

МИНИСТЕРСТВО НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО
ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

Межвузовский сборник научных трудов

**ПОСВЯЩАЕТСЯ
СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЮ ПРОФЕССОРА
ЕВГЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА МАЙМИНА**

Псков 1991

Печатается по решению РИСа Псковского государственного пединститута.

Редакционная коллегия: отв. редактор доцент, кандидат филологических наук **Цветкова Н. В.**, доцент, кандидат филологических наук **Вершинина Н. Л.**, доцент, кандидат филологических наук **Сапогов В. А.**, доцент, кандидат филологических наук **Слинина Э. В.**

Рецензенты: Пушкинская группа ИРЛИ АН СССР, **Билинкис Я. С.**, профессор, доктор филологических наук (ЛГПИ им. А. И. Герцена), кафедра литературы Псковского пединститута.

Сборник посвящен актуальным проблемам современной науки о Пушкине: поэтике и стилистике, истории и теории литературы, развитию историко-литературных традиций и многим другим. Материалы сборника могут быть использованы как при чтении основных, так и при чтении спецкурсов в вузах.

Сборник адресован также широкому кругу читателей, интересующихся творчеством Пушкина.

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

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН». ЖАНР РОМАНА В СТИХАХ И ОРАТОРСКАЯ РЕЧЬ

Жанровые особенности «Евгения Онегина» явились предметом многочисленных исследований¹. В кругу вопросов, так или иначе связанных с проблемой жанра этого произведения, специальное внимание уделялось образу автора, принципам организации повествования, композиции, стилю. При этом, как правило, учитывалось пушкинское определение жанра «Евгения Онегина» как «романа в стихах», высказывание Пушкина, подчеркнувшего отличие романа стихотворного от романа прозаического: «пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница» (XIII, 73).

Роман в стихах соединял в себе прозу и поэзию, эпическое и лирическое начало. В этом соединении, скрепленном авторским «я», заключалось то, что во многом определяло своеобразие жанра «Евгения Онегина». В данном случае, как нам представляется, весьма показательно место, которое «Евгений Онегин» занимает в творческой эволюции Пушкина, связь «Евгения Онегина» как с пушкинской прозой, так и с пушкинской поэзией. Опыт романа в стихах, его тематика, проблематика, образная система, определившиеся принципы эпического повествования нашли свое отражение в прозе Пушкина — в «Арапе Петра Великого», «Романе в письмах», незавершенных светских повестях «Гости съезжались на дачу» и «На углу маленькой площади», «Повестях Белкина» и

¹ Библиография работ, посвященных жанру «Евгения Онегина» или же связанных с данной темой, весьма обширна. Назовем лишь некоторые из них, представляющие, с нашей точки зрения, наиболее значительные итоги ее исследования: Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы. 1965. — № 8; Бочаров С. Г. Стилистический мир романа: «Евгений Онегин» // Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. — М., 1974; Виноградов В. В. Стиль и композиция первой главы «Евгения Онегина» // Русский язык в школе, 1966 — № 4; Винокур Г. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин. — М., 1941; Гроссман Л. П. Онегинская строфа // Пушкин: Сборник первый. — М., 1924; Гуковский Г. А. «Евгений Онегин» // Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957; Лотман Ю. М. Роман в стихах «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучении текста. — Тарту, 1975; Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977; Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. — Новосибирск, 1983 и др.

других прозаических произведениях². Сам переход Пушкина к прозе, как справедливо полагал Б. М. Эйхенбаум, был подготовлен «Евгением Онегиным»: в романе в стихах — «начало сюжетных построений, которые не нуждаются в стихе»³.

Вместе с тем, стихотворный роман «Евгений Онегин» был подготовлен предшествующей ему лирикой Пушкина, романтическими поэмами; в структуре романа в стихах нашли отражение многие лирические жанры — элегия, дружеское послание, эпиграмма⁴. «Евгений Онегин» оказал в свою очередь воздействие на развитие стихотворного повествования в произведениях Пушкина второй половины 1820-х — 1830-х гг.⁵.

Наличие в «Евгении Онегине» жанровых особенностей, присущих и лирическому, и эпическому произведению, определило то обстоятельство, что пушкинский роман вызвал подражания и пародии, написанные как в стихах, так и в прозе⁶. Не только поэты, но и прозаики пушкинского времени осваивали художественный мир «Евгения Онегина». Назовем среди них А. Полежаева — автора поэмы «Сашка», М. Воскресенского — автора романа в стихах «Евгений Вельский»⁷, поставщиков стихотворной беллетристики⁸,

² См.: Лежнев А. Проза Пушкина: Опыт стилового исследования. — Изд. 2-е. — М., 1966. — С. 207—215; Сидяков Л. С. Публицистика в художественной прозе Пушкина: Незавершенные произведения рубежа 1830-х годов и опыт «Евгения Онегина»//Пушкинский сборник. — Псков, 1973; «Евгений Онегин» и незавершенная проза Пушкина 1828—1830 годов/характеры и ситуации.//Проблемы пушкиноведения. — Л., 1975; «Евгений Онегин» и замысел светской повести рубежа 1830-х годов (к характеристике Онегина в седьмой главе романа).//«Замысел, труд, воплощение...» — М., 1977; «Евгений Онегин» и «Арап Петра Великого».//Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983.

³ Эйхенбаум Б. О поэзии. — Л., 1969. — С. 26.

⁴ См., например: Соколова К. И. Лирика Пушкина и роман в стихах: Некоторые аспекты взаимодействия//Проблемы современного пушкиноведения. — Л., 1981/; Асоян А. А. Эпиграмматические стихи в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»//Болдинские чтения. — Горький, 1983; Скачкова О. Н. Темы и мотивы лирики А. С. Пушкина 1820-х годов в «Евгении Онегине». Там же; Скачкова О. Н. Дружеское послание А. С. Пушкина и «Евгений Онегин»//Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983; Видова О. И. Поэтическая функция элегии в лиро-эпических произведениях А. С. Пушкина «Кавказский пленник», «Евгений Онегин». — Томск, 1984; Россина Н. Элегическая традиция в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»//Болдинские чтения. — Горький, 1986.

⁵ См.: Сидяков Л. С. Поэма «Домик в Коломне» и художественные искания Пушкина рубежа 30-х годов XIX века//Пушкинский сборник. — Псков, 1968; «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин»: к эволюции пушкинского стихотворного повествования//Пушкин: Исследования и материалы. — Т. VIII. — Л., 1978; «Полтава» и «Евгений Онегин»: к характеристике повествовательной системы исторической поэмы Пушкина//Пушкин: Исследования и материалы. — Т. IX. — Л., 1979; Тамарченко Н. Д. К проблеме романа в творчестве А. С. Пушкина; «Евгений Онегин» и «Цыганы»//Болдинские чтения. — Горький, 1980.

⁶ См.: Розанов И. Н. Ранние подражания «Евгению Онегину». В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии, вып. 2, М. — Л., 1936; Михайлова Н. И. «Евгений Онегин» и «Московский Европеец» (о прозаической пародии на роман в стихах). В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX, Л., 1979.

⁷ См.: Турумова К. «Евгений Вельский» и его автор//Вопросы литературы. 1972 — № 8.

⁸ См.: Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» и стихотворная беллетристика 1830-х годов. В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1985.

А. Бестужева-Марлинского, откликнувшегося на «Евгения Онегина» повестью «Испытание»⁹, М. Н. Загоскина — автора пародии на «Евгения Онегина» — повести «Московский Европейец», создателей массовой светской повести¹⁰. «Евгений Онегин» оказал влияние на развитие русского прозаического романа XIX в. — на произведения Лермонтова, Тургенева, Л. Толстого¹¹, а также положил начало русскому стихотворному роману, жанровые особенности которого сказались в «Свежем преданье» Я. Полонского, «Возмездии» А. Блока, «Спекторском» Б. Пастернака¹².

Жанровая природа «Евгения Онегина», романа в стихах, как нам представляется, обуславливала его ориентацию на традицию красноречия. Эпическая форма романа — прозаического жанра — тяготела к риторическим построениям, нормативы которых определялись учебниками красноречия «Риториками» — они, по определению А. Ф. Мерзлякова, были «теорией всех прозаических сочинений»¹³ или, по определению Н. Ф. Кошанского, «руководством к познанию всех родов и видов прозы»¹⁴. Стихотворная форма романа обнаруживала, как было указано выше, его связь с другими лирическими жанрами, которые в свою очередь так или иначе могли соотноситься с жанрами ораторскими: ода — с похвальным словом¹⁵, элегия, образы и мотивы которой часто связаны с безвременным увяданием, ранней могилой, — с надгробным словом, послание как жанр гражданской лирики — с проповедью, манифестом, воззванием. Сфера воздействия ораторских жанров на пушкинский роман расширялась, таким образом, еще и благодаря его стихотворной форме.

Как известно, одна из существенных особенностей построения стихотворного романа Пушкина — установка на устную речь; это также сближало роман с ораторской культурой, связанной со

⁹ О полемике А. Бестужева-Марлинского с Пушкиным — автором «Евгения Онегина» в повести «Испытание» см.: Базанов В. Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика. — М., 1953, с. 406—419.

¹⁰ О переработке «Евгения Онегина» авторами массовой светской повести. См.: Иезуитова Р. В. Светская повесть. В кн.: Русская повесть XIX века. — Л., 1973.

¹¹ См., например: Благой Д. Д. От «Евгения Онегина» к «Герою нашего времени»: К вопросу о художественном методе Лермонтова // Благой Д. От Кантемира до наших дней. — Изд. 2-е. — Т. 1. — М., 1979; Вершинина Н. Л. Традиции «Евгения Онегина» в «Воине и мире» Л. Н. Толстого // Пушкинский сборник. — Л., 1977.

¹² См. Чумаков Ю. Н. К историко-типологической характеристике романа в стихах: «Евгений Онегин» и «Спекторский» // Болдинские чтения. — Горький, 1977; К традиции русского стихотворного романа: Пушкин-Полонский-Блок // Проблемы современного пушкиноведения. — Л., 1981.

¹³ Мерзляков А. Краткая риторика, или правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических. — Изд. 3-е. — М., 1821. — С. 6.

¹⁴ Кошанский Н. Общая Риторика. Изд. 3-е. — СПб., 1834. — С. 2.

¹⁵ См.: Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.

стихией устной речи. Но здесь следует дифференцировать речь разговорную, неупорядоченную и речь ораторскую, организованную по определенным риторическим законам.

16 ноября 1823 г. Пушкин писал А. А. Дельвигу о работе над «Евгением Онегиным»: «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь до-нельзя». (XIII, 75). В первой главе романа поэт называет свою лиру «болтливой» (VI, 19). В конце мая — начале июня 1825 г., видимо, опираясь в известной мере на свой опыт работы над стихотворным романом, Пушкин в письме давал совет А. А. Бестужеву: «...полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами, — это хорошо для поэзии байронической. Роман требует болтовни; высказывай все начисто». (XIII, 180). Комментируя утверждение Пушкина «Роман требует болтовни», Ю. М. Лотман отметил парадоксальность этого утверждения: «Парадокс здесь в том, что роман — жанр, исторически сложившийся как письменное повествование, — Пушкин трактует в категориях устной речи, во-первых, и нелитературной речи, во-вторых. И то и другое должно имитироваться средствами письменного литературного повествования»¹⁶. На протяжении повествования «Евгения Онегина» Пушкин дает понять читателю, что его роман «пишется» и в то же время «рассказывается». Так, в конце первой главы автор признается:

*Покаместь моего романа
Я кончил первую главу... (VI, 30).*

В конце же третьей главы — авторское признание иного плана, подчеркивающее не письменный, а устный характер изложения:

*Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я;
Мне должно после долгой речи
И погулять и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь. (VI, 73).*

В XXIX строфе первой главы установка на устную речь, которая передается с помощью письменной речи, заявлена в шутливом обращении к «почтенным супругам» и «маменькам»:

*О вы, почтенные супруги.
Вам предложу свои услуги;
Прошу мою заметить речь:
Я вас хочу предостеречь.
Вы также, маменьки, поостроже
За дочерьми смотрите вслед:
Держите прямо свой лорнет!
Не то... не то, избави боже!
Я это потому пишу,
Что уж давно я не грешу. (VI, 17).*

¹⁶ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. — Тарту, 1975. — С. 56.

Установка на «болтовню», «речь», «рассказ» была в полной мере реализована Пушкиным в «Евгении Онегине». Об этом свидетельствует восприятие романа читателями как непринужденной беседы, непосредственной речи, к ним обращенной. Так, П. А. Катенин, прочитав первую главу «Евгения Онегина», писал Пушкину 9 мая 1825 г.: «Кроме прелестных стихов, я нашел тут тебя самого, твой разговор, твою веселость...» (XIII, 169). Критик «Атеней» отмечал в 1828 г. «говорливость» пушкинского романа¹⁷. В заметке, помещенной в «Московском вестнике», было сказано: «Он рассказывает вам роман первыми словами, которые срываются у него с языка, и в этом отношении Онегин есть феномен в Истории Русского языка и стихосложения»¹⁸.

В связи с принятой Пушкиным манерой повествования небезынтересно привести свидетельство народного артиста РСФСР Я. М. Смоленского, читающего «Евгения Онегина» со сцены, обращающегося со звучащим пушкинским словом к читателям-слушателям. Режиссер онегинской программы Я. М. Смоленского С. В. Шевринский видел в установке Пушкина на доверительную, непринужденную беседу «важнейшее обстоятельство, без которого невысказано исполнение гениального романа в стихах»¹⁹.

