образом Светланы свидетельствует Катенин, который видел в пушкинском «Женихе» смесь «Светланы» Жуковского и своего «Убийцы» («Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину», СПб. 1911, стр. 100—101: письмо от двадцать восьмого ноября 1827 года).

Ср. у Пушкина «К сестре» (1814):

Иль смотришь в темну даль
Задумчивой Светланой
Над шумною Невой?

тогда метель реалистически воспроизводится во всех фазах ее течения как длительный и разрушительный процесс, как действие грозной и враждебной силы, с которой приходится бороться путешественнику, охваченному сначала нетерпением, затем беспокойством и, наконец, отчаянием.

Основной формой изображения метели делаются глаголы движения, являющиеся грамматическими центрами коротких, сжатых предложений. К ним присоединяются такие же лаконические фразы, регистрирующие ход времени. В сочетании с глагольными обозначениями состояния, эмоций и дум Владимира глаголы движения становятся сложными образами, выражающими не только объективное течение событий, но и переживание их героем. Метель распадается на ряд фазисов, промежутков времени, и границей между ними является то вспыхивающая, то угасающая мысль путника о близости рощи и Жадрина. При этом называются и изображаются лишь такие действия и явления, которые непосредственно связаны с дорогой, с состоянием пути. «Сделалась такая метель, что он ничего не взвидел. В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой... Небо слилось с землею». За стремительным изображением начала метели следует движение коротких повествовательных отрезков, почти быстрых строф, из которых каждая заключается фразой об уходящем времени и об отдаленной цели (рощи, Жадрина «все было не видать»). Так как читатель предупрежден, что до Жадрина двадцать минут пути, то сначала почти по соседству располагаются фразы, изображающие ожидание Владимира посредством указания на Жадринскую рощу: «...ему казалось, что уже прошло более полчаса, а он не доехал еще до Жадринской рощи. Прошло еще около десяти минут: рощи все было не видать». А далее каждая семантически отграниченная повествовательная часть, точно и сгущенно говорящая с разными экспрессивными вариациями об одном и том же, — о направлении пути, о сугробах, о движении лошади, об ее изнеможении, о вдруг возникающих надеждах, о думах и действиях путника, — только через все большие и большие промежутки времени замыкается лаконическими указаниями на цель пути — на рощу или непосредственно на Жадрино: «Уже более часа был он в дороге. Жадрино должно было быть недалеко. Но он ехал, ехал, а поля не было конца...» — «Приближаясь, он увидел рощу. Слава богу, подумал он, теперь близко...» «Но он ехал, ехал, а Жадрина было не видать; роще не было конца...» «Владимир выехал из лесу; Жадрина было не видать...» Это повествовательное изображение нетерпеливого ожидания, смены надежды отчаянием в параллель с описанием такой же смены состояний выходящей из сил лошади, эти тонкие подчеркивания субъективно переживаемой бесконечности поля и рощи, бесконечно длящейся езды, эта непрестанная регистрация протекающего времени заставляют

читателя вместе с путником переживать метель, ее течение, и как бы вовлекают читателя в то же восприятие времени, какое усвоил, следуя своему герою, рассказчик.

Так метель в истории Владимира выступает как трагическое препятствие. Здесь метель — с драматической силой психологического реализма, которому подчинены даже приемы синтаксической изобразительности, — рисуется в аспекте борьбы с ней несчастного любовника, в изменчивом отражении сопровождавших эту борьбу эмоций.

Напротив, в непритязательном и простодушном рассказе Бурмина метель только называется («поднялась ужасная метель»). Картина метели здесь свободна от драматических красок (ср. разговорное выражение: «метель не унималась»). Как синоним метели является слово «буря». С метелью считаются только ямщики: «Вдруг поднялась ужасная метель, и смотритель и ямщики советовали мне подождать... Ямщику вздумалось ехать рекою... Берега были занесены; ямщик проехал мимо того места, где выезжали на дорогу...» Эмоции самого Бурмина направлены в сторону от метели, протекают мимо нее. «Непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал. Между тем метель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю». Для Бурмина метель — «непонятная» случайность, через которую он ехал к «преступной проказе», оказавшейся потом его счастьем. В семантическом рисунке повести «Метель» игра словесных красок сосредоточена на разных образах метели, на разнородных субъективных отражениях одного круга явлений.

По этому же принципу семантического варьирования повторяющихся тем, по тому же принципу смысловых отражений образа, отпечатлевающихся в разных субъективных сферах речи, построены все повести Пушкина. Но в каждой из них этот прием имеет индивидуальные отличия. Особенно характерны формы его применения в повести «Барышня-крестьянка». Здесь уже заглавие-оксюморон намекает на смешение, слияние и разделение двух семантических планов сюжета. В «Барышне-крестьянке» симметрия словесных образов завуалирована густой сетью литературно-полемиических смыслов, направленных и на ироническую демонстрацию маски разочарованного романтического героя (в реалистическом образе румяного и простодушного Алексея Ивановича, который называет свою собаку литературно-романтическим именем *Sbogar'a*, а в черновой редакции — байроновского Лары), и на комически-бытовое перевоплощение вальтерскоттовской темы фамильной вражды (ср. иронию Муромского: «или ты к ним питаешь ненависть, как романтическая героиня?»), и на пародийное разоблачение сюжетов тайного брака и сентиментально-нравоучительных мотивов о чувствах крестьянки, о любви «благородного» дворянина к крестьянке (ср. имя Лизы и чтение героями «Натальи, боярской дочери»

Карамзина), и на шутивно-повествовательную реставрацию театральных постановок водевилей с переодеванием (традиции Мариво).

Но повторяющиеся ситуации в развитии темы барышни-крестьянки как сквозное действие проходят в разных вариациях и разных субъектных планах через всю повесть. Раздвоению образа героини соответствует двойственность ликов героя. Для барышень, воспитанных на романах, он надевает личину мрачного и разочарованного романтического героя. И этот лик «романтика» окружен авторской иронией, реалистически разоблачающей перед читателем приемы игры героя, совлекающей с него литературно-театральную маску: «Алексей размышлял о том, какую роль играть ему в присутствии Лизы. Он решил, что холодная рассеянность, во всяком случае, всего приличнее...» Ср. также: «Барышни поглядывали на него, а иногда заглядывались; но Алексей мало ими занимался». Напротив, в плоскости безыскусственного крестьянского восприятия и понимания — это «добрый, веселый барин». «Одно не хорошо: за девушками слишком любит гоняться». Этот разлад, это раздвоение преодолевает барышня-крестьянка, совмещающая в своем репертуаре обе роли и обе точки зрения — барышни и крестьянки. На это и намекает автор эпиграфом из Богдановича: «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша»¹.