Интонации разговорной речи, беседы, болтовни присутствуют в «Евгении Онегине» и в авторском повествовании, и в высказываниях героев, в их прямой и косвенной речи, включенной в текст романа. Пушкин широко вводит диалоги, по справедливому наблюдению Л. П. Гроссмана, «поддерживающие непосредственным сплетением реплик общий разговорный стиль романа»²⁰. «Они (диалоги — Н. М.), — пишет исследователь, — образуют своеобразную архитеконику отдельных строф и группируют в известном порядке целые отрывки глав (разговоры Онегина с Ленским, Татьяны с няней, Онегина с князем, старухи Лариной с деревенскими соседями, а затем с московскими кузинами и проч.)»²¹.

Приемы введения различных разговорных интонаций в текст романа в стихах рассмотрены в названных выше работах В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, Л. П. Гроссмана, Ю. Н. Тынянова, Ю. М. Лотмана и др. Среди этих приемов следует прежде всего отметить, в связи с изучением ораторской речи в романе Пушкина, многочисленные авторские обращения.

Повествовательную ткань «Евгения Онегина» от его начала до конца пронизывают обращения к читателю и читателям романа. В этих обращениях образ читателя окружен ореолом различных экспрессивных оттенков: «читатель благородный», «достопочтенный мой читатель», «читатель благосклонный»; часто читатель пред-

¹⁷ «Атеней», 1828. — Ч. 1, № 4.

¹⁸ «Московский вестник», 1828. Ч. 8. — № 5. — С. 120—121.

¹⁹ Смоленский Я. В союзе звуков, чувств и дум. — М., 1976. — С. 30.

²⁰ Гроссман Л. Онегинская строфа//Пушкин: Сборник первый. — М., 1924. — С. 154.

²¹ Там же.

ставлен как друг автора. Роман начинается обращением к читателям — «друзьям Людмилы и Руслана» (I глава) и завершается прощанием с читателем, представленным в возможных противоположных по отношению к автору ипостасях — «друг — недруг» (VIII глава):

*Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель... (VI, 189).*

Пушкин обращается в романе не только к друзьям-читателям («То был, друзья, Мартын Задека», «Все это значило, друзья, — С приятелем стреляюсь я», «Друзья мои! Вам жаль поэта...» и др.), но и к своим друзьям. Посвящая роман своему другу и издателю П. А. Плетневу, Пушкин обращается к нему:

*Не мысля гордый свет забавить,
Вниманье дружбы возлюбя,
Хотел бы я тебе представить
Залог достойнее тебя... (VI, 3).*

Есть в романе обращения к друзьям — поэтам Языкову и Баратынскому:

*Так ты, Языков вдохновенный,
В порывах сердца своего,
Поешь, бог ведает, кого,
И свод элегий драгоценный
Представит некогда тебе
Всю повесть о твоей судьбе. (VI, 86).*

*Певец пиров и грусти томной,
Когда б еще ты был со мной,
Я стал бы просьбою нескромной
Тебя тревожить, милый мой:
Чтоб на волшебные напевы
Переложил ты страстной девы
Иноплеменные слова... (VI, 64—65).*

Пушкин обращается и к авторам — своим современникам, и к классикам, давно ушедшим из жизни: «Божественный Омир», «Ты, тридцати веков кумир». В романе много обращений к женщинам: «Зизи, кристалл души моей», «Мои богини!», «Причудницы большого света» и др.

Пушкин шутливо обращается к «блаженным мужьям», «почтенным супругам». IV строфа седьмой главы состоит из таких шутливых обращений:

*Вот время: добрые ленивцы,
Эпикурейцы-мудрецы,
Вы, равнодушные счастливицы,
Вы, школы Левшина птенцы,*

*Вы, деревенские Приамы,
И вы, чувствительные дамы,
Весна в деревню вас зовет,
Пора тепла, цветов, работ,
Пора гуляний вдохновенных
И соблазнительных ночей.
В поля, друзья! Скорей, скорей,
В каретах, тяжело нагруженных,
На долгих иль на почтовых
Тянитесь из застав градских. (VI, 140—141).*

Отметим и обращения автора к героям романа: «Татьяна, милая Татьяна!», «Мой бедный Ленский!»; пародийное обращение к «эпической музе»:

*Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкривь. (VI, 163).*

Многочисленные авторские обращения создают образ многоликой аудитории, не только читающей, но и слушающей роман. При этом обращения являются показателем и разговорной, и ораторской речи. Н. Ф. Кошанский называет обращения среди «фигур мыслей, пленяющих сердце»: «Обращение, живое чувство говорящее к отсутствующему, бездушному и даже отвлеченному предмету. Оно предполагает во всем жизнь и трогает душу. Сия фигура способна для начала описаний и чрезвычайно употребительна: 1) у прозаиков, 2) у ораторов, 3) у поэтов»²².

К особенностям как разговорной, так и ораторской речи можно отнести иронический тон изложения, авторские сентенции, многочисленные цитаты и реминисценции, вкрапленные в роман. Заметим, что в «Евгении Онегине» Пушкин цитирует и ораторские тексты. Так, В. Набоков, а вслед за ним и Ю. М. Лотман указали на прямую цитату из речи Боссюэ «О смерти» в наброске строфы XIV^a второй главы романа, а также на отклики на речь Боссюэ в XXXVIII строфе второй главы²³. Данная цитата не исчерпывает, разумеется, всей цитации из ораторских текстов в «Евгении Онегине». Выявление цитат из ораторских текстов в «Евгении Онегине» с помощью привлечения широкого сопоставительного материала может явиться предметом специального исследования — оно представляется существенным и для историко-бытового комментария романа, раскрывающего многоплановость его содержания, и для постижения своеобразия его художественной формы, манеры повествования.

²² Кошанский Н. Ф. Общая Риторика. Изд. 3-е. — СПб., 1834. — С. 128.

²³ См.: Nabokov Vladimir. Eugene Onegin. A. Novel in Verse by Aleksander Pushkin. New York. — 1964. — V. 2. — P. 306. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий//Пособие для учителя. — Л., 1980. — С. 207—208.

Пушкин широко использует в изложении своего романа тропы и риторические фигуры. По классификации Н. Ф. Кошанского есть четыре типа риторических фигур: «фигуры от недостатка и избытка слов», «фигуры от повторения и сходства слов», «фигуры мыслей, действующие на воображение», «фигуры мыслей, пленяющие сердце». Каждый из этих типов представлен в романе Пушкина. Текст «Евгения Онегина» с точки зрения использования в нем риторических фигур может быть прокомментирован с помощью «Реторики» Н. Ф. Кошанского или же «Реторика» Н. Ф. Кошанского может быть проиллюстрирована текстом «Евгения Онегина». Приведем несколько примеров.

«Многосоюзие, прибавление союза и для большей выразительности и силы: 1) между словами, 2) между мыслями»²⁴.

*И страшно ей; и торопливо
Татьяна силится бежать... (VI, 105).
Прости ж и ты, мой спутник странный,
И ты, мой верный Идеал,
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд... (VI, 189—190).*

«Усугубление, повторение одного слова 1) дважды и трижды одного слова, через несколько слов для большей красоты и выразительности»²⁵.

*Татьяна, м и л я Т а т ь я н а!
С тобой я вместе слезы лью:

Везде воображаешь ты
Приюты счастливых свиданий;
Везде, везде перед тобой
Твой искуситель роковой (VI, 57—58).*

«Единоначатие, когда несколько предложений или стихов сряду начинаются 1) одним словом или 2) иногда и двумя словами»²⁶.

*В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться Муза стала мне. (VI, 165).*

Риторическая фигура единоначатия или прием анафоры осо-

²⁴ Кошанский Н. Общая Реторика. Изд. 3-е. — Спб., 1834. — С. 114.

²⁵ Там же. — С. 115.

²⁶ Там же. — С. 114.

бенно широко используется Пушкиным²⁷. По наблюдению Л. П. Гроссмана, этот прием часто усиливает лирический или драматический характер того или иного отрывка, как, например, в строфе, повествующей об угрызениях совести Онегина:

*То видит он: на талом снеге,
Как будто спящий на нощлеге,
Недвижим юноша лежит,
И слышит голос: что ж? убит.
То видит он врагов забвенных,
Клеветников и трусов злых,
И рой изменниц молодых,
И круг товарищей презренных... (VI, 184).*

«Ответствование, когда сами вопрошаем и отвечаем. Сия фигура возбуждает внимание, любопытство и удовлетворяет оно-му»²⁸.

XXXVI

*...Но был ли счастлив мой Евгений,
Свободный, в цвете лучших лет,
Среди блистательных побед,
Среди вседневных наслаждений?
Вотще ли был он средь пиров
Неосторожен и здоров?*

XXXVII

*Нет: рано чувства в нем остыли;
Ему наскучил света шум;
Красавицы не долго были
Предмет его привычных дум... (VI, 20—21).*

«Отступление, искусный переход от одного предмета к другому. Служит к соединению частей Рассуждения.

Возвращение, переход от постороннего к главному предмету, последствие отступления. Сии две фигуры всегда следуют одна за другой, обращают ум от одной истины к другой и для ораторов необходимы»²⁹.

Как известно, так называемые лирические отступления являются композиционным принципом романа в стихах: в отступлениях находит свое выражение установка Пушкина на «свободный роман», воплощается многотемность произведения. Пушкин легко

²⁷ Небезынтересно заметить, что использование этой риторической фигуры, как, вероятно, и других фигур, было теоретически осознано Пушкиным. Отвечая в 1830 г. на критику Б. М. Федорова, он дискредитировал ее ссылкой на риторику: «Г. Федоров в журнале, который начал было издавать, разбирая довольно благосклонно 4-ю и 5-ю главу («Евгения Онегина» — Н. М.), заметил, однако ж мне, что в описании осени несколько стихов сряду начинаются у меня частицею Уж, что и назвал он ужами, а что в риторике зовется единоначатием». (XI, 149).

²⁸ Кошанский Н. Общая Риторика. — Изд. 3-е. — Спб., 1834. — С. 119.

²⁹ Там же. — С. 121.

и непринужденно скользит в отступлениях от темы к теме; оставив в стороне сюжетную канву романа, его героев, поэт рассуждает о жизни и смерти, о любви, дружбе, вспоминает события своей юности и исторические события России, говорит о театре и артистах, о литературе и литераторах, о своем творчестве и снова возвращается к сюжету романа, к его героям, чтобы потом снова, на время как бы забыв их, говорить о вечном обновлении природы и о смене литературных направлений, о своем грядущем бессмертии...

«Противоположение, искусство противопоставлять предмет предмету (контрасты) или мысль мысли (антитезы). Сия фигура сильно действует на воображение»³⁰.

*Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой... (VI, 37).*

*Кокетка судит хладнокровно,
Татьяна любит не шутя... (VI, 62).*

«Заклинание, призвание всех бедствий 1) на главу ненавистную — или 2) на свою собственную за нарушение клятвы.

Желание, прошение, требование всех благ или чего-либо чрезвычайного для себя, или существа, милого сердцу. Противоположна заклинанию, так как благословение проклятию. Употребляется в заключениях описаний и речей: 1) у ораторов, 2) у поэтов»³¹.

*Но вы, разрозненные томы
Из библиотеки чертей,
Великолепные альбомы,
Мученье модных рифмачей,
Вы, украшенные проворно
Толстого кистью чудотворной
Иль Баратынского пером,
Пушай сожжет вас божий гром! (VI, 86).*

Заключение первой главы:

*Иди же к невским берегам,
Новорожденное творенье,
И заслужи мне славы дань:
Кривые толки, шум и брань! (VI, 30).*

«Вопрошение, обращение мысли, или чувства на вопрос, не требующий ответа»³².

*Враги! Давно ли друг от друга
Их жажда крови отвела?*

³⁰ Кошанский Н. Указ. соч. — С. 124.

³¹ Там же. — С. 129—130.

³² Там же. — С. 130—131.

*Давно ль они часы досуга,
Трапезу, мысли и дела
Делили дружно?.. (VI, 128—129).*

«Восклицание, невольное движение души, мысль, чувство, выходящее в сильной страсти»³³.

*О, кто б немых ее страданий
В сей быстрый миг не прочитал!
Кто прежней Тани, бедной Тани
Теперь в княгине б не узнал! (VI, 185).*

«К ней (к риторической фигуре восклицания — Н. М.) относится и совосклицание, то же восклицание, но только всегда оканчивающее речь, и притом заключающее в себе важную мысль»³⁴.