В пушкинской повести параллельные ряды образов, связанные с историей превращений барышни в крестьянку и обратно, протекают по разным субъектным сферам. Прежде всего одна вариация темы барышни-крестьянки возникает в простонародном рассказе дворовой девушки Настя («лица гораздо более значительного, нежели любая наперсница во французской трагедии») об ее встрече с молодым Берестовым. Тут-то и происходит комическое разоблачение романтического героя, иронически подготавливающее любовные сцены с Акулиной. Крестьянка Настя реалистически срывает перед Лизой романтические покровы с героя, разрушая в ней сентиментально-романтические иллюзии барышни-дворянки: «А я так думала, что у него лицо бледное. Что же? Каков он тебе показался? Печален, задумчив?» — «Что вы? Да этакое бешеное! я и сроду не видывала. Вздумал он с нами в горелки бегать». — «С вами в горелки бегать! Невозможно!» — «Очень возможно. Да что еще выдумал! Поймает, и ну целовать!» — «Воля твоя, Настя, ты врешь!» — «Воля ваша, не вру. Я насилу от него отделалась. Целый день с нами так и провозился». — «Да как же, говорят, он влюблен

¹ Ср. в «Душеньке» Богдановича:

Во всех ты, Душенька, нарядах хороша:
По образу ль какой царицы ты одета,
Пастушкой ли где сидишь у шалаша,
Во всех ты чудо света;
Во всех являешься прекрасным божеством.

и ни на кого не смотрит?» — «Не знаю-с, а на меня так уж слишком смотрел, да и на Таню, приказчикову дочь, тоже; да и на Пашу колбинскую, да грех сказать, никого не обидел, такой баловник!»

На фоне этого рассказа мотив встречи мнимой Акулины с барином воспринимается как традиционное сюжетно-романтическое преобразование истории Насти и молодого Берестова.

Лирическая интродукция в стиле Карамзина («Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнце, как царедворцы ожидают государя») сменяется драматическим воспроизведением сцены разговора мнимой крестьянки с барином. Густо подмешанное в речь Лизы бытовое крестьянское наречие разрывается проступившим в середине сцены языком барышни («Если вы хотите, чтобы мы были впредь приятелями, — сказала она с важностью, — то не извольте забываться»). Это смешение стилей Алексей комически объясняет влиянием Настеньки, «моей знакомой, девушки вашей барышни» («Вот какими путями распространяется просвещение»). Так устанавливается композиционный параллелизм двух сцен. Как естественный контраст к ним, являющийся видоизменением темы встречи с крестьянкой, помещается тонко и живописно обставленная немногими, но яркими бытовыми деталями сцена встречи Алексея с Лизой, с «смешной и блестящей» барышней. Характерно, что Лиза в этой сцене не действует сама. Она, или, вернее, ее маскарад, являются лишь объектом оценки и переживаний для всех участников обеда, кроме старого Берестова. Образ барышни как бы перебрасывается из одного субъектного плана в другой. Таким образом, реалистически воспроизведенные сцены встреч героя то с крестьянкой, то с барышней строятся соотносительно друг с другом; симметрия в связи и взаимодействии частей бросается в глаза. Наконец, композиционным завершением этого контрастного параллелизма в семантическом развитии темы является отождествление образов Лизы и Акулины, барышни и крестьянки, в сознании самого героя. Авторское повествование тогда сливается с плоскостью переживаний героя, с его точкой зрения. «Он вошел... и остолбенел! Лиза... нет, Акулина, милая, смуглая Акулина, не в сарафане, а в белом утреннем платье, сидела перед окном и читала его письма!...» Для Алексея до самой развязки, описывать которую автор считает излишней обязанностью, Лиза сохраняет свой облик крестьянки во дворянстве, оставаясь преобразенной в барышню Акулиной (ср. комический диалог: «Акулина! Акулина!» — Лиза старалась от него освободиться... — «Mais laissez-moi donc, monsieur; mais êtes vous fou?» — повторяла она, отворачиваясь. «Акулина! Друг мой, Акулина!» — повторял он, целуя ее руки»).

В композиции «Гробовщика» — та же симметрия образов и тем. Повесть представляет контрастный параллелизм яви и сна, действительности реальной и бредовой. Эти два разных

плана изображения сначала кажутся одним последовательно развивающимся клубком авторского повествования, хотя в них обоих повторяется одна и та же тема с некоторыми вариациями. Но потом оказывается, что они противопоставлены, как явь и бред, воспроизводящий в причудливых сочетаниях образы и впечатления яви. Стилистические эффекты смещения и сопоставления этих двух вариантов темы о гробовщике составляют композиционный остов повести. Упоминание о «почтальоне Погорельского» (с которым сравнивается будочник Юрко) намекает на связь «Гробовщика» с «Лафертовской маковницей» Погорельского. Пушкин, пародийно рисуя пир романтических мертвецов на реальной основе быта гробовщика и немецких ремесленников Никитской улицы, в то же время как бы противопоставляет этот иронический параллелизм яви и сна, эту реалистическую игру двумя планами изображения романтическому единству реального и фантастического в «Лафертовской маковнице» Погорельского.

Этот скрытый автором слой литературно-полемических смыслов находил себе опору и в откровенной антитезе угрюмого московского гробовщика веселым и шутивным «гробокопателям Шекспира и Вальтер-Скотта» (ср. протесты самого гробовщика Прохорова против неуважительного отношения «басурман» к его профессии: «Что ж это, в самом деле... Чем ремесло мое нечестнее прочих? Разве гробовщик брат палачу? Чему смеются басурмане? Разве гробовщик *заер святочный?*»). Кроме того, уже начало «Гробовщика», рассказывающее о переезде гробовщика с семьей на новую квартиру, в купленный им желтый домик на Никитской, представляло открытую литературную параллель к «Лафертовской маковнице» Погорельского, где изображается переезд почтальона Онуфрича с семьей в доставшийся им по наследству деревянный домик у Проломной заставы.

Таким образом, начинив повесть сложным составом литературной полемики и пародии¹, Пушкин располагает словесные образы «Гробовщика» в затейливых формах стилистической симметрии по принципу вариаций и отражений, соблюдая параллелизм — то прямой, то контрастный — жизни, «существенности» и сонных видений.

Интересно всмотреться в эти формы семантического параллелизма. Мир сновидения представляет собой фантастическое сплетение тех образов, из которых слагается авторское описа-

¹ Ср. иронический отказ автора от манеры нагромождения деталей, свойственной последователям Вальтер-Скотта, Ф. Купера, Вашингтона Ирвинга, В. Гюго и Бальзака: «Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами. Полагаю, однако ж, не излишним заметить, что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмаки, что бывало у них только в торжественные случаи...» Кроме того, в черновых вариантах «Гробовщика» (рукоп. ЛБ № 2379) есть даже цитата из дантовского «Ада».