*Ах, братцы! Как я был доволен,
Когда церковей и колоколен,
Садов, чертогов полукруг
Открылся предо мною вдруг!
Как часто в горестной разлуке,
В моей блуждающей судьбе,
Москва, я думал о тебе.
Москва... как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось!*

Риторические приемы в значительной части текста «Евгения Онегина» преобразуют повествование в ораторскую речь, организованную по законам ораторского искусства. Автор — повествователь, рассказчик, собеседник читателя предстает и как оратор, и здесь существенное значение для восприятия его речей приобретает его образ, черты его личности. Ведь для того, чтобы слушатель мог быть убежден ораторской речью, тронут ею, важно, кто эту речь произносит. Уже в первой главе романа во второй ее строфе автор является перед читателем как создатель романтической поэмы «Руслан и Людмила» («Друзья Людмилы и Руслана»), опальный, ссыльный поэт («Там некогда гулял и я,/Но вреден север для меня»); последний процитированный нами стих сопровождался примечанием: («Писано в Бессарабии»). По ходу изложения постепенно высветливается лик ироничного повествователя, с легкой улыбкой рассказывающего о детстве и юности героя романа Онегина, насмешливо отзывающегося об образовании людей своего круга («Мы все учились понемногу/Чему-нибудь и как-нибудь,/Так воспитаньем, слава богу,/У нас немудрено блеснуть»); восторженного театрала (строфы XVIII—XX), человека, отдающего должное моде («Быть можно дельным человеком/И думать о красе ногтей:/К чему бесплодно спорить с веком?/Обычай деспот меж

³³ Кошанский Н. Общая Реторика. — Изд. 3-е. — Спб., 1834. — С. 130.

³⁴ Там же. — С. 130—131.

людей»), некогда страстного участника балов, поклонника женской красоты (строфы XXIX—XXXIV). Нравственный облик автора очерчен затем в XIX строфе:

*Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.
Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Непображательная странность
И резкий, охлажденный ум.
Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас;
Обоих ожидала злоба
Слепой Фортуны и людей
На самом утре наших дней. (VI, 23—24).*

Если в приведенной строфе автор сближается с героем романа, то затем подчеркивается их «разность» (LV, LVI строфы): автор признается в ценности для него деревенской жизни («Я был рожден для жизни мирной,/Для деревенской тишины:/В глуши звучащее голос лирный,/Живее творческие сны». «Цветы, любовь, деревня, праздность,/Поля! Я предан вам душой»). «Разность» автора и героя будет акцентирована и в композиционном конце романа — «Отрывках из путешествия Онегина». При этом существенным представляется наблюдение И. М. Семенко, указавшей на то, что создавая образ автора в «Евгении Онегине», Пушкин строит его как образ поэта: «на всем протяжении романа он отбирает для «автора» в основном только то, что в нем, Пушкине, является чертами поэта»³⁵. Но черты поэта-Пушкина это и черты Пушкина-человека, верного в дружбе, искреннего в любви, влюбленного в жизнь, преданного своей родине и своему народу. И эти черты также находят отражение на страницах романа. Сквозь призму многогранной личности автора — великого поэта и человека — воспринимаются те отрывки текста романа, которые построены как ораторская речь, высказанные в этих отрывках оценки и суждения. Это и рассуждения, в которых поэт высказывает свои душевные мысли о жизни и ее ценностях, о смерти и бессмертии; это и патетическая речь о театре, и полемика автора с «критиком строгим», высказывания о романтизме и о том методе, который родился в творчестве Пушкина и который мы называем реализмом; это и речи, которые автор произносит в защиту своих героев — Онегина и Татьяны.

³⁵ Семенко И. М. О роли образа «автора» в «Евгении Онегине»//Труды Ленинградского государственного библиотечного института им. Н. К. Крупской. — Т. II. — Л., 1957. — С. 128.

Речь автора-оратора в некоторых случаях ориентирована на определенные ораторские жанры. В связи с этим уместно, как нам кажется, подчеркнуть то обстоятельство, что пушкинский роман в стихах включает в себя многие жанровые формы. О том, что в «Евгении Онегине» сказались лирические жанры (послание, эпиграмма, элегия и др.) мы уже говорили выше, ссылаясь на специальные исследования. Э. Г. Бабаев назвал «Евгений Онегин» «энциклопедией романического жанра»: «Пушкин создал первые классические образцы семейного романа, социального романа, исторического романа. И все это было сплавлено в единое целое в «Евгений Онегине»³⁶. Что же касается ораторских жанров, то, как нам представляется, при изучении «Евгения Онегина» должны быть учтены различные жанры церковного, политического, судебного, торжественного, академического, бытового и пародийного красноречия³⁷.

Обратимся, например, к речам автора в защиту Татьяны и Онегина. В данном случае, как нам представляется, можно говорить о том, что это своего рода «защитительные» речи, которые произносит Пушкин на своеобразном суде героев читателями и светским обществом.

В третьей главе, рассказав о том, что Татьяна — «невинная дева» пишет «необдуманное письмо» Онегину, еще не приводя текст этого письма, Пушкин прерывает повествование риторическим вопросом: «Татьяна! для кого ж оно?» Далее следует рассуждение о «красавицах недоступных» и «других причудницах», «самолюбиво равнодушных/Для вздохов страстных и похвал». Затем автор произносит речь в защиту Татьяны:

*За что ж виновнее Татьяна?
За то ль, что в милой простоте
Она не ведает обмана
И верит избранной мечте?
За то ль, что любит без искусства,
Послушная влеченью чувства,
Что так доверчива она,
Что от небес одарена
Воображением мятежным,
Умом и волею живой,
И своенравной головой,
И сердцем пламенным и нежным?
Ужели не простите ей
Вы легкомыслия страстей? (VI, 62).*

³⁶ Бабаев Э. Г. Из истории русского романа XIX века: Пушкин, Герцен, Толстой. — М., 1984. — С. 44.

³⁷ О жанрах проповеди и надгробного слова, сказавшихся и в авторском повествовании, и в монологах главных героев романа, о преломлении в «Евгении Онегине» пародийного арзамасского красноречия см.: Михайлова Н. И. Роман «Евгений Онегин» и русская ораторская культура первой трети XIX в. // Пушкин: Исследования и материалы. — Вып. XIII. — Л., 1989.

В речи Пушкин использует такие риторические фигуры как вопрошение, единоначатие, многосоюзие. В качестве доводов к оправданию исчисляются высокие нравственные качества Татьяны, противопоставленной «красавицам недоступным», «причудницам». Логически завершает речь призыв, обращенный к читателям: «Ужели не простите ей/Вы легкомыслия страстей?»

В восьмой главе Пушкин показывает Онегина, представшего перед судом петербургского света. Разноречивые, но в целом неблагосклонные суждения общества даны в VIII строфе как какад риторических вопросов: «Все тот же он иль усмирился?/Иль корчит так же чудака?» и т. д. (Заметим, что в подобной же системе риторических вопросов были представлены оценки, которые давала Татьяна Онегину в XIV строфе седьмой главы.) Затем в следующей, XIX строфе, слово произносит автор романа:

*Зачем же так неблагосклонно
Вы отзываетесь о нем?
За то ль, что мы неугомно
Хлопочем, судим обо всем,
Что пылких душ неосторожность
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит,
Что ум, любя простор, теснит,
Что слишком часто разговоры
Принять мы рады за дела,
Что глупость ветрена и зла,
Что важным людям важны вздоры,
И что посредственность одна
Нам по плечу и не странна? (VI, 169).*

Используя риторические приемы (риторические фигуры вопрошения, единоначатия, форму «мы», объединяющую оратора со слушателями, что сообщает речи доверительный тон, делает ее более убедительной), Пушкин защищает своего героя и вместе с тем обвиняет его судей — «самолюбивых ничтожностей», представителей злой глупости, «важных людей», которым «важны вздоры». В речи содержится противопоставление Онегина его судьям: он, Онегин, — обладатель пылкой души и ума. Заключение речи «И что посредственность одна/Нам по плечу и не странна?» многозначительно: в подтексте этих слов возвышение Онегина над посредственностью, утверждение незаурядности его личности.

Еще один пример, связанный с бытовым красноречием. Описывая в четвертой главе обед Онегина и Ленского, Пушкин произносит шутивную речь, посвященную винам. Сравнивая ай и бордо, которые в свою очередь сравниваются с любовницей и другом, поэт-оратор завершает свое рассуждение своеобразным тостом (тост, как известно, — жанр бытового красноречия):

*Но ты, Бордо, подобен другу,
Который, в горе и в беде,*

*Товарищ всегда, везде,
Готов нам оказать услугу
Иль тихий разделить досуг.
Да здравствует Бордо, наш друг! (VI, 92).*

Разумеется, ораторские жанры не могут быть выявлены в «Евгении Онегине» в их чистом виде. Но, на наш взгляд, на основании вышеизложенного можно говорить об ориентации Пушкина на различные ораторские жанры, на их образы и мотивы, на широкое использование выразительных возможностей ораторского искусства, обращенного ко многим людям, к уму и сердцу каждого слушателя. Пушкин-поэт предстает перед нами и как выдающийся оратор своей эпохи, мастер ораторского слова, адресованного его современникам и нам, его потомкам.

«В РОДЕ ДОН-ЖУАНА...»

(о замысле романа «Евгений Онегин»)

Существует давно обратившее на себя внимание, но до сих пор не объясненное противоречие в свидетельствах Пушкина о своем романе в стихах. «Что касается до моих занятий, — сообщал он П. А. Вяземскому 4 ноября 1823 г., уже написав первую онегинскую главу, — я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница! В роде Дон-Жуана — о печати и думать нечего; пишу спустя рукава» (XIII, 73). Спустя полтора года он решительно возражал А. А. Бестужеву по поводу той же первой главы: «Ты сравниваешь первую главу с Д<он>-Ж<уаном>. Никто более меня не уважает Д<он>-Жуана (первые 5 пес<ен>, других не читал), но в нем ничего нет общего с Онег<иным>. Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня сатира? О ней и помина нет в *Ев<гении> Он<егине>*. У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатиры. — Самое слово *сатирический* не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен... Ах! Если б заманить тебя в Михайловское!... ты увидишь, что если уж и сравнивать *Онегина* с Д<он>-Ж<уаном>, то разве в одном отношении: кто милее и прелестнее (*gracieuse*) — Татьяна или Юлия? 1-я песнь просто быстрое введение, и я им доволен (что очень редко со мною случается)...» (XIII, 155).

«Ничего общего» — это, конечно, слишком сильно сказано. Понятно, что и равноправие автора в системе образов пушкинского произведения, и его строфическая организация генетически связаны с «Дон-Жуаном», при всем различии лирической темы и собственно строфы в двух этих романах. Полное же несходство их сюжетного решения представляется безусловным. «Таким образом, — завершает сравнительный анализ современный исследователь, — хотя и «Дон-Жуан», и «Евгений Онегин» являются «романами в стихах» XIX в., они представляют разные виды романов — социально-психологический роман и роман-хронику»¹. Иначе судит об этом В. Викери: «Именно общее очертание сюжета «Евгения Онегина» и, в частности, пушкинское ограничение сюжета од-

¹ Беликова А. В. «Евгений Онегин» А. С. Пушкина и «Дон-Жуан» Байрона — романы в стихах. — Вестник МГУ. Филология, 1982. № 2. — С. 78.

ним эпизодом и своей собственной страной позволило комментаторам настаивать на том, что «Евгений Онегин» истинно «роман в стихах», первый подлинный русский роман в реалистической традиции Тургенева и Толстого — и поэтому по существу отличен по жанру от «Дон-Жуана». Несмотря на все это, мы смеем утверждать, что различие между двумя произведениями не столь фундаментально, как может показаться на первый взгляд: 1) байроновский «Дон-Жуан» содержит след смещения плутовской традиции к тому фону, который в некоторой степени сходен с «Евгением Онегиным»; 2) метод, при помощи которого «Евгений Онегин» осуществляет свое эстетическое влияние, более сходен с байроновским методом, нежели у Руссо или Бенжамена Констан, не говоря уж о Тургеневе и Толстом»². Для доказательства этого тезиса В. Викери сравнивает роман Пушкина с «английскими» (начиная с одиннадцатой) главами «Дон-Жуана», обнаруживая в них искомое подобие.

Однако, как мы помним, замышляя свое произведение, Пушкин не знал этих глав и мог ориентироваться лишь на сюжет романа-путешествия, сменяющихся любовных приключений (роман с Джулией, кораблекрушение и встреча с Гаиде на греческом острове, происшествие в турецком гареме), которые открылись ему в первых пяти главах «Дон-Жуана». Но с такими перипетиями у Пушкина в его романе, действительно, нет ничего общего.

И все же...

Среди байроновских реминисценций (а их здесь немало) в первой онегинской главе давно отмечена следующая:

«...Сладко слушать в полночь, среди синих и освещенных луною волн Адриатики пение гондольера и удары его весел, смягченные отдалением; сладко смотреть на восхождение вечерней звезды, сладко внимать шелесту ночного ветерка среди листьев; сладко любоваться в выси на радугу, выступающую из океана и охватывающую небо». (I, 122)³.

Эта строфа, написанная в Бренте, рождает отклик в пушкинском романе:

*Адриатические волны,
О Брента! нет, увижу вас,
И, вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!
Он свят для внуков Аполлона;
По гордой лире Альбиона
Он мне знаком, он мне родной.
Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле
С венецианкою молодой,*

² Viceru W. N. Byron's «Don-Juan» and Puškin's «Evgenij Onegin»: the Question of Parallelism. — Indian Slavic studies, 1967. — V. IV. — P. 183.

³ Байрон. Полное собрание сочинений. — СПб., 1884. — Т. 5. — С. 26. В дальнейшем «Дон-Жуан» Байрона цитируется по этому изданию.

*То говорливой, то немой,
Плывя в таинственной гондоле;
С ней обретут уста мои
Язык Петрарки и любви.
Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! — взываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.
Под ризой бурь, с волнами споря,
По вольному распутию моря
Когда ж начну я вольный бег?
Пора покинуть скучный берег
Мне неприязненной стихии,
И средь полуночных зыбей,
Под небом Африки моей,
Вздыхать о сумрачной России,
Где я страдал, где я любил,
Где сердце я похоронил.*

*Онегин был готов со мною
Увидеть чуждые страны...
(VI, 25—26).*

Комментируя текст, Ю. М. Лотман замечает: «Строфы посвящены плану побега за границу, обдумывавшимся Пушкиным в Одессе <...> Маршрут, намеченный в XLIX строфе, близок к маршруту Чайльд-Гарольда, но повторяет его в противоположном направлении»⁴.

Чайльд-Гарольда комментатор вспоминает не случайно. И в первой, и в других главах (см.: I, XXXVIII, 4, XLIV, 8, VIII) герой пушкинского романа психологически впрямую сближен с этим героем Байрона, но отнюдь не с его Дон-Жуаном, который (по крайней мере, вначале) представляет собою естественного человека, полного сил и энергии, ни в коей мере не подверженного сплину, разочарованию в жизни. Эту духовную болезнь, вслед за Байроном, Пушкин обнаруживает и исследует художественными средствами в своих современниках. Может быть, именно это психологическое несходство заглавных героев байроновского и пушкинского романов в стихах затемняло несомненное откровенное подобие пушкинского замысла, с самого начала ориентированного все же на роман Байрона («в роде Дон-Жуана»).

Но если в первой главе романа (в начале «большого стихотворения») Пушкин всерьез заявляет о своем желании покинуть родину, то как же ему рисовался общий сюжет задуманного произведения?

Задуманный в третью годовщину ссылки, 9 мая 1823 года, ро-

⁴ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. — Л., 1980. — С. 172.

ман Пушкина осмыслялся им как роман-прогноз. В первой главе, отнесенной к 1819 году, можно отметить некий психологический анахронизм. Пушкин здесь утверждает, что мысль о побеге за границу возникла у него еще в Петербурге, до ссылки. Но было иначе. Лишь в Кишиневе, сделав попытку добиться возвращения в столицу и получив отказ, Пушкин начинает всерьез обдумывать возможность побега из России. Он понимает, что для осуществления такого предприятия необходимо время. И потому начинает свой роман без предварительного плана, так как сюжет должен был сложиться в ходе осуществления жизненного замысла. Первое же любовное приключение его герой должен был пережить на родине. Впрочем, так обстояло дело и в «Дон-Жуане» Байрона, да и в этом романе Пушкин, еще не подозревая о грядущей собственной ссылке в деревню, мог почерпнуть мотив, который ему предстояло развить самостоятельно:

«Сладко наследство, и еще слаще нежданная смерть какой-нибудь старухи или старика, которым перевалило за семьдесят, и которые заставляли нас, «молодежь», ждать... ждать слишком долго их поместья, капитала или замка» (1, 125).

*«Но скоро были мы судьбою
На долгий срок разведены»*

(VI, 27), —

замечает поэт, обрисовывая во второй главе обстановку поместной жизни Онегина и характеризуя действующих лиц первого романного эпизода, но не теряет из виду основной цели на ближайшее будущее. Уже перебравшись для этого в Одессу, он обдумывает в январе 1824 г.: «Осталось одно — писать прямо на его имя — такому-то, в Зимнем дворце, что против Петропавловской крепости, не то взять тихонько трость и шляпу и поехать посмотреть на Константинополь. Святая Русь мне становится невтерпеж» (XIII, 85—86).

Об этом замысле Пушкин вспоминал, прощаясь с Одессой в августе 1824 г., в стихотворении «К морю» (первоначальное название «Морю»):

*Не удалось навек оставить
Мне скучный неподвижный брег,
Тебя восторгами поздравить
И по хребтам твоим направить
Мой поэтический побег.*

(II, 332 — курсив мой, С. Ф.)

Прослеживая возникновение у Пушкина мысли о побеге за границу, М. А. Цявловский так оценивает это стихотворение: «Но не только любовь к женщине (Е. К. Воронцовой — С. Ф.) не позволила Пушкину осуществить «поэтический побег». Была и другая причина — прозаическая — безденежье, в котором он пребывал в Одессе. «Живя поэтом — без дров зимой, без дрожek летом», мог

ли Пушкин серьезно думать о путешествии в Италию (XLIX строфа I главы «Евгения Онегина»), Константинополь (письмо к брату), Африку (L строфа I главы «Евгения Онегина») ? Все это были романтические мечты, отголоски увлечения Байроном»⁵.

Серьезность намерений Пушкина в одесский период жизни здесь поставлена под сомнение, и тем самым «отголоски увлечения Байроном» не связываются с движением замысла «Евгения Онегина». А между тем точное пушкинское определение «*поэтический побег*», думается, напрямую связано с первоначальным «планом» романа в стихах, действие которого предполагалось перенести на просторы Европы.

Мысль об этом не оставляла Пушкина на протяжении всей работы над «самым задушевным» его произведением. Недаром в 1836 г. он, вспоминая крымские впечатления 1820 г., писал: «Там колыбель моего «Онегина» (XVI, 395). Как понимать это замечание? Вероятно, в том смысле, что именно тогда в поэтическом воображении ссыльного поэта впервые возникла мысль о «поэтическом побеге»:

*Лети, корабль, неси меня к пределам дальним
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...*

*Искатель новых впечатлений,
Я вас бежал, отечески края;
Я вас бежал, питомцы наслаждений,
Минутной младости минутные друзья...*

(II, 146—147).

Достаточно сравнить эти строки со строфами XLIX—LI первой главы романа, чтобы обнаружить в них зерно того же замысла («колыбель» «Онегина»).

В начале 1825 года Пушкин в письме к Бестужеву, казалось бы, склонен начисто отрицать связь «Евгения Онегина» с «Дон-Жуаном». Но приглядимся внимательно к его письму от 24 марта. Во-первых, он все-таки предлагает сравнить, «кто милее и прелестнее (gracieuse) — Татьяна или Юлия», — тем самым признавая род соревнования с Байроном. А главное, предупреждает Бестужева: «Дождись других песен».

Нельзя упускать из виду, что, издавая первую главу романа («быстрое введение»), Пушкин предполагал особым способом дать наметк о его возможной сюжетной перспективе, поручая брату найти «искусный и быстрый карандаш» для иллюстрации все тех же строф XLIX—LI, которые, вероятно, представляются ему ключевыми для понимания общего замысла «свободного романа». Тогда

⁵ Цявловский М. А. Тоска по чужбине у Пушкина. // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. — М., 1962. — С. 132.

же, в октябре 1824 г., в стихах, также обращенных к брату, Пушкин пишет:

*Презрев и пени укоризны,
И зовы сладостных надежд,
Иду в чужбине прах отчизны
С дорожных отряхнуть одежд...*
(II, 349) ⁶.

Казалось бы, это стремление вырваться из ссылки, никак не отражается на творческой истории романа, который идет своим чередом, сюжетно замкнутый в поместной глуши. Однако изучение черновых рукописей произведения убеждает в том, что, закончив к весне 1825 года первый эпизод романа объяснением Онегина с Татьяной, Пушкин делает попытку форсировать сюжет и пишет в марте — апреле 1825 г. ряд «одесских строф» («Я жил тогда в Одессе пыльной» и пр. — см. VI, 464—473), которые наполнены ощущением близости заморских стран и кончаются лирическими строками, удивительно напоминающими описание петербургской ночи в первой главе, которое предваряет признание о «вольном беге» — за границу:

*Но поздно — тихо спит Одесса
Плывет луна светла
И ночь недвижна и тепла
И, как прозрачная завеса
Объемлет небо — все молчит
Лишь море Черное шумит.*
(VI, 473).

Обычно считается, что строфы эти написаны в опережение плана, так как в переработанном виде позже вошли в главу «Путешествие Онегина». В ней будет отмечена новая встреча в Одессе героя и поэта, разведенных судьбою, как мы помним, в 1819 году в Петербурге. Но и весной 1825 года Пушкин, по всей вероятности, тоже готов был привести в Одессу своего героя. Зачем? Очевидно, чтобы отправить его в заграничное путешествие. С этого времени сам Пушкин предпринимает отчаянные попытки добиться разрешения на поездку в Ригу якобы для лечения аневризма, а на самом деле, планируя опять свой собственный побег⁷. И в связи с этим готовит в романе, по образцу «Дон-Жуана», сюжетное перемещение из России, которое должно было наступить в четвертой главе.

Та же мечта прорывается в лирических строках поэта. Летом 1825 г., обращаясь к П. А. Осиповой, он скажет:

⁶ О датировке стихотворения и уточнении первой его строки см.: Пушкин. Исследования и материалы. — Л., 1983. — Т. XI. — С. 57.

⁷ Цявловский М. А. Тоска по чужбине у Пушкина. — С. 138—149.

*Быть может, уж недолго мне
В изгнание мирном оставаться,
Вздыхать о милой стороне
И сельской музе в тишине
Душой беспечной предаваться.*

*Но и в дали, в краю чужом,
Я буду мыслию всегдашней
Бродить Тригорского кругом...*
(II, 395).

Вполне понятно, что Пушкин еще не пытается сколь-нибудь жестко планировать дальнейший ход романа — романа свободного, который должен был складываться непредсказуемо, в зависимости от ожидаемых поворотов собственной судьбы.

Ожидание это не могло не прорываться в лирических размышлениях михайловского узника.

Отсюда идет, как мне кажется, мощное вторжение в лирику Пушкина михайловского периода инонациональной тематики: испанской («Ночной зефир Струит эфир...»), арабской («Подражание Корану»), африканской («Клеопатра»), итальянской («Под небом голубым Страны своей родной»), французской («Андрей Шень»), португальской («С португальского»).

Только в конце 1825 г., когда надежда на поездку в Ригу (с дальнейшим бегством за рубеж) оказалась неосуществимой, сюжет романа в стихах вылился в трагическую коллизию столкновения Онегина с Ленским, и этим была исчерпана первая часть романа (шестая глава при публикации кончалась пометой: «Конец первой части»). Но значило ли это, что первоначальный замысел романа уже тогда казался Пушкину прерванным и невозможным? Отнюдь нет. 27 мая 1826 г. он пишет Вяземскому: «В 4-й песни Онегина я изобразил свою жизнь; когда-нибудь прочтешь его и спросишь с милою улыбкой: где ж мой поэт? в нем дарование приметно — услышишь, милая, в ответ: он удрал в Париж и никогда в проклятую Русь не возвратится — ай да умница!» (XIII, 280).

Освобожденный из михайловской ссылки, Пушкин долгое время предпринимает отчаянные усилия выехать за границу, вновь безуспешные. С этим, очевидно, и связано медленное продвижение работы над романом. Едва ли, после того, как первый эпизод романа растянулся на шесть глав и по сути дела наметил основное противостояние двух героев, Онегина и Татьяны, Пушкин мог обдумывать сюжет романа-хроники, но все же завершение (вторую часть) его он, видимо, по инерции намечал вне пределов России. Следует заметить, что первоначальное предположение о числе глав романа, кратных шести (ср. помету в печатном тексте при шестой главе) также ориентирует пушкинский роман в стихах на «Дон-Жуана» Байрона; в первой главе последнего об этом заявлено неоднократно. Ср.: «Поэма моя эпическая и, по замыслу, должна делиться на двенадцать книг; в каждой из них будут содержаться и

любовь, и война, и морские бури, новые характеры; эпизодов будет три; разрабатывается панорама ада, в стиле Виргилия и Гомера, так что название «эпической» заслужено вполне» (I, 200); «Сверх того, в Песне Двенадцатой, я намереваюсь указать настоящее место, в которое попадают порочные люди» (I, 207); «...я закончил опять двести слишком строф, как и прежде; это, приблизительно, то число, которого я намерен держаться в каждой из моих двенадцати или двадцати четырех песен» (2, 216).

Седьмая глава, должна определить новый виток сюжета, долго не давалась Пушкину и закончена им лишь 4 ноября 1828 г. В течение всего этого года (как и предыдущего) он пытается добиться официального разрешения на заграничное путешествие, причем возникающие в его мыслях маршруты — самые причудливые. Он то просит (вместе с Вяземским) разрешения отправиться на Балканы «в действующую против турок армию», то обсуждает (вместе с Вяземским, Грибоедовым и Крыловым) план совместного «европейского набега», то готов (очевидно, вместе с Грибоедовым) ехать в Персию, то пытается определиться в китайскую миссию (вместе с П. Л. Шиллингом фон Канштадтом). Именно потому в ту пору и онегинский маршрут ему остается неясен.

Приведя в начале главы 7-й Татьяну в дом Онегина (между прочим в онегинской библиотеке она нашла «Творца глубокого негодного Жуана»), заставив ее заподозрить «Уж не пародия ли он» («Москвич в Гарольдовом плаще»), поэт продолжает:

*С ее открытием поздравим
Татьяну милую мою —
И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть, о ком пою.
Убив неопытного друга,
Томленье [сельского] досуга
Не мог Онегин перенести,
[Решился он в кибитку сесть] —
[Раздался] колокольчик звучный,
Ямщик удалый засвистал,
И наш Онегин поскакал
Искать отраду жизни [скучной]
По отдаленным сторонам,
Куда не зная точно сам.*

(VI, 442).