ние реального быта гробовщика (умирающая купчиха Трюхина, ее смерть — предмет мечтаний гробовщика; у Вознесенья «знакомец наш Юрко»; пирушка мертвецов-заказчиков у гробовщика как контрастная параллель к пиру друзей-заказчиков сапожника Готлиба Шульца; отставной бригадир, похороны которого во время проливного дождя нанесли убыток гробовщику).

Однако направление и степень наклона повествования к точке зрения гробовщика различны в передаче быта и фантастики сна. Ироническая отрешенность «образа автора» от изображаемой действительности, паутина литературных намеков, облегающих повествование о жизни гробовщика и немцев-ремесленников, — все эти особенности стиля затенены и ослаблены во второй части повести, в изложении картин сна (который, впрочем, только в эпилоге назван сном). Отсюда и открывается возможность, не прерывая прямого развития фабулы, строить последующие фантастические соьзтия как отголоски и отражения уже описанной действительности. Но эти две вариации одной и той же темы о ремесленнике и его заказчиках, помимо общности образов и мотивов, связывает единство профессионально-бытовой терминологии и идеологии, покоящееся на понятиях товар и заказчиков. Мир реальный и бредовой — оба реалистически характеризуются образами и предметами профессионального быта. «Похоронные дроги» везут имущество гробовщика на новоселье. «Гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и фэкелами» заполняют кухню и гостиную желтого домика. Речь гробовщика, кроме брани, обращенной к дочерям, исчерпывалась профессиональными интересами — интересами торго (ср. разговор Прохорова с Готлибом Шульцем на профессиональные темы; ср. авторскую характеристику речи гробовщика: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а иногда и удовольствие) в них нуждаться»). Думы гробовщика вращаются исключительно вокруг профессиональных расходов и убытков. Профессиональные тосты — кульминационный пункт пирушки у Готлиба Шульца.

Понятно, что вся символика сна рисуется еще более сгущенными красками гробовщического профессионализма. Смерть купчихи Трюхиной окутана атмосферой торговых расчетов. Она — апофеоз профессионального благополучия гробовщика (ср.: «Гробовщик, по обыкновению своему, побожился, что лишнего не возьмет; значительным взглядом обменялся с приказчиком»).

Фантастический праздник новоселья превращается в профессиональное торжество гробовщика, окруженного своими многочисленными клиентами («Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями...»). Любопытно, что на мертвецов, изображенных сначала стилем «кладбищенского» романтизма, иронически накладывается профессиональная от-

метка применительно к экономической точке зрения гробовщика. Так, отставной бригадир — это заказчик, «похороненный во время проливного дождя». Он и наяву не выходил из головы гробовщика как виновник больших убытков. Таким же образом и отставной сержант гвардии Петр Петрович Курилкин, представляясь гробовщику, рекомендует «тем самым, которому в 1799 году он, Прохоров, продал первый свой гроб — и еще сосновый — за дубовый...»

Повесть Пушкина пародийно низводит мертвецов с высот романтической фантастики в реальный мир профессионально-бытовых оценок, интересов гробовщика и взаимоотношений между ним и заказчиками. Этим достигается острый комический эффект реалистической материализации романтических «теней». Два аспекта художественной действительности обнаруживают однородность своего образно-идеологического состава и симметричность своего композиционного строя. Между ними усматриваются стилистические соответствия. Их объединяют предметно-смысловые параллели и взаимоотражения. На той же почве профессиональной фразеологии возникает новая своеобразная смысловая связь между двумя планами повествования. Ведь для гробовщика не только во сне, но и наяву мертвецы, потребители его товара, живы как «благодетели», как заказчики. Одушевленными и активными изображаются мертвецы в профессиональном разговоре между сапожником Шульцем и гробовщиком Прохоровым. Возникают противоречивые, каламбурно-контрастные сочетания слов: «Мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет». — «Сушая правда, — заметил Адриан, — однако же, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой, а нищий мертвец и даром берет себе гроб». С этим же стилем изображения сливается и иронический возглас Юрко, обращенный к гробовщику: «пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов!» В этой смысловой атмосфере кажется естественным приглашение гробовщика, приведенное в ужас его работницу: «А созову я тех, на которых работаю: мертвецов православных... Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попить; угощу, чем бог послал...»

Таким образом в пушкинской повести явление живых мертвецов семантически оправдано и подготовлено профессионально-бытовыми формами речи и мысли гробовщика. Но и тут намечается пародийный контраст. Гробы в цеховой повести лишены всякого символического значения: они — изделия хозяина, произведения ремесла, товар, предмет торговли, расходов и убытков. Но этому профессиональному пониманию их иронически противопоставит эпиграф из «Водопада» Державина:

Не зрим ли каждый день гробов,
Седя дряхлеющей вселенной?

В реалистически воспроизведенный мир профессионально-бытовых повседневных отношений, в мещанскую действительность жизни ремесленников, низвергается символическая риторика державинского «Водопада», где в космический план жизни и смерти человечества, вселенной перенесены бытовые понятия и образы водопада, гробов, боя часов, скрипа двери:

Не жизнь ли человекoв нам
Сей водопад изображает?..
Не зрим ли всякий день грoвoв,
Седин дряхлеющей вселенной?
Не слышим ли в бою часов
Глас смерти, двери скрип подземной?
Не упадет ли в сей зев
С престола царь и друг царев? ¹

Рисунки Пушкина в рукописи «Гробовщика» запечатлевают низкую прозу воспроизведенной действительности. Один из них изображает гробовщика с плоским, тупым, кретинообразным лицом, и немца Шульца с веселым вздернутым носиком, мирно попивающих чай; направо гробы.

В процессе композиционного видоизменения, варьирования образа, темы совершенно исключительную роль играют пушкинские эпиграфы. В них обычно уже заложены потенциально идеи и образы, которые потом находят разнообразное применение и отражение в стиле литературного произведения. Характерен в этом смысле эпиграф к «Станционному смотрителю». Эпиграф к «Станционному смотрителю» взят из стихотворения кн. Вяземского «Станция» (с многозначительной поправкой в одном стихе: «губернский регистратор» заменен «коллежским регистратором»). Как и у Пушкина, станция в стихотворении Вяземского является лишь фоном, однако не действия, а «горячей встречи неожиданных мыслей». С неподвижностью путника, застрявшего на почтовой станции, контрастирует неудержимый бег его разыгравшейся фантазии, которая стремительно мчится то в одну, то в другую сторону. Этот контраст иронически подчеркивается перебрасыванием от автора к читателю латинской эпитафии: *sta, viator* (путник, остановись), которая как пародический лейтмотив врывается непрерывно в прихотливую смену воображаемых картин.

Несоответствие между стилем словоохотливой каламбурной болтовни барственного автора, между беспорядочным «гуляньем досужного пера» и неподвижностью путешественника шуточно комментируется в заключительных строках авторских «примеча-

¹ Любопытна для понимания пушкинских антитез гоголевская характеристика мира, изображаемого в «Водопаде»: «Природа там как бы высшая нами зримой природы, люди могучее нами знаемых людей, а наша обыкновенная жизнь перед величественною жизнью, там изображенною, точно муравейник, который где-то далеко копышится вдали». См. статью «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность?»