Любопытно, что не позже 1827 года Пушкин набрасывает заметку, напечатанную в альманахе «Северные цветы» на 1828 год в составе «Отрывков из писем, мыслей и замечаний»:

«Байрон говорил, что никогда не возьмется описывать страну, которой не видал бы собственными глазами. Однако ж в «Дон-Жуане» описывает он Россию, зато приметны некоторые погрешности противу местности...» (XI, 55).

Возможно, заметка эта вызвана раздумьями над «планом» вто-

рой части «Евгения Онегина»: по идее, действие ее должно было бы развиваться за пределами России, но Пушкин не хочет забегать вперед своей судьбы, отмечая, что Байрон в подобном случае не мог избежать «важных» ошибок. Косвенным подтверждением связи этой заметки с работой над «Евгением Онегиным» служит явная перекличка между нею и текстом строфы XXXV главы седьмой:

*Зато зимы порой холодной
Езда приятна и легка,
Как стих без мысли в песне модной
Дорога зимняя гладка.*
(VI, 154).

Ср.: в заметке: «Например, он говорит о грязи улиц Измаила; Дон-Жуан отправляется в Петербург *в кибитке, беспокойной повозке без рессор, по дурной, каменистой дороге*. Измаил был взят зимою, в жестокий мороз... Зимняя кибитка не беспокойна, а зимняя дорога не камениста. Есть и другие ошибки, более важные...» (XI, 55).

Так и не решив для себя в ту пору вопроса, куда направить Онегина, Пушкин занялся пока описанием судьбы Татьяны, а спустя год-два, все же вернувшись к путешествию героя, вынужден (мысль о собственном заграничном вояже к этому времени окончательно поэтом оставлена) ограничить его маршрут Россией. Нельзя не признать, что мотивировка такого решения избрана довольно неожиданная:

*[Наскуча] слыть или Мельмотом
Иль маской щеголять иной,
Проснулся раз он Патриотом
В Hotel de London, что в Морской.
Россия [мирная] мгновенно
Ему понравилась отменно
И решено — уж он влюблен,
Россией только бредит он,
Уж он Европу ненавидит
С ее политикой сухой,
С ее развратной суетой,
Онегин едет, он увидит
Святую Русь: ее поля,
Селенья, грады и моря —*
(VI, 475—476).

Только теперь, болдинской осенью 1830-го года, Пушкин окончательно расстается с мыслью о романе-побеге и вспоминает о ней в связи с рассказом о посещении героем Тавриды (ср. его замечание о «колыбели Онегина»):

*В ту пору мне казались нужны
Шумящих волн [края] жемчужны,*

*И бури шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безнадежные страданья.
Другие дни, <другие> сны,
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Я много прозы подмешал
(VI, 489 — курсив мой, С. Ф.).*

Строки эти, в несколько измененном виде, появятся в составе примечаний к отдельному изданию романа «Евгений Онегин», что давало возможность читателям сравнить их с финалом романа, в котором поэт также возвращался к воспоминанию о замысле:

*...Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.*

*Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал...
(VI, 190).*

Две строки из этих последних строф романа: «Я сквозь магический кристалл» и «Иных уж нет, а те далече» — стали камнем преткновения множущихся пушкиноведческих этюдов, пытающихся точно уловить собственно пушкинский смысл действительно сокровенных, задушевных, словно семантически закурсивленных слов⁸.

Если ориентация (хотя бы и в замысле, пусть не осуществлявшаяся, но желаемая) пушкинского романа в стихах на байроновский «Дон-Жуан» верна, то в нем мы, скорее всего, можем, вероятно, найти нечто подобное.

В самом деле, в одиннадцатой главе «Дон-Жуана», где действие переносится на родину поэта и надолго там задерживается (читая впоследствии «английские» главы — и в этом В. Викери прав! — Пушкин не мог не поразиться, как устремляясь в замысле за произведением Байрона, он, по сути, предвосхищал его!), мы

⁸ См. последние работы на эту тему: Ветловская В. Е. «Иных уж нет, а те далече...»//Пушкин. Исследования и материалы. — Л., 1986. — Т. 12. — С. 104—123; Сорокин Ю. С. «Магический кристалл» в «Евгении Онегине». — Там же. С. 335—340; Матвеевский Б. Магический кристалл.//Декоративное искусство, 1988. — № 10. — С. 35—37; Безродный М. В. Еще раз о пушкинском «магическом кристалле»//Временник Пушкинской комиссии. — Л., 1988. — Вып. 22. — С. 161—166.

находим явственную параллель к «загадочным» онегинским строкам:

«Увы! где мир, существовавший еще только за восемь лет назад? (вспомним, что и Пушкин в конце романа сравнивал с нынешним мир восьмилетней давности — С. Ф.). Он был... и я его ищу... он исчез, как шар хрустальный, который треснул, дрогнул и пропал, едва ли обратив на себя внимание, пока безмолвное изменение не нарушило вовсе его блестящей массы. Государственные деятели, воители, ораторы, королевы, патриоты, короли и щеголи — всех их смел ветер своими крыльями...» (II, 75).

И чуть ниже:

«Скажи, какие реки текут теперь в этих руслах?.. Многие умерли, другие бежали, иные чахнут на континенте...» (II, 79).

Мысль продолжить роман (по крайней мере, «для себя») после окончательного объяснения Онегина с Татьяной — не оставляла Пушкина еще в болдинскую осень 1830 года. Несколько же ранее, 12 мая 1830 года, он пытался определить, сколько должно быть глав в его произведении. Я имею в виду до сих пор не расшифрованный подсчет на полях набросанного поэтом плана его сочинений в четырех (первоначально пяти) частях⁹.

«Евгений Онегин» здесь намечался (для печати!) в девяти главах, но тут же, сбоку, Пушкин пометил:

6
7
8
9)8
10
11
12
13
14
15

По привычке размышляя с пером в руках, Пушкин, вероятно, просчитал здесь число возможных онегинских глав. Уже тогда он колебался, выделять ли «Путешествие Онегина» в отдельную главу, — отсюда охватывающая скобка при цифрах 8 и 9, замененных одной: 8. Очевидно, ему было ясно, что в 9-й (или 8-й) главе произойдет окончательное объяснение Онегина с Татьяной. Что же должно было случиться дальше, если вслед за этим роман мог насчитывать еще шесть глав? Думается, что здесь мы опять сталкиваемся с рудиментом первоначального замысла произведения, ориентированного на путешествие героя. После разрыва с Татьяной едва ли Онегин остался бы на родине.

В конце концов Пушкин подобного замысла не исполнил, и «самое любимое дитя его фантазии» типологически разошлось с первоначальным ориентиром: романом Байрона «Дон-Жуан». Об этом

⁹ См.: Рукою Пушкина.//Несобранные и неопубликованные тексты. — М., 1935. — С. 246.

в свое время писал В. Г. Белинский: «Форма романов вроде «Онегина» создана Байроном; по крайней мере, манера рассказа, смесь прозы и поэзии в изображении действительности, отступления, обращения поэта к самому себе и особенно это слишком ощутительное присутствие лица поэта в созданном им произведении — все это есть дело Байрона. Конечно, усвоить чужую новую форму для собственного содержания совсем не то, что самому изобрести ее, тем не менее, при сравнении «Онегина» Пушкина с «Дон-Хуаном», «Чайльд-Гарольдом» и «Беппо» Байрона, нельзя найти ничего общего, кроме формы и манеры... Байрон писал о Европе для Европы... Пушкин писал о России для России — и мы видим признак его самобытного и гениального таланта в том, что, верный своей натуре, совершенно противоположной натуре Байрона, и своему художническому инстинкту, он далек был от того, чтобы соблазниться создать что-нибудь в байроновском роде, пища русский роман... Он заботился не о том, чтобы походить на Байрона, а о том, чтобы быть самим собою и быть верным той действительности, до него непочатой и нетронутой, которая просилась под перо его. И зато его «Онегин» — в высшей степени оригинальное и национально-русское произведение»¹⁰.

Все это так.

Но генетическая связь, в замысле своем, пушкинского романа с байроновским, — позволяет, как мне кажется, понять саму логику сложной творческой судьбы «Евгения Онегина».

Даже в 1835 году, размышляя о том, как мог бы быть продолжен его роман в стихах, Пушкин скажет:

*...Роман не кончен — понемногу
Иди вперед; не будь ленив.
Со славы, вняв ее призывью,
Сбирай оброк хвалой и бранью —
[Рисуй и франтов городских,
И милых барышень своих,
Войну и бал, дворец и хату,
И келью и харем...]
(III, 397).*

В свою очередь, через ряд промежуточных набросков¹¹ этот отрывок, как мне кажется, связан по мысли с неоконченным стихотворением 1829 года:

*Поедем, я готов; куда бы вы, друзья,
Куда б ни вздумали, готов за вами я
Повсюду следовать, надменной убегая:
К подножию ль стены далекого Китая,*

¹⁰ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. — М.; 1955. — Т. 7. — С. 440—441.

¹¹ См. об этом: Левкович Я. Л. Наброски послания о продолжении «Евгения Онегина» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. — Л., 1974. — С. 255—277.

*В кипящий ли Париж, туда ли наконец,
Где Тасса не поет уже ночной гребец,
Где древних городов под пеплом дремлют мощи,
Где кипарисные благоухают рощи,
Повсюду я готов. Поедем... но, друзья,
Скажите: в странствиях умрет ли страсть моя?
Забуду ль гордую, мучительную деву,
Или к ее ногам, ее младому гневу,
Как дань привычную, любовь я принесу?*

(III, 19).

Кажется, и здесь проступает перспектива долго волновавшего пушкинское воображение замысла. «В роде Дон-Жуана»...

ТАТЬЯНА ЛАРИНА И «РУССКАЯ ТРАДИЦИЯ»

(К постановке вопроса)

Мы привыкли представлять героиню «Евгения Онегина» этакой монолитной фигурой, для которой определение: «Татьяна, русская душою...» — оказывается едва ли не исчерпывающим. Представление это идет еще от Белинского, согласно утверждению которого Пушкин «первый поэтически воспроизвел в лице Татьяны русскую женщину»¹. При этом определение «первый» вроде бы освобождает от поисков литературных предшественников Татьяны, а сочетание «идеал русской женщины» настраивает на цельное, «безвариантное», однозначное истолкование образа.

Но уже истолкование Белинского оказывалось внутренне противоречивым. Как подметил Г. Красухин, трудно, например, совместить положение Белинского о том, что «Татьяна во всех положениях своей жизни всегда одна и та же» и в то же время — «пока она в свете — его мнение будет ее идолом, и страх его суда всегда будет ее добродетелью»; о том, что она одновременно «презирает» большой свет — и «трепещет» перед ним за свое доброе имя...². Как отметил Е. Соллертинский, Татьяна лишь «частично» осуществляет идеал Пушкина: она «барыня, генеральша в Петербурге, «законодательница зал» и т. п. — какое же это народное начало?»³.

И однако, подобные противоречия идут не от толкователей и даже, вероятно, не от «противоречия» как принципа поэтики «Евгения Онегина», а от внутренних особенностей типа «русской душою» героини.

На протяжении романа Татьяна совершает, в сущности, два самостоятельных поступка; оба очень странные, и оба имеют устойчивую литературную традицию. В основе первого поступка — письма к Онегину — лежит традиция европейского сентиментального романа (в черновой рукописи: «И так любимой был игрушкой/ Татьяне важный Рич<ардсон>» — VI, 292). Поступок этот вполне

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 тт. — М., 1953—1959. — Т. 7. — С. 473.

² См. Красухин Г. Покой и воля: Некоторые проблемы пушкинского творчества. — М., 1987. — С. 103—104.

³ Соллертинский Е. Е. Русский реалистический роман первой половины XIX века. — Вологда, 1973 — С. 19.

«европейский», и в качестве такового противостоит патриархальному быту героини.

Второй (и последний) ее поступок — отказ от любовных притязаний Онегина и насильственное преодоление собственных чувств. Это уже нацеленно, определено «русский» поступок, также опирающийся на литературную традицию. В эпоху «Евгения Онегина» был героизирован и в некоторой степени мифологизирован образ княгини Н. Б. Шереметьевой-Долгоруковой, — а одной из сторон этого образа была как раз идея о вечной верности «другому» (не любимому, но соединенному судьбой). Облик княгини Долгоруковой становился оборотной стороной образа «Клариссы, Юлии, Дельфины» и в качестве такового был закреплен в повести С. Глинки «Образец любви и верности супружеской, или Бедствия и добродетели Наталии Борисовны Долгоруковой, дочери фельдмаршала Б. П. Шереметьева», в думе Рылеева «Наталия Долгорукова», в поэме И. Козлова «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» и т. п. Татьяна поступает в соответствии с этим литературным образом (и в этом поступке оказывается сопоставима с женами декабристов⁴), — но и этот, второй, ее поступок оказывается противопоставлен ее новому, изменившемуся окружению.

Антиномичность этих двух — начального и заключительного — поступков Татьяны создает особого рода ситуацию: героиня пушкинского романа включается в две противоположные системы отношений: становясь выразителем «русской традиции», она одновременно выступает и как носитель «идеи» и традиции европейского просветительства, «влюбленная» даже в его «обманы» (VI, 44). При этом проявления той и другой традиции возникают в качестве некоего противопоставления окружающей бытовой обстановке.