ний» к стихам: «На замечание, что глава моя очень длинна, и то еще один отрывок, имею честь донести, что я с лишком семь часов просидел на станции в ожидании лошадей».

Но Вяземский пренебрежительно отворачивается от изображения русской станции, ограничившись презрительно-иронической характеристикой станционных смотрителей, а весь свой пафос тратит на любовный рассказ о польской станции: «Описание польской станции не вымысел стихотворца и не ложь путешественника. На многих станциях я находил все то, что описал» («Подснежник» на 1829 год, стр. 47)¹.

Любопытно, что и в прозе Вяземского отражается тот же барски-пренебрежительный тон в отношении станционных смотрителей. Вот характерный анекдот из «Старой записной книжки»: «Проезжающий поколотил станционного смотрителя. Подобного рода путевые впечатления не новость. Смотритель был с амбицией. Он приехал к начальству просить дозволения подать на обидчика жалобу и взыскать с него бесчестие. Начальство старалось убедить его бросить это дело и не давать ему огласки. «Помилуйте, ваше превосходительство, — возражил смотритель, — одна пощечина, конечно, не в счет идет, а несколько пощечин в сложности чего-нибудь да стоят»².

Пушкин, в противовес кн. Вяземскому, на русской станции находит сюжет гуманистической повести. Мало того: именно остановки у станционного смотрителя и двигают реалистическое действие пушкинской повести. Она представляет собою рассказ титулярного советника, который изъездил Россию по всем направлениям, о подлинной жизни станционного смотрителя, открывшейся ему во время трех остановок, трех приездов на одну станцию. При этом характерно, что не станция, не смотритель с его отказом дать лошадей задерживают путника, а сам путник медлит на станции, увлеченный наблюдениями над жизнью и судьбой станционного смотрителя. Во время первой остановки «лошади были давно готовы, а мне все не хотелось расставаться с смотрителем и его дочкой. Наконец, я с ними простился; отец пожелал мне доброго пути, а дочь проводила до телеги». При второй остановке титулярного советника смотритель изображается в хлопотах с подорожной («покамест собирался он переписать мою подорожную»... «продолжал шопотом читать мою подорожную»), а путник, заинтересованный жизнью смотрителя, всячески старается вовлечь его в разговор: «Любопытство начинало меня беспокоить, и я надеялся, что пунш разрешит язык моего старого знакомого». Третья поездка была вызвана только интересом, сочувствием к «приятелю», так как «станция, над которой он начальствовал, уже уничтожена». И острым характеристическим приемом, через отношение

¹ См. ироническую рецензию «Атеня», 1829, ч. 2, стр. 172.

² Полное собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. VIII, стр. 118.

рассказчика к затраченным на поездку семи рублям, Пушкин показывает, какое сильное и живое участие возбуждала в путешественнике судьба станционного смотрителя. «Мне стало жаль моей напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром». — «И я дал мальчишке пятак и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных».

Эта литературная противопоставленность национально-реалистического стиля пушкинского «Станционного смотрителя» романтической «Станции» кн. Вяземского сказывается не только в иной «интонации» повествования, но и непосредственно в оценке той традиции изображения станционных смотрителей, к которой примкнул кн. Вяземский. Кн. Вяземский облекает свое стихотворение в пародическую форму «путевых записок», впечатлений путника¹, который не может двинуться с места по вине станции и станционного смотрителя.

Итак, пока нет лошадей,
Пером досужным погуляю...

Так тема путешествия отвергается из-за станционного смотрителя.

С изменением социальной позиции рассказчика в пушкинском «Станционном смотрителе» точки зрения наблюдателя и его оценки становятся диаметрально противоположны аристократическому высокомерию автора «Станции». И явным литературным упреком Вяземскому звучат «несколько слов» титулярного советника — рассказчика пушкинской повести: «В течение двадцати лет сряду, изъездил я Россию по всем направлениям; почти все почтовые тракты мне известны; несколько поколений ямщиков мне знакомы; редкого смотрителя не знаю я в лицо, с редким не имел я дела; любопытный запас путевых моих наблюдений надеюсь издать в непродолжительном времени: покамест скажу только, что сословие станционных смотрителей представлено общему мнению в самом ложном виде». Вместе с тем все предисловие к «Станционному смотрителю» дает полемический обзор предшествующей литературы о станционном смотрителе, различая в ней две тенденции: одну, направленную на официальное, должностное изобличение станционного смотрителя, другую, проявляющуюся в отрицательной или иронической характеристике типа станционного смотрителя с нравственно-бытовой или «аристократической» точки зрения. Уже в тех стихах кн. Вяземского, которые с заменой слова *губернский* на титул *коллежский* взяты эпиграфом к повести:

...Коллежский регистратор,
Почтовой станции диктатор, —

¹ Интересно, что и по замыслу Пушкина, отразившемуся в одном из первоначальных вариантов «Станционного смотрителя» (рукоп ЛБ № 2379), эта повесть должна была включить в себя почти целиком «Записки молодого человека» (то есть отрывок, нередко печатаемый под заглавием «Повесть о прапорщике Черниговского полка»).

звучат ирония и презрение к станционному смотрителю как должностному лицу, подчеркнутые контрастом в соединении названия низкой должности, должности четырнадцатого класса — «*коллежский регистратор*» — со словом «*диктатор*».

И титулярный советник встает против этого несправедливого отношения, истолковывая слова «*коллежский регистратор*» в применении к станционному смотрителю так: «*сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда (ссылаюсь на совесть моих читателей)*¹. Какова должность сего диктатора, как называет его шуточно кн. Вяземский? Не настоящая ли каторга? Покоя ни днем, ни ночью». И едва ли не иронический укоризненный намек на стихотворение кн. Вяземского заключен в таких замечаниях: «*Всю досаду, накопленную во время скорой езды, путешественник вымещает на смотрителе...*» «*Из их разговоров (коиими некто пренебрегают господа проезжающие) можно почерпнуть много любопытного и поучительного. Что касается до меня, то, признаюсь, я предпочитаю их беседу речам какого-нибудь чиновника шестого класса, следующего по казенной надобности*².

Так эпиграфы определяют гуманистический дух повести, реалистический строй ее образов, экспрессию ее стиля.

Еще более глубоко связаны с строением сюжета повести и с особенностями ее стиля эпиграфы к «*Выстрелу*». В скрытом виде они содержат в себе основные образы и ситуации пушкинского «*Выстрела*».

В этой повести Пушкина располагаются одна над другою четыре субъектных плоскости повествования. Каждая из них включает в себя тему «*выстрела*», замыкая ее сюжетное течение и разрешение в различные формы. Сначала как ключ сюжета выступают эпиграфы. Об эпиграфах к «*Выстрелу*» Пушкин писал П. А. Плетневу: «*К Выстрелу надобно прислать другой, именно в Романа в семи письмах А. Бестужева в Пол. Звезде: «У меня остался один выстрел, я поклялся» etc. Справься, душа моя*³. П. А. Плетнев, не найдя в «*Романа в семи письмах*» тех слов, которые по памяти цитировал Пушкин, сообщал поэту: «*Я*

¹ Яркой бытовой иллюстрацией к этим горько-ироническим замечаниям повествователя может служить такой отрывок из «*Записок Д. И. Свербева*» (Москва, 1899, т. 1, стр. 193): «*В эту поездку ездил со мной меньшей из двоюродных моих братьев, армейский гусарский корнет, Александр Обрезков. Он имел все дурные навыки тогдашних гусарских офицеров, любил выпить, пошуметь, а подчас и заушить станционного смотрителя, и считал необходимою обязанностью бить на каждой станции ямщика, как бы тот скоро ни ехал.*

² Тема «*станционного смотрителя*» была тесно связана в литературе двадцатых годов с жанром «*путевых записок*» или «*рассказа путешественника*». Так, нравоучительная повесть В. Карлгофа «*Станционный смотритель*» (1826), идеализирующая образ смотрителя по сентиментальному трафарету, описывает путевые впечатления путешественника, его ночлег у смотрителя («*Повести и рассказы*» В. Карлгофа, 1832, ч. I, стр. 114). Ср. повесть «*Газетное объявление среди «Переводов в прозе» В. А. Жуковского* (СПБ, 1827, ч. 2).

³ «*Переписка*», под редакцией и с примечаниями В. И. Саитова, т. II, стр. 303.

взял эпитафию к выстрелу из Романа в 7 письмах, вот как он стоит в подлиннике: «Мы близились с двадцати шагов; я шел твердо — ведь уже три пули просвистали мимо этой головы — я шел твердо, но без всякой мысли, без всякого намерения: скрытые во глубине души чувства совсем омрачили мой разум». Согласен ли ты его принять и если да, то Баратынского слова: «Стрелялись мы» вычеркнуть ли из тетради?»¹

Пушкин забраковал предложенный Плетневым эпитафию из А. А. Марлинского, потому что сам имел в виду другую цитату из рассказа того же Марлинского «Вечер на бивуаке». Это понятно. «Роман в семи письмах» патетическим эпистолярным стилем излагает историю любви молодого офицера к красавице Адели, вызов им на дуэль счастливого соперника («соперник мой скорее обручится с смертной пулей, чем с Аделью»), убийство этого соперника и муки раскаянья, испытываемые убийцею («О, кто избавит убийцу ненавистной жизни! Для чего мы не на войне... для чего не расстреляют меня!»)².

Это произведение очень далеко по образам, по общей смысловой атмосфере, по своему стилю от пушкинского «Выстрела». Эпитафию, избранный П. А. Плетневым, не находил никаких отголосков, никаких отражений в композиции пушкинской повести. Иное дело — эпитафию из «Вечера на бивуаке»: «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)». Он взят из рассказа подполковника Мечина о любви его к княжне Софье, любви — сначала счастливой, о дуэли его с капитаном, позволившим себе нескромные выражения по адресу Софьи, о тяжелой ране, нанесенной первым выстрелом противника («Первый... выстрел, по жеребью, положил меня за смертью»), об измене Софьи, которая за время болезни раненого уже успела стать невестой его соперника. И вот тогда-то «бешенство и месть как молния запалили кровь мою. Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел) — чтобы коварная не могла торжествовать с ним... Знаете ли вы, друзья мои, что такое жажда крови и мести? Я испытал ее в эту ужаснейшую ночь! В тиши слышно было кипение крови в моих жилах — она то душила сердце приливом, то остывала как лед. Мне беспрестанно мечталось: гром пистолета, огонь, кровь и трупы»³.

Но право на выстрел так и осталось неиспользованным; в ночь перед дуэлью Мечин должен был быть отправлен, по тайной просьбе его друга, курьером в армию с важными донесениями. И Мечин не стал убийцей «человека без чести и правил». Но судьба наказала Софью: она была брошена своим негодяем-мужем и в чахотке умерла на руках Мечина, случайно нашедшего ее.

¹ «Переписка», стр. 139.

² «Русские повести и рассказы», СПб, 1832, ч. IV, стр. 199—216.

³ «Русские повести и рассказы», ч. VIII, стр. 201.

Конечно, стиль и ситуация «Вечера на бивуаке» тоже не были однородны с пушкинским «Выстрелом». Но рассказ подполковника, романтический облик этого персонажа, неоконченная дуэль, счастливый соперник, патетика мщениия и бешеной ненависти, право на оставшийся выстрел — были теми смысловыми вехами, по которым полемически двигалась история пушкинского «Выстрела». Пушкинский «Выстрел» своим сжатым и простым повествовательным стилем как бы противостоит риторической манере байронических повестей Марлинского (ср. письмо Пушкина А. А. Бестужеву 1825 года из Михайловского, «Переписка», I, стр. 228). Пушкин разрабатывает в национально-реалистическом плане близкий творчеству Марлинского романтический характер героя. Н. О. Лернер правильно отметил общие черты между образом Сильвио и загадочным венгерским дворянином из повести Марлинского «Вечер на Кавказских водах» («Сын отечества» и «Северный архив», 1830, № XXXVII) ¹. Но Пушкин своим «вольным и широким изображением характеров» дает всю полноту реальной жизни образу Сильвио ².

Другой эпиграф к «Выстрелу»: «Стрелялись мы» — из «Бала» Баратынского — сгушал атмосферу таинственности вокруг дуэли, вокруг «выстрела», также намекая на мщениие сопернику:

...мщениием
Сопернику покаялся я.
Всечасно колкими словами
Скучал я, досаждал ему,
И по желанью моему
Вскипела ссора между нами.
Стрелялись мы.

Таким образом в том смысловом контексте, откуда вынуты эпиграфы, даны главные события пушкинского «Выстрела». Но фон любовного соперничества, риторика пламенной любви Пушкиным были совсем устранены.

От эпиграфов ложится характеристический отсвет и на образ Сильвио, так как эпиграфы звучат как бы из уст его литературных «двойников».

Эпизод между Сильвио и офицером во время игры, рассказанный от лица самого рассказчика как очевидца, является вторым планом размещения образов и событий: оскорбление, нанесенное Сильвио («Сильвио встал, побледнел от злости и с сверкающими глазами сказал...»), неизбежность дуэли, которая должна смыть обиду... — и «Сильвио не дрался». Выстрела не последовало. Стилистические краски меняются, и образ Сильвио выступает в контрастном освещении («Честь его была замарана и не омыта

¹ Н. О. Лернер, «Пушкинологические этюды», «Звенья», № 5, стр. 129—130.