Подобное изначально заявленное противоречивое «двуединство» облика Татьяны Лариной порождает целый комплекс противоречий частных, как объясненных, так и необъясняемых:

— «Она по-русски плохо знала,/Журналов наших не читала...» (VI, 63). Пушкин объясняет (и оправдывает) эту деталь бытия «русской» героини на протяжении четырех строф. Среди «журналов наших» назван «Благонамеренный» А. Измайлова (1818—1826), журнал, тяготевший к архаической литературной позиции и к ушедшему уже со сцены «патриотическому» направлению 1810-х годов. Отсылка к «Благонамеренному» сопровождается язвительным примечанием (VI, 193), — но в одной из беловых рукописей на месте архаичного журнала Измайлова стояло: «Ну можно ль их себе представить/С Кавк<азским> Плен<ником> в руках?» (VI, 584). Свою поэму Пушкин ставил в ряд русских созданий, чуждых его героине.

— «Татьяна верила преданьям/Простонародной старины...» (VI, 99). Но как приходят старинные «предания» к той, которая «вы-

⁴ См.: Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни: Бытовое поведение как историко-психологическая категория//Литературное наследие декабристов. — Л., 1975. — С. 47—51.

ражалася с трудом/На языке своем родном» (VI, 63)? И зачем ей «предания», если ей «заменяли всё» (VI, 44) инонациональные романы? Но именно «предания» лежали в основе журнальной пропаганды, например, «Русского вестника» — предтечи тех «журналов наших», от языковой стихии которых Татьяна отстранена. А ее «романное» бытие никак, в сущности, не совмещается с заявленной ее любовью к «русской зиме» (которая по своей бытовой поэтике противопоставлена «романам»).

— «С картины яркой — список бледный/Или перстами учениц/Разыгранный Моцарт иль Диц» (VI, 313—314). Так Пушкин представляет (в черновом варианте) свой «неполный слабый перевод» письма Татьяны, и тем самым утверждает прямую художественную силу «подлинника». Когда же П. А. Вяземский осенью 1824 г. прислал Пушкину небольшое замечание по поводу этого текста, указав на одно «противумыслие» в заявлении Татьяны (XIII, 117), — автор предложил отнестись к этому «подлиннику» совсем иначе: «...если впрочем смысл и не совсем точен, то тем более истины в письме; письмо женщины, к тому же 17-летней, к тому же влюбленной!» (XIII, 125). Автор письма в пушкинском сознании выступает одновременно как носитель двух противоположных обликов: творец потрясающего по непосредственной силе воздействия, «свято» оберегаемого текста — и наивная влюбленная девушка... Эта же «двузначность» облика Татьяны закреплена и в романе: обладая замечательным непосредственным чувством другого человека, она вместе с тем «начинает понемногу... *понимать*» (VI, 149) своего возлюбленного, только посетив его кабинет, — когда уже все отношения между ними прерваны.

И так далее. Подобная способность Татьяны одновременно существовать в разных логических и психологических уровнях романного бытия делает ее персонажем особенным, и характер ее дает простор для самых разных определений и «угадываний» (что проявилось хотя бы в прямом несходстве ее «классических» оценок: Белинского, Писарева, Достоевского и т. д.). Эта же «неуловимость» образа определяет и ее особенные отношения с «русской традицией».

Эта традиция, зародившаяся в начале XIX века и представленная, с одной стороны, именами А. Шишкова, С. Глинки, Ф. Ростопчина, с другой — именами Н. Карамзина-историка, А. Оленина, И. Крылова, — была отражением еще неразвитой славянофильской ситуации. Определение «русского духа» и национальных начал шло на основе познания европейских культурных основ и неприятия их по тем или другим причинам. Европейский культурно-исторический опыт противопоставлялся априорному «русскому» началу и, в зависимости от «знака» этого противопоставления, принимался или не принимался для России.

Характерный пример этой многосмысленности «русской традиции» — статья К. Батюшкова «Нечто о морали, основанной на философии и религии» (1815), в которой бывший вольтерьянец, пере-

живший наполеоновские войны, стремился совместить для себя философию европейского Просвещения и христианскую религию, ставшую нравственной основой русского патриотического духа. При этом Батюшков не может отказаться ни от европейских «приобретений», ни от лучших сторон русской «исконности». При этом его философско-моралистическая двойственность оказывается сродни «бытовому» неадекватному ощущению Татьяны.

Моралист Батюшков ставит проблему широко и абстрактно: «Где и что такое эти наслаждения, убегающие, обманчивые, непостоянные, отравленные слабостью души и тела, помраченные воспоминанием или грустным предвидением будущего?.. Нет ответа и не может быть!»⁵.

Татьяна применяет тот же вопрос к себе самой — но и для нее «нет ответа»:

*...Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикой сад,
За наше бедное жилище...*

Да за смиренное кладбище...
(VI, 188).

Бытовая двойственность «русской душою» Татьяны проявляется уже в самом ее именовании⁶: имя «Татьяна» в структуре «Евгения Онегина» оказывается не столько бытовым знаком простонародности героини, сколько литературным (и поэтому в значительной степени условным) сигналом «старинности», «исконности» этого типа. Мы уже указывали на связь этого именованья с существовавшей в «патриотической» литературе начала XIX века традицией соотнесения традиционного православного имени «Татьяна» и «модного» литературного имени «Темира», отсутствовавшего в святцах, но очень распространенного в литературе русского сентиментализма и романтизма.

На эту литературную антиномию накладывался бытовой факт: имя «Темира» было условной «светской» кличкой некоторых петербургских любительниц литературы и «законодательниц зал». Одну такую «Темиру» указал сам Пушкин: это жена графа Д. И. Хвостова, «достойная супруга маститого нашего Певца» (II, 388), которую звали Аграфена Ивановна. Другая «Темира» была урожденной Татьяной: это любительница литературы и переводчица Татьяна Семеновна Вейдемейер (1792—1868), воспитанница Смольного института, жена действительного статского советника, знакомая Пушкина и приятельница его сестры Ольги Сергеевны, прославившаяся, между прочим, экстравагантностью своего «салонного» поведения. Ее (вместе с А. И. Хвостовой и второй женой

⁵ Батюшков К. Н. Соч.: в 3 т. — СПб., 1885—1887. — Т. 2. — С. 133.

⁶ См. об этом: Кошелев В. А. «Ее сестра звалась Татьяна...» (Об имени пушкинской героини)//Болдинские чтения. — Горький, 1988. — С. 154—162.

адмирала А. С. Шишкова Юлией Осиповной) вывел А. Ф. Воейков в своей сатире «Дом сумасшедших», причем «Женское отделение» этой сатиры было написано специально, по просьбе «Темиры» Вейдемейер, которую вполне удовлетворила следующая характеристика:

*Вот Темира! Вкруг разбросан
Перьев пук, тряпиц, газет;
Ангел дьяволом причесан
И чертовкою одет.
Карлица и великанша,
Смесь юродств и красоты.
По талантам — генеральша,
По причудам — прачка ты!⁷*

Внешне эта характеристика никак не соотносится с обликом Татьяны Лариной, «сей величавой», «сей небрежной» (VI, 178) и т. п. Совпадает лишь основной прием — представление персонажа через систему антиномий («ангел дьяволом причесан», «карлица и великанша», «смесь юродств и красоты», «генеральша» — и «прачка»). Совпадает и имущественное положение пушкинской героини и трех персонажей из «Женского отделения»: все они «генеральши», живущие в Петербурге замужем за именитыми мужьями, которых «ласкает двор» (VI, 187). Именно такой предстает Татьяна в последней главе романа.

Известна уничижительная характеристика ее «домашнего» общества: «Везде встречаемые лица,/Необходимые глупцы...», «...в душистых седилах/Старик, по старому шутивший...», «...на эпиграммы падкий,/На все сердитый господин...», «...Проласов, заслуживший/Известность низостью души...», «...путешественник залетный,/Перекрахмаленный нахал...» (VI, 176—177) и т. п. Татьяна Ларина принимает в генеральском доме лиц, явно этого недостойных.

А вот кого принимает в «адмиральском» доме Ю. О. Шишкова:

*Причт попов и полк гусаров,
Князь Кутузов, князь Репнин,
Битый-Корсаков, Кайсаров
И Огарков, и Свечнин... —*

Перед нами те же «необходимые глупцы», только названные по именам. Хозяйка же дома, воспринятая глазами «светского» автора (А. Воейкова) — это та же Татьяна Ларина в «негативном» отражении:

*Все валитесь хлюстом — сердце
Преширокое у ней,
Да и в старике-младенце
Клад — не муж достался ей!*

⁷ «Дом сумасшедших» цит по изд.: Лотман Ю. М. Сатира Воейкова «Дом сумасшедших»//Уч. зап. Тартусского гос. ун-та. — Вып. 306. — Тарту, 1973. — С. 3—45.

Вот сочувственный взгляд современного исследователя на «бедственное» положение замужней Татьяны Лариной: «...блестящая княгиня Татьяна не вольна в собственном выборе. Она *обязана* выезжать в свет и принимать у себя. И она не отступает от своего «утеснительного сана»... Даже негодяя Проласова обязана принимать Татьяна — вот цена, которую ей приходится платить за высокий светский сан»⁸.

Полноте, так ли уж «обязана»? Вот взгляд на Ю. О. Шишкову, так сказать, «со стороны мужа». С. Т. Аксаков в «Воспоминаниях об Александре Семеновиче Шишкове» так пишет о жизни адмирала после вторичной женитьбы: «Общество его совершенно переменялось. Шишков, заклятый враг католиков и поляков, был окружен ими. Новая супруга наводнила его дом людьми совсем другого рода, чем прежде, и я не мог равнодушно видеть достопочтенного Шишкова посреди разных усачей, самонадеянных и заносчивых, болтавших всякий вздор и обращавшихся с ним слишком запросто»⁹. Но ведь подобная характеристика Татьяны через общество, ее окружающее, могла исходить и от какого-нибудь старого знакомого ее «толстого» генерала...

Ведь будучи «отдана» своему супругу, Татьяна строит свое бытие, вряд ли согласуясь с прежним бытием мужа. Для того, чтобы выделиться в «свете», она должна противопоставить ему собственную «натуру», а поскольку ее окружение не отличается от круга петербургских «зал», то от нее требуется особого рода поведение: «божество» принимает облик «чертовки», «прачка» — облик «генеральши».

Пушкин очень точно уловил это «противостояние». Творческая история создания этой картинки «большого света», собравшегося в доме Татьяны (строфы XXIII—XXVI 8-й главы), на первый взгляд, кажется весьма странной. В черновых набросках характеристики Пушкина весьма заострены, проникнуты язвительной сатирой:

*Вошел собой одним довольный
Всегда сердитый Гр<аф> Турин
На дом хозяйки, слишком вольный
На глупость дам, на тон мужчин
На Вензель, двум сироткам данный
На Польшу, на климат туманный
На немоту жены своей
На тальи спелых дочерей... (VI, 511).*

Или:

*Тут [Лиза] дочь его была
Уж так жеманна, так мала
Так неопрятна, так писклива
Что поневоле каждый гость
Предполагал в ней ум и злость... (VI, 513).*

⁸ Красухин Г. Покой и воля. — С. 103.

⁹ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1986. — Т. 2. — С. 282.

И еще: некий «нахмуренный <злодей>./Известный важностью нахальной/И также низостью своей» (VI, 512); «Явился Р — знаменитый/Карандашом St. При убитый...» (VI, 514); «Тут был отец ее пролаз/Нулек на ножках...» (VI, 514); «Лорнетом даму отыскал./Сел, улыбнулся и соврал...» (VI, 515) и т. д.

В беловых рукописях поначалу продолжается эта же линия: сатира на петербургское общество становится еще более острой и хлысткой:

*Тут был [К. М.] фра<нцуз> женатый
На кукле чахлой и горбатой
И семи тысячах душах;
Тут был во всех своих звездах
[Правленья Цензор] непреклонный
(Недавно грозный сей Катон
За взятки места был лишен)
Тут был еще сенатор сонный,
Проведший с картами свой век,
Для власти нужный человек. (VI, 630).*

Эти наброски Пушкина не удовлетворили: подобное сообщество не соответствовало «идеальной» героине, которая может быть противопоставлена подобному окружению (как она противопоставлена, например, «гостям» в поместном доме Лариных), — но не может являться его «законодательницей». Для «законодательницы» требуется нечто иное — и в дальнейшей работе над текстом Пушкин конструирует это «иное»: «Тут был отборный цвет столицы/Большого света образцы...», «Надменны с виду, но не злые...» (VI, 628). И далее:

*В гостиной истинно дворянской
Чуждались щегольства речей
И щекотливости мещанской
Журнальных чопорных судей (VI, 626)
Или:
Никто насмешкою холодной
Встречать не думал старика
Заметя воротник немодный
Под бантом шейного платка.
И новичка-провинциала
Хозяйка [спесью] не смущала
Равно для всех она была
Непринужденна и мила. (VI, 627).*

И даже дамы в ее салоне оказываются неожиданно дружными и единодушными:

*И та, которой улыбалась
Расцветшей жизни благодать,
И та, которая сбиралась
Уж общим мнением управлять
И представительница света
И та, чья скромная пламента*

*Должна была когда-нибудь
Смирненным счастьем блеснуть
И та, которой сердце тайно
Нося безумной страсти казнь
Питало ревность и боязнь —
Соединенные случайно
Друг дружке чуждые душой
Сидели тут одна с другой (VI, 628—629).*

И, наконец, совсем уж неожиданное для «большого света»:

*В гостиной светской и свободной
Был принят слог простонародный
И не пугал ничьих ушей
Живою странностью своей... (VI, 627).*

Казалось бы, вот оно, действительно идеальное, сообщество для любимой героини, «хозяйки светской и свободной». Но нет: вариант, представленный в беловых рукописях, Пушкина не удовлетворяет — в окончательном тексте он фактически возвращается к черновым «приговорам», хотя и значительно смягчает их. Почему?