² Для характеристики «байронических» черт в образе Сильвио интересно замечание Байрона о «Дон-Жуане»: «Я сделаю моего героя настоящим Ахиллом в боях, человеком, который может трижды сряду погасить свечу пулей из пистолета». «Литературная газета», 1830, № 24, стр. 193.

по его собственной воле»). Создается противоречие между демоническим обликом Сильвио, как он запечатлелся в сознании рассказчика, и мелкой ролью Сильвио в истории с офицером, уронившей Сильвио в глазах рассказчика.

Но комментарии самого Сильвио к этому происшествию переводят читателя в третью субъектно-экспрессивную сферу темы «выстрела» и вместе с тем в третий план становления образа Сильвио, раскрывающийся в форме его исповеди, самопризнания:

«Вы согласитесь, что, имея право выбрать оружие, *жизнь его была в моих руках*, а моя почти безопасна» (говорит Сильвио о ссоре с офицером за карточной игрой).

«Очередь была за мною. *Жизнь его наконец была в моих руках*» (рассказывает тот же Сильвио о столкновении с графом).

Так устанавливается прямой параллелизм фразеологии и образов в изложении двух эпизодов из жизни Сильвио. Но этот параллелизм осложнен контрастами в психологической мотивации отказов от выстрела.

«Если бы я мог наказать Р....., не подвергая *вовсе моей жизни*, но я бы ни за что не простил его». (Таково требование мотива мести: «Я не имею права подвергать себя смерти.. враг мой еще жив».)

«Что пользы мне,—подумал я,—лишить его *жизни*, когда он *вовсе* ею не дорожит? Злобная мысль мелькнула в уме моем». (Так звучит голос злобы.)

Следовательно, в третьем плане варьирования темы «выстрела» повторяется та же история с дуэлью: соперничество, оскорбление, несостоявшийся выстрел и злоба, сохранившая за Сильвио право на выстрел. Этой деталью сближается рассказ Сильвио с эпиграфом из Марлинского, то есть с первой вариацией темы.

Наконец, четвертый план повести о выстреле дан в рассказе графа о последней встрече его с Сильвио. Этот рассказ по своей сюжетной функции является той вершиной, к которой вели все намеки предшествующих эпизодов. Как в первой сцене дуэли, так и теперь, хотя и по другим мотивам, Сильвио отказывается от выстрела, удовлетворив свою месть нравственным позором противника, видом его смятения и унижения. Однако вся экспрессия речи здесь иная: с переходом повествования к новому рассказчику резко изменилась точка зрения. Граф комментирует лишь самого себя, стараясь замаскировать, смягчить свое смятение, свою робость и позор своего выстрела («лицо его горело, как огонь»). В новой субъектной призме по-иному преломляются образы и события. Любопытнее всего, что выстрел Сильвио так и остался за ним, хотя именно его-то и ждал с нетерпением читатель, подготовляемый к тому и эпиграфами, и ложными намеками рассказчика («Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства»), и постоянными настойчивыми указаниями повествователя на меткость Сильвио, выстрелы которого «сажают пулю на пулю»

(ср. связь между содержанием авторского повествования в самом начале повести и поводом к рассказу графа: «Картина была прострелена двумя пулями, всажёнными одна в другую»). Вместо неосуществившегося выстрела Сильвио, прозвучал позорный выстрел графа. И этот выстрел отдаёт графа под власть мучительных воспоминаний, не менее тяжких, чем те, которые раньше терзали Сильвио. Роли Сильвио и графа переменяются.

Такова «кадриль» семантических соответствий и отражений в повести «Выстрел».

Из области повествовательной литературы двадцатых-тридцатых годов ближе всего по конструкции к пушкинским «Повестям Белкина» подходит «Перстень» Баратынского. Здесь применяется тот же принцип симметрического расположения образов¹.

Прием отражений и вариаций играл существенную роль и в композиции пушкинских незаконченных произведений. Особенно ярко этот прием выступает в том отрывке, где изображается разговор в салоне Д. («Мы проводили вечер на даче у княгини Д.»). Переданный одним из гостей «египетский анекдот» и прочитанная им поэма о «Клеопатре» становятся предметом салонного обсуждения. Возникает сюжетный параллелизм двух планов повествования: «египетский анекдот» находит отражения в современной действительности. Рассказчик видит в одной из присутствующих дам современную Клеопатру, «Клеопатру Невы», и обращается к ней с вопросом, согласится ли она повторить условия Клеопатры. Получив утвердительный ответ, он встает и тотчас исчезает... Повидимому, дальше должно было следовать изображение «египетских ночей» в атмосфере современного поэту быта.

В «Арапе Петра Великого», по сообщению Вульфа в его «Дневнике» со слов Пушкина, — «главной завязкой романа предпологалась неверность жены сего арапа, которая родила ему белого ребенка и за то была посажена в монастырь»².

Ср. в Записках Пушкина о Ганибалах: «В семейственной жизни прадед мой Ганибал так же был несчастлив, как и прадед Пушкин. Первая жена его, красавица, родом гречанка, родила ему белую дочь. Он с нею развелся и принудил ее постричься в Тихвинском монастыре...»

Таким образом, эпизод с рождением черного ребенка у графини от Ибрагимма в дальнейшем течении романа находил контрастную параллель, отраженную антитезу в рождении белого ребенка у жены арапа от любовника.

¹ Интересно сравнить с «Перстнем» Е. А. Баратынского повесть Н. Мельгунова «Кто же он?» (1831), в которой та же тема таинственного перстня, отдающего влюбленную и психически больную девушку во власть его обладателя, разрабатывается в иных стилистических и композиционных формах (см. книгу «Рассказы о былом и небывалом», 1834).

² А. Вульф, «Дневник», ср. статью об «Арапе Петра Великого» в Собр. соч. Пушкина, изд. Брокгауз и Ефрон, т. IV, стр. 104—112.

Интересно, что выбор иностранного образца для переделки или перевода у Пушкина иногда был обусловлен наличием приёма отражений и вариаций в композиции пьесы. Во всяком случае, «Анджело», как и его шекспировский оригинал «Measure for measure», явно построен по принципу варьирования одного и того же мотива, одних и тех же драматических ситуаций. Тема обольщения девушки в пьесе Шекспира развивается в трех вариациях, как бы перебрасываясь из одной субъектно-экспрессивной сферы в другую, из одного драматического контекста в другой. Сообразно с этим и персонажи располагаются такими парами:

Клавдио и Джульета;
Анджело и Изабелла;
Анджело и Марьянна.

У Шекспира вариации одного и того же мотива острее и прямолинейнее выделяются в основной ткани сюжета, так как к циклу обольщения здесь присоединяется в качестве побочного звена соответствующий эпизод из жизни Луцио, а Марьянна — девушка, покинутая Анджело невеста, а не отверженная им жена. Но, с другой стороны, у Шекспира этот принцип отражений и вариаций осложнен вставкой комических сцен и несколько затемнен непримиримо-суровым отношением Изабеллы к греху брата при первой ее встрече с наместником, которого она пришла умолять о помиловании преступника. У Пушкина этот диалог между Изабеллой и Анджело (до вмешательства Луцио) передан, кроме заключительного ответа Анджело, в форме общего повествовательного резюме:

И на колени став, смиренную мольбой
За брата своего наместника молил,¹

Вследствие этого в поэме Пушкина все три эпизода обольщения получают большую рельефность. «Преступление и наказание» Клавдио являются сюжетным фоном для раскрытия характера «лицемера» Анджело в той же роли обольстителя. Мотив обольщения Изабеллы движется у Пушкина в двух драматических планах, поставленных в контрастную параллель (Клавдио и Изабелла, Анджело и Изабелла). Этот мотив сначала выступает в сцене между главными действующими лицами — Анджело и Изабеллой, — причем у Изабеллы происходит перелом в оценке греха брата, когда Анджело ставит перед нею проблему искупления казни брата собственным падением. Любопытно, что сами действующие лица подчеркивают сюжетный параллелизм их драмы с историей Клавдио.

¹ Сопоставление пушкинского «Анджело» с пьесой Шекспира с точки зрения передачи текста оригинала см. у Н. И. Черняева «Критические статьи и заметки о Пушкине» и у Ю. Веселовского в Собр. соч. Шекспира, изд. Брокгауз и Ефрон, т. III.

Изабелла
Тебя я не могу понять.

Анджело
Поймешь: люблю тебя.

Изабелла
Увы! Что мне сказать?
Джюльету брат любил, и он умрет несчастный.

Анджело
Люби меня — и жив он будет.

Вместе с тем этот мотив обольщения Изабеллы становится темой ее разговора с Клавдио. Тема обольщения как бы протекает вторично, но уже в атмосфере острой внутренней борьбы у Клавдио. У Клавдио тоже происходит перелом в оценке греха Изабеллы: от возмущения, негодования он постепенно склоняется к принятию предложения Анджело и умоляет сестру о жертве.

Контрастный параллелизм этих сцен можно усмотреть из таких соответствий и отражений:

Анджело
Средство есть одно к его спасенью...

Изабелла
*Бесчестием сестры души он не спасет.
Брат лучше раз умри, чем гибнуть
мне навечно.*

Анджело
*За что ж казалось тебе бесчеловечно
Решение суда? Ты обвиняла нас
В жестокосердии. Давно ль еще?
Сейчас
Ты праведный закон тираном
называла,
А братний грех едва ль не шуткой
почитала.*

Изабелла

*Прости, прости меня. Невольно я душой
Тогда сдукавила...*

Клавдио
Так средство есть одно?

Изабелла
Так, есть. Ты мог бы жить...

Клавдио
*Иль в этом нет греха; иль из семи
грехов*

Грех это меньший?

Изабелла
Как?

Клавдио
*Такого прегрешенья
Там верно не казнят. Для одного
мгновенья
Ужель себя сгубить решился б
он навек?*

Нет, я не думаю...

Третья вариация темы обольщения (Анджело и Марьянна) у Пушкина изменена и сжата. Она звучит как смутный отголосок основной темы, как ее благополучное разрешение.

§ 5. Прием образных параллелей и отражений не чужд и драматическим произведениям Пушкина. Здесь он также создает симметрию в построении и соотношении характеров и ситуаций, сценически рельефную группировку персонажей. Углубляя психологические своеобразия и противоречия их образов, он намеками и предчувствиями поддерживает сложный и

стройный ритм набегающих одна на другую, вздымающихся и падающих волн в движении мотивов и тем. Прием отражения и варьирования ситуаций имеет существенное значение в композиции «Скупого рыцаря».

В этой «маленькой трагедии» мотив убийства, отравления, сначала служит средством характеристического освещения внутреннего облика Альбера. Он исходит от ростовщика Соломона, с образом которого еще ранее Альбер сравнил своего отца:

Да ты б ему сказал, что мой отец
Богат и сам как жид...

Косвенно тот же контрастный параллелизм между «жидом» и скупым рыцарем выражается и в диалоге о значении денег для юношей и стариков:

Ж и д

Деньги? — Деньги
Всегда, во всякий возраст нам пригодны;
Но юноша в них ищет слуг проворных
И не жалея шлет туда, сюда.
Старик же видит в них друзей надежных
И бережет их как веницу ока.

А ль б е р

О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит,
И как же служит? Как алжирский раб,
Как пес цепной...

Прямой антитезой этим образам являются метафоры самого скупого рыцаря:

Я царствую! — Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава.

Соломон, являясь социальным антиподом старого барона, изображается, как его психологический «двойник». Мотив убийства, отравления с целью грабежа, ради наследства, рождается как идея Соломона, как его предложение. В экспрессивных красках драматической сцены, развивающей этот мотив, ярко выражено отношение Альбера к преступлению. Реплики Альбера противопоставлены манере изложения и экспрессии речи Соломона. Соломон пользуется стилем косвенно-описательного изложения. Он избегает прямого обозначения вещей. Он не указывает основной профессии «знакового старика», «аптекаря бедного», он не называет прямо «яда», он не может употребить слов — *убить, отравить*. Скрывая прямые имена лиц, вещей и действий, связанных с темой отравления, Соломон подробно описывает их «внешность», их функции, их назначение. «Знакомый старичок» определяется как торговец каплями:

...Товий торг ведет иной —
Он составляет капли... право, чудно,
Как действуют они.

«Капли» же в свою очередь обозначаются не по имени, а по их «незаметности» и по их действию. Вместе с тем речь Соломона не включает в себя непосредственно выраженных форм совета, предложения. Она направлена только на указание «средства». Но применимость этого средства к положению Альбера скрыта в намеках, в спотыкающихся умолчаниях: «Нет; я хотел, быть может, вы...»

И только в заключение ростовщик эвфемистически выражает мысль о своевременности смерти барона, опять-таки тщательно пряча подразумеваемую тему отравления:

...я думал,
Что уж барону время умереть.

В контраст с этой манерой речи реплики Альбера, разрывая монолог ростовщика, с презрительной иронией подсказывают и разоблачают скрытые имена и функции лиц и вещей:

Ростовщик
Такой же как и ты, иль почестнее?
Твой старичок торгует ядом?

Любопытно уклончивое подтверждение Соломона, выраженное присоединением союза *и*:

Да —
И ядом.

С другой стороны, реплики Альбера направлены также на презрительно-ироническое осмысление выводов из речей Соломона применительно к себе:

А что мне в них [в каплях]?
Что ж? взаимы на место денег
Ты мне предложишь склянок двести яду,
За склянку по червонцу. Так ли, что ли?