«Беловой» вариант представлял картинку некоего «естественного», «русского» семейства в столице — и тем самым противопоставлялся принятому быту. «Слог простонародный» подходил для прославленных «русских обедов» Рылеева — но не мог быть опорным для «законодательницы зал». Не случайно, введя этот «слог простонародный», Пушкин (тут же, в скобках) начал большое лирическое отступление:

*(Чему наверно удивится
Готовя свой разборный лист
Иной глубокий журналист;
Но в свете мало ль что творится
О чем у нас не помышлял,
Быть может, ни один Журнал!) (VI, 627).*

Объяснить и оправдать «простонародный» слог петербургского салона было бы гораздо сложнее, чем сделать то же самое в отношении «плохого» знания русской героинею русского языка и ее невнимания к «журналам нашим»... А главное: Пушкина не устраивало столь прямое и открытое подтверждение «идеальности» «русской души» Татьяны. Вся эта картина слишком намеренна для того, чтобы быть верной.

Пушкин возвратился к «черновому» толкованию именно потому, что на месте «беловой» гармоничности здесь существовала возможность антиномии. Именно в обстановке «необходимых глупцов» и «перекрахмаленных нахалов» Татьяна-«законодательница» должна становиться то «карлицей», то «великаншей», совмещать в себе и «юродства», и «красоту». Ее салон — сборище одновременно и чего-то очень достойного, и чего-то низкого, — как всякий салон. А в самой «изменившейся» Татьяне удивляет только то, что удивляет Онегина, знавшего ее «барышней уездной»: «Ужели, — дума-

ет Евгений: /Ужель она? Но точно... Нет.../Как! из глуши степных селений...» (VI, 172). И характерный эпитет (в рукописи) в отношении к «сей величавой»: «Ужель та бедная Татьяна?» (VI, 625). А для тех, кто не помнит «ту бедную», — для тех нет и никакой метаморфозы...

Но читатель-то помнит. И не только помнит, но постоянно сопоставляет. И очень удивлен превращением бывшей простоватой «прачки» в важную «генеральшу».

Пушкинская изобразительная антиномия сюжетно скрыта. Татьяна, как она ведет себя в салоне, — совершенно естественна для окружающих, не подозревающих о ее «превращении». Для читателя же, привыкшего доверять автору, здесь масса загадок: ведь Пушкин, в сущности, ничего не рассказывает о «новой» Татьяне. Самые простые вопросы остаются без ответа: какова ее новая фамилия? есть ли у нее дети? какого возраста ее муж и насколько серьезно он «в сраженьях изувечен»? до какой степени она «богата и знатна»? и т. д. Пушкин чувствует, что любое подобное указание, как и любое объяснение метаморфозы его героини, — разрушило бы это впечатление неожиданной антиномичности. Тогда потребовался бы другой способ отделения Татьяны от «света» (например, экстравагантность поведения Т. С. Вейдемейер или Ю. О. Шишковой), который, в свою очередь, был бы слишком «нарочитым».

Но неприемлема и нарочитость «идеальная». Если бы Татьяна устроила в петербургском свете филиал своего усадебного дома (ибо «слог простонародный» предполагает и наличие «брусничной воды»), — то вряд ли смогла бы потрясти этим Онегина. Романа попросту не получилось бы: он держится на этой антиномичности Татьяны, которая скрыта за видимою гармонией и цельностью.

В этом и состоял основной принцип «представления» автором своей «русской душой» героини — одновременно новой для русской литературы и «старинной» по своему именованию и по своему замыслу. Подобный тип русской женщины в современных условиях не мог существовать вне антиномий (создаваемых, подчас, специально), которые и обеспечивали, в конечном счете, его естественность. Для сохранения «русской традиции» необходима ее переработка — и Пушкин строит свой «милый идеал» действительно «идеальным» способом: он «конструирует» героиню, не приспосабливаясь к бытушему представлению об идеале «русской души», а отталкиваясь от этого представления. Феномен Татьяны Лариной возникает именно на грани этих отталкиваний:

— «Она в семье своей родной/Казалась давочкой чужой» (VI, 42). Но это вовсе не означает, что Татьяна противостояла взрастившей ее патриархальной среде. Однако идеал «патриархальной» Ольги Пушкина не удовлетворяет, хотя вполне соответствует расхожему представлению о русской красавице — соответствует как внешне («Глаза, как небо, голубые,/улыбка, локоны льняные...» и т. д.), так и по основополагающим чертам внутреннего облика

(«Всегда скромна, всегда послушна,/Всегда как утро весела...» и т. д. — VI, 41). В черновиках эта характеристика осознавалась как облик героини (VI, 285—289) — но Пушкину потребовалось оттолкнуться от этого «портрета» и найти «новый карандаш» (II, 289) для создания того образа, который, по его мнению, более соответствует «русскому» началу.

— «Ей рано нравились романы...» (VI, 44). Те же романы нравились и ее «русской» матери. Но в отличие от матери, Татьяна никогда не переводила «романных» героев в быт: ее «Грандисон» не мог быть «славный франт,/Игрок и гвардии сержант» (VI, 45). У нее другой уровень осознания литературы.

— «...Итак, писала по-французски...» (VI, 63). Наперекор всем тирадам ревнителей «русского направления», Татьяна предпочитает французский эпистолярный язык — предпочитает именно потому, что по-французски ей проще выражать свои заветные мысли. Эту естественную особенность воспитания Татьяны Пушкин объясняет довольно путано и с многочисленными отклонениями в сторону той же «русской традиции»: «Родной земли спасая честь...» (VI, 63), «...Без грамматической ошибки/Я русской речи не люблю» (VI, 64) и т. д.

— «...для бедной Тани/Все были жребии равны...» (VI, 188). Финал «бедной Тани» неожидан. Читатель уже подготовлен к тому, что она соединяет свой непосредственный характер с европейской традицией (которая создает особенную ситуацию ответной «проповеди» Онегина, невысказанную в классическом сентиментальном романе), — в ситуации же замужества она оказывается неожиданно пассивной и в качестве оправдания придумывает характерную сентиментальную «картинку»: «А счастье было так возможно,/Так близко!..» — и: «Меня с слезами заклинянй/Молила мать...» (VI 188). «Картинка» явно не соответствует ни возможному «счастью», ни действительному облику старухи Лариной, что подметил еще Достоевский, принявший и оправдавший это Татьянино объяснение: «Пусть ее «молила мать», но ведь она, а не кто другая, дала согласие...»¹⁰.

Подобные отталкивания проходят через весь роман. Пушкин как бы подчеркивает неоднозначность, «разномерность» современного русского типа — и его представление об *идеале* наполняется конструктивными противоречиями, которые и оттеняют, и одновременно отрицают уже сложившуюся «русскую традицию» русской литературы.

¹⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1972—1988. — Т. 26. — С. 142.

ИЗ КОММЕНТАРИЕВ К «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ»

Комментарий к «Евгению Онегину» должен стать комментарием коллективным, общим и отнюдь не авторским. Изучение пушкинского романа вошло в такую стадию, когда неучет разбросанных в разных исследованиях (подчас далеких от пушкиноведения) комментариев и замечаний тормозит собственно пушкиноведческую мысль. Следует тщательнейшим образом собрать все комментарии, разбросанные во всевозможных книгах, статьях, заметках, чтобы максимально полно представить себе картину изученности «Евгения Онегина». О некоторых неучтенных в научной пушкиниане комментариях мне уже приходилось писать¹. В настоящих заметках также начну с указания на них.

Е. И. Осетров, анализируя записку «О древней и новой России» Н. М. Карамзина, пишет: «Обращу внимание читателей на подробность, ускользавшую от внимания. «У нас, — саркастически замечает автор, — председатель гражданской палаты обязан знать Гомера и Феокрита...» Речь идет о попытке ввести экзамены для чиновников — без проверки знаний задерживалось повышение. Надзирателю в сумасшедшем доме надлежало быть знатоком римского права и т. д. Все это вызывало ропот, смех и слезы. Недаром позднее пушкинский герой в «Онегине» «бранил Гомера, Феокрита...»² Е. И. Осетров достаточно темно излагает позицию самого Карамзина и, следовательно, трудна для понимания позиция Онегина и Пушкина, но для собственно комментария достаточно самого указания: «бранил Гомера, Феокрита...» происходит из карамзинской записки и изображает Онегина сторонником Карамзина в борьбе его со Сперанским за сохранение дворянских прерогатив на чиновничьи места (Сперанский же своими экзаменами преследовал не только цели повышения уровня знаний чиновничества, но и демократизацию его, ибо разночинцы были подчас образованнее дворянства).

Не учтена и отмеченная В. В. Набоковым³ реминисценция из Н. И. Хмельницкого «Хлебник, немец аккуратный» (гл. 1, строфа XXXV, стих 12). Между тем в письме Н. И. Гнедичу 13 мая 1823 г. Пушкин писал: «Помню, что Хмельницкий читал однажды мне сво-

¹ Строганов М. В.: Из комментариев к «Евгению Онегину» и «Капитанской дочке» // А. С. Пушкин и русская литература. — Калинин, 1983. — С. 121—122.

² Осетров Евгений. Три жизни Карамзина. — М., 1985. — С. 230—231. Сообщено Е. Н. Строгановой.

³ Ср.: Eugene Oнеgin: A Novel in Verse by A. Pushkin/Transl. from Russian, with a Commentary by V. Nabokov. — N.—Y., 1964. — Vol. 2. — P. 144.

его Нерешительного; услыша стих «И должно честь отдать, что немцы аккуратны» — я сказал ему: вспомните мое слово, при этом стихе все захлопает и захохочет. — А что тут острого, смешного?»⁴. Характеристика эта стала расхожей. Сам Пушкин вспоминает ее в письме П. А. Плетневу около (не позднее) 14 апреля 1833 г.: «Ты прав, любимец муз — должно быть аккуратным, хотя это и немецкая добродетель; нехудо быть и умеренным, хотя Чацкий и смеется над этими двумя талантами» (14, 162). Ср. также характеристику Германна в «Пиковой даме»: «Германн немец: он расцетлив, вот и все!» (8, 227)⁵.

Через Пушкина характеристика стала широко распространенной. «Мы начинаем сомневаться в укоренившемся мнении, что немец аккуратен», — писал В. П. Горчаков⁶. Об «аккуратности немецкой» говорил и Л. Н. Толстой⁷.

Для самого Пушкина эта характеристика была не предметом насмешки, а типологической чертой национального характера. Так, в той же первой главе, в строфе XXXVIII, стихи 1—5 дают «национальные» характеристики англичан и русских:

*Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра
Им овладела понемному...*

В. В. Набоков⁸ и Э. Г. Бабаев⁹ возводят их к известному пассажиру из «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина: «Вот Английский сплин! Эту нравственную болезнь можно назвать и Русским именем: скукою...»¹⁰. Однако источником пушкинского образа можно назвать и сатиру П. П. Сумарокова «Плач и смех», где к стиху «Когда жестокий сплин мне ночью спать прегит» сделано примечание: «Spleen — известный припадок англичан, которому часто подвергаются и другие люди с чувством»¹¹.

Комментаторы «Писем русского путешественника» не фиксируют однако это совпадение, но указывают на другое место — в

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 тт. — М., 1937. — Т. 13. — С. 63. Далее Пушкин цитируется по этому изданию в тексте.

⁵ В черновиках повести есть дополнительные указания на связь с «Онегиным»: «Герм<анн> не явился у своего васисдаса и не приветствовал ее обычной улыбкою» (8, 835). Ср.: «Хлебник, немец аккуратный <...> Уж отворяя свой васисдас».

⁶ Горчаков В. П. Воспоминание о Пушкине//Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. — М., 1931. — С. 178.

⁷ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 тт. Юбил. изд. — М., 1931. — Т. 5. — С. 192.

⁸ Eugene Onegin... Vol. 2. — P. 150.

⁹ Бабаев Э. Г. Из истории русского романа XIX века. Пушкин, Герцен, Толстой. — М., 1984. — С. 21.

¹⁰ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника (Изд. подготовили Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский). — Л., 1984. — С. 383.

¹¹ Поэты 1790—1810-х годов. — Л., 1971. — С. 185.

письме 134 речь идет о причинах сплина («то есть меланхолии» — примечание Карамзина) англичан и о самоубийстве на этой почве одного английского лорда. По мнению комментаторов, этот сюжет послужил основой стиха «Он застрелиться, слава богу, Попробовать не захотел»¹².

Таким образом, русская хандра, английский сплин, немецкая аккуратность становятся прямыми обозначениями типично национальных черт характера, интерес к которым проявился впервые в эпоху романтизма. Учет этих сделанных разными авторами наблюдений позволяет, как видим, поставить очень важный и интересный в данном случае вопрос о национальном характере онегинской хандры, заявленном уже в самом начале романа.