И экспрессия презрительной иронии и непонимание двусмысленных намеков Соломона убеждают в том, что Альберу даже не приходит в голову мысль об «ускорении» смерти отца. Ведь тема смерти отца и ее желательности уже исчерпана для него предшествующей беседой.

Альбер желает смерти отца и скорейшего получения наследства, но его искренно возмущает и ужасает предложение отравить отца. Возмущение обострено и социальным мотивом, ярко характеризующим культурно-исторический уклад средневековья:

...Жид мне смел
Что предложить!

Сила и глубина яростного негодования сказывается и в прерывистом, разорванном синтаксисе реплики Альбера:

Как! Отравить отца! и смел ты сыну...
Иван! Держи его. И смел ты мне...

(Ср.:

Дай мне стакан вина,
Я весь дрожу...)

Поэтому не без колебания, но с отвращением и гордым презрением Альбер отказывается от намерения занять деньги у Соломона, сравнивая их со сребренниками Иуды:

...Иль нет, постой,
Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребренники пращура его...

Этот же мотив убийства, отравления, проходящий в первой сцене, возвращается в иной субъектной атмосфере, в ином контексте и в иной драматической ситуации к концу третьей сцены. Здесь он становится средством характеристического освещения образа старого барона, скупого рыцаря. Обвинение в покушении на убийство — самое сильное орудие самозащиты, которое скупой рыцарь выдвигает (после ложных ссылок на дикий и сумрачный нрав сына, на низкие его пороки, на буйство) в ограждение своей «державы», своих денег.

В контраст с грубым прямодушием сына, в лицемерных, уклончивых репликах барона намечается обратное (по сравнению с первой сценой) развитие мотива убийства: от обвинений в покушении на убийство барон отступает к мысли о желательности его смерти для сына.

Только с угрозы предать суду злодея начинается отступление скупого рыцаря: он прибегает к смягченной перифразе темы убийства:

Доказывать не стану я, хоть знаю,
Что точно смерти жаждет он мой,
Хоть знаю то, что покушался он
Меня...

Герцог

Что?

Барон

Обокрасть.¹

И вновь преднамеренно подчеркнут контрастно-симметрический параллелизм этой сцены с концом первого акта тем, что те же, почти буквально повторенные выражения, та же экспрессия «рыцарского» возмущения и негодования, которые раньше звучали в речах Альбера к Соломону, теперь обращены старым рыцарем к сыну — в гневной речи (в ответ на крик сына: «Барон, вы лжете!»):

Ты здесь! ты, ты мне смел!..
Ты мог отцу такое слово молвить!..
Я лгу! и перед нашим государем!..
Мне, мне... иль уж не рыцарь я?

¹ Ср. анализ этого диалога между бароном и герцогом в статье Д. Д. Благого «Маленькие трагедии», «Литературный критик», 1937, № 2.

Ср. слова Альбера:

Как! Отравить отца и смел ты сыну...
...И смел ты мне!..

Так органически входит в драматическую композицию пьесы прием семантических отражений и вариаций образов и мотивов.

Всплески созвучных образов, символические отражения, под влиянием которых рождается предчувствие назревающих событий, наблюдаются в драме «Моцарт и Сальери»¹. Простой и косноязычный Моцарт как бы предрекает дальнейшее течение трагедии, рассказывая высокопарному и торжественному Сальери тему своего музыкального произведения, набросанного во время бессонницы:

Моцарт (*за фортепиано*)
Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой —
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое.

Выражение «что-нибудь такое» затем, с драматически возрастающим напряжением, начинает конкретизироваться не только в речах и действиях Сальери (ср. заключительный монолог первой сцены), но и в смутных настроениях, как бы «прозрениях» Моцарта, в его рассказе о Requiem'e и в его вопросе о Бомарше:

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

Любопытно, что и в «Борисе Годунове» принцип контрастного параллелизма в ходе событий, утвержденный романтической антитезой образа Бориса Годунова и Самозванца, по первоначальным замыслам поэта, должен был сочетаться также с приемом варьирования, отражения однородных символов и тем в изображении судьбы Бориса и судьбы самозванца.

Так Пушкин, отвечая кн. Вяземскому на письмо, в котором тот излагал суждения Карамзина о личности Бориса Годунова («Он говорит, что ты должен иметь в виду в начертании характера Борисова дикую смесь: набожности и преступных страстей. Он беспрестанно перечитывал библию и искал в ней оправдания себе. Это — противоположность драматическая»), писал: «Бла-

¹ Д. Д. Благой совершенно правильно характеризует диалогический стиль «Моцарта и Сальери» как «двупланый»: «То, что Моцарт говорит, он говорит совершенно непреднамеренно, без всякой задней мысли. Между тем почти все его слова для Сальери, а следовательно, и для нас, знающих о злодейском умысле последнего, неизбежно переключаются в другой план, имеют второй ключ, бьют в такую цель, о которой сам Моцарт абсолютно не подозревает». Статья «Маленькие трагедии», «Литературный критик», 1937, № 2, стр. 82.

годарю тебя за замечание Кар<амзина> о характере Бориса. Оно мне очень пригодилось. Я смотрел на его с политической точки, не замечая поэтической его стороны; я засажу его за евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное» («Переписка», I, стр. 289). Легко заметить резкое несовпадение между предложением Карамзина и замыслом Пушкина. По Карамзину, Борис должен был искать в библии оправдания себе, Пушкин же хочет воспользоваться библейской повестью об Ироде, то есть об избииении Иродом младенцев, как символической вариацией темы убийства царевича по приказу Бориса Годунова, и притом в аспекте сознания самого Бориса.

Для истории мотива превращения Григория Отрепьева в Дмитрия Самозванца большое значение имела сцена «Ограда монастырская», которая посредством намеков уже предопределяла судьбу Григория и отчасти Бориса Годунова. Эта сцена, которую, по сообщению барона Е. В. Розена, Пушкин был «намерен поместить... во втором издании своей трагедии», служила предвестием темы Самозванца.

Таким образом, принцип симметрического расположения, отражения и варьирования образов и тем в строе литературного произведения является своеобразным «законом» пушкинской художественной системы¹. К пушкинскому стилю применимы слова Гоголя: «Красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте. Контраст только тогда бывает дурен, когда располагается грубым вкусом..., но, находясь во власти тонкого, высокого вкуса, он — первое условие всего и действует ровно на всех. Разные части его гармонируют между собою по тем же законам, по которым цвет палевый гармонирует с синим, белый с голубым, розовый с зеленым и так далее.—Все зависит от вкуса и умения расположить» («Об архитектуре нынешнего времени»).

¹ Ср. символические функции сна в произведениях Пушкина. См. статью М. О. Гершензон «Сны Пушкина».

Прим отражений и вариаций мотива, музыкального образа, очень близкий к пушкинскому принципу симметричной композиции, находит яркое выражение в музыке М. И. Глинки.