Наконец, стихи 13—14 строфы XLVII главы VIII:

*Но я другому отдана;
Я буду век ему верна —*

восходят к народной песне, помещенной в сборнике М. Д. Чулкова: «Я достануся другому, друг, И верна буду по смерть мою»¹³. Эта параллель была отмечена А. Желанским¹⁴ и А. Л. Слонимским¹⁵. Песня эта тем более должна была быть известна Пушкину, что в ее числе прочих перевел на французский язык В. Л. Пушкин (перевод был опубликован в «Mercure de France», 1803, № 111)¹⁶. Та же песня реминисцирована и в «Сказке о мертвой царевне...»: «Но другому я навечно Отдана» (3, 548).

К сожалению, эти накопления, столь важные для понимания романа, не учтены в комментариях, а потому практически выпали из научного обихода.

В дальнейшем мы приведем результаты наших наблюдений.

(I) гл. VII, строфа XV, стихи 1—2:

*Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жуужжал.*

Ср. у В. А. Жуковского в «Сельском кладбище»:

*Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;
Лишь изредка, жуужжа, вечерный жук мелькает...¹⁷*

Стихи Пушкина вызвали критику Ф. В. Булгарина, на которую Пушкин отвечал в «<Опровержении на критики>»: «Критику 7-й песни в Сев<ерной> Пчеле пробежал я в гостях и в такую минуту, как было мне не до Онегина... Я заметил только очень хорошо

¹² Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. — С. 329—330; комментарий. — С. 669.

¹³ Чулков М. Д. Собрание разных песен: В 4 ч. — СПб., 1913. — Ч. 3. — № 66.

¹⁴ Желанский А. Сказки Пушкина в народном стиле. — М., 1936. — С. 55.

¹⁵ Слонимский А. Мастерство Пушкина. — М., 1959. — С. 344.

¹⁶ Трубицын Н. Н. Из поездки Василия Львовича Пушкина за границу// Пушкин и его современники. — СПб., 1914. — Вып. 19—20. — С. 267—269.

¹⁷ Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. — М.; Л., 1959. — Т. I. — С. 29.

написанные стихи и довольно смешную шутку об жуке. У меня сказано:

*Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.*

Критик радовался появлению сего нового лица и ожидал от него характера, лучше выдержанного прочих. Кажется, впрочем ни одного дельного замечания или мысли критической не было. Других критик я не читал, ибо — право — мне было не до них.

НВ. Критику Сев<ерной> Пч<елы> напрасно приписывали г. Булгарину: 1) стихи в ней слишком хороши, 2) проза слишком слаба, 3) г. Булгарин не сказал бы, что описание Москвы взято из Ивана Выжигина, ибо г. Булгарин не рассказывает, что трагедия Борис Годунов взята из его романа» (II, 150). «Жук» Пушкина заимствован, а описание Москвы (по крайней мере концептуально) совершенно оригинально и не зависит во всяком случае от Булгарина. Булгарин не разглядел подлинной реминисценции, а претендовал на авторство там, где у него не было никаких оснований. Пушкин тем более ироничен, что булгаринский роман «Дмитрий Самозванец» действительно был основан на чтении еще рукописного «Бориса Годунова».

(2) гл. VII, строфа XXXVIII, стихи 1—2:

*Прощай, свидетель падшей славы,
Петровский замок!*

Реминисценция из послания К. Н. Батюшкова «К Д<ашко>-ву»:

*И там, где зданья величавы
И башни древние царей,
Свидетели протекшей славы
И новой славы наших дней*¹⁸.

(3) гл. VIII, строфа XXIX, стих 1:

Любви все возрасты покорны...

Ср. арию Силуяна из оперы В. А. Жуковского «Алеша Попович»: «Любить не поздно никогда!»¹⁹. Однако если Жуковский пишет далее о том, что любовь равно владеет и юношей, и мужем, то Пушкин, в связи со своей концепцией «преждевременной старости души» современного человека (13, 52), полагает, что любовь «в возраст поздний и бесплодный» может принести душе человека одно страдание, а «юным, девственным сердцам ее порывы благотворны».

(4) гл. VIII, письмо Онегина к Татьяне, стихи 20—21:

*Я думал: вольность и покой
Замена счастью...*

Формула эта восходит к политической концепции Ж.-Ж. Руссо. В трактате «О происхождении и основаниях неравенства между людьми»

¹⁸ Опыты в стихах и прозе. — М., 1977. — С. 237.

¹⁹ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений: В 12 т. — СПб., 1902. — Т. IV. — С. 105.

ми», описывая идеал жизни в представлении «дикого» (т. е. близкого природе) человека и человека «цивилизованного», Руссо указывает: «...дикарь и человек цивилизованный настолько отличаются друг от друга по душевному складу и склонностям, что высшее счастье одного повергло бы другого в отчаянье. Первый жаждет лишь покоя и свободы, он хочет лишь жить и оставаться праздным, и даже спокойствие духа стойка не сравнится с его глубоким безразличием ко всему остальному. Напротив, гражданин, всегда деятельный, работающий в поте лица, еще беспрестанно терзает самого себя, стремясь найти занятия, еще более многотрудные; он работает до самой смерти; он даже идет на смерть, чтобы иметь возможность жить, он отказывается от жизни, чтобы обрести бессмертие <...> Такова и в самом деле действительная причина всех этих различий: дикарь живет в себе самом, а человек, привыкший жить в обществе, всегда — вне себя; он может жить только во мнении других, и, так сказать, из одного только их мнения он получает ощущение собственного своего существования»²⁰.

Это значило, что идеал цивилизованного человека заключен в стремлении к социально активной жизни, в борьбе (даже в области интимных чувств), а для человека «дикого» идеалом является идиллический покой, обеспеченный вольностью — независимостью от социальных условий и тесной взаимосвязью с природными процессами («дикий» человек живет так, как повелевает ему природа).

У Руссо, таким образом, «человек цивилизованный» и «дикарь» становятся терминами, употребляемыми вполне однозначно и не имеющими никакой оценочной стороны в своих значениях (впрочем, из этого не следует, что сам Руссо не склонялся к той или иной системе ценностей). Терминологично же использование этих слов, как и слов «вольность и покой» («свобода и покой») и «счастье» у последователей и оппонентов Руссо.

Мысли Руссо и его термины неоднократно использует и варьирует Пушкин. Так, уже в «Вольности», которой вообще свойствен четкий терминологический язык, сказано:

*И станут вечной стражей трона
Народов вольность и покой (2, 48).*

Здесь «вольность и покой» — идеал жизни народа.

Перенося эти категории в область интимных эмоций, Пушкин характеризует «счастье» как активное чувство: «Ты в страсти горестной находишь наслажденье», а «покой» — как отказ от бурного стремления к чему-либо: «Довольно я любил; отдайте мне покой!» («Мечтателю»; 2, 64).

В дальнейшем Пушкин приходит к выводу, что «на свете счастья нет, но есть покой и воля», т. е. идеал жизни возможно обрести не в активной борьбе, а в удалении от нее, не в противостоя-

²⁰ Руссо Жан-Жак. Трактаты. — М., 1969. — С. 96—97.

нии социальному злу, а в уходе от него. Такая концепция прямо связана с представлением о том, что «нет счастья (т. е. нет идеала жизни. — М. С.) вне проторенных дорог» — эти слова Шатобриана Пушкин неоднократно цитировал²¹.

Так и Онегин сначала полагал, что «вольность и покой Замена счастья»: не обретя счастья, он рассчитывал найти в деревне вольность и покой, почему и не откликнулся на любовь Татьяны, на ее активное чувство. Полюбив же Татьяну, Онегин понимает, что именно в активном чувствовании заключен идеал его жизни: «боже мой, как я ошибся, как наказан».

Татьяна же, со своей стороны, сначала переживает фазис счастья, ища его в любви: «отдается безусловно Любви, как малое дитя». А затем, потеряв его, хотя «счастье было так возможно, так близко», Татьяна стремится обеспечить себе вольность и покой. Онегин видит ее: «Она сидит покойна и вольна». Поэтому любовь Онегина Татьяна воспринимает как попытку нарушить ее покой и, естественно, отвергает ее (вкуче, конечно, с другими причинами).

Следует также заметить, что «вольность и покой» есть принадлежность «народов», «счастье» же — идеал цивилизованного человека, т. е. в пушкинское время — дворянина. Вследствие этого становится понятным, что деревенский Онегин, который «Свою постылую свободу <...> Потерять не захотел» (VI, 180), ближе (во всяком случае в тенденции, в 4-й главе) к идеалу народной жизни, нежели Татьяна, для которой волнения страстей определяют идеалом поиски «счастья». Вот почему Татьяна и няня так комически не понимают друг друга в сцене объяснения Татьяны:

«Я влюблена», шептала снова

Старушке с горечью она.

— Сердечный друг, ты нездорова.

«Оставь меня; я влюблена». V(1, 60).

Другое дело VIII глава романа, где Татьяна, поступив согласно народной морали — выйдя замуж не по любви (не по страсти, а как няня, как мать) и будучи верна мужу, становится носителем подлинной (уже не внешней, как во II и III главах) народности. Онегин же удаляется от этого идеала и приходит к осознанию ценности активной жизненной позиции, в результате чего гипотетический выход его на Сенатскую площадь (согласно мемуарам М. В. Юзефовича) становится психологически и идеологически вполне правдоподобным.

Как видим, проблема эта связана с проблемой народности у Пушкина, а в осмыслении этой проблемы герои романа трагически не совпадают.

Этим противопоставлением «счастья» «вольности и покою» роман Пушкина вписывается в большую и давнюю традицию русской литературы. В стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» Г. Р. Державин писал:

²¹ Лотман Ю. М. Роман Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. — Л., 1980. — С. 350—351.

*Блажен, кто менее зависит от людей,
Свободен от долгов и от хлопот приказных,
Не ищет при дворе ни злата, ни честей.
И чужд сует разнообразных!*

< >
*Возможно ли сравнить что с вольностью златой,
С уединением и тишиной на Званке?
Довольство, здравие, согласие с женой,
Покой мне нужен — дней в останке*²².

О том же писал в «Письме о пользе желаний» И. А. Крылов:

*Не тот счастлив, кто счастьем обладает:
Счастлив лишь тот, кто счастья ожидает.
Послушайте, я этот рай узнал;
Я камнем стал и три дни не желал;
Но целый век подобного покою
Я не сравню с минутою одною,
Когда мне, сквозь несчастье мрачных туч,
Блистал в глаза надежды лестной луч*

< >
*Прочь, школами прославленный покой,
Природы враг и смерти брат родной!*

< >
*А я, друзья, скажу короче вам:
Желать и ждать — вот счастье человека*²³.

В идиллии И. И. Дмитриева «Две гробницы» речь идет о деспоте, которого Пастух характеризует так: «Рушитель наша свободы и покою»²⁴. Эту же формулу находим у А. А. Шишкова: «И в Риме процветает свобода и покой»²⁵, у Н. М. Языкова: «А ты, моя свобода, Храни души покой!»; «Младый воспитанник науки и забавы, Бродя в ночной тиши, торжественно поет И вольность и покой, которыми живет»²⁶, у К. Ф. Рылеева: «С ним вместе обитают Свобода и покой С веселостью беспечной...»²⁷. Несколько более сложный вид эти формулы приобретают у В. К. Кюхельбекера в «Тени Рылеева»: Рылеев из-за гроба «видит: на Руси святой Свобода, счастье и покой!»²⁸ — имея, очевидно, в виду осуществление идеалов дворянского и народного. Наконец, у М. Ю. Лермонтова в

²² Державин Г. Р. Стихотворения. — Л., 1957. — С. 326.

²³ Крылов И. А. Стихотворения. — Л., 1954. — С. 511.

²⁴ Русская литература XVIII века // Сост. Г. П. Макогоненко. — Л., 1970. — С. 654.

²⁵ Цит. по: Шадури Вано. Друг Пушкина А. А. Шишков и его роман о Грузии. — Тбилиси, 1951. — С. 162.

²⁶ Языков Н. М. Свободномыслящая лира // Стихотворения. Поэмы. Жизнь Николая Языкова по документам, воспоминаниям. — М., 1988. — С. 22, 26.

²⁷ Рылеев К. Ф. Сочинения. — Л., 1987. — С. 53. Отметим, впрочем, эклектичность словоупотребления Рылеева: «...угол мой, Покойный и счастливый», «Простясь < . . . > С свободою златой» (С. 48, 49).

²⁸ Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. — М.; Л., 1967. — Т. 1. — С. 212.

целом ряде произведений является нам та же оппозиция. Так, она лежит в основе «Паруса»:

*Увы, — он счастья не ищет
И не от счастья бежит!*

< >
*А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!*²⁹

Идеала «свободы и покоя» ищет и лирический герой стихотворения «Выхожу один я на дорогу...», Корсар также «желал быть спокоен, волен»³⁰, Джюлио вспоминает Италию:

*...мнится, там живут
Покойно, вольно и беспечно*³¹.

Наконец, Мцыри слышит в полусне-полубреду песню «рыбки»:

*Дитя мое,
Останься здесь со мной:
В воде привольное житье
И холод и покой*³².

Стоит также вспомнить разговор Андрея Болконского и Пьера Безухова о том, что нравственные мучения мыслящего дворянина при современном строе тяжелее, нежели физические страдания крепостных крестьян: «...ты хочешь вывести его (говорит Андрей Пьеру о крестьянине. — М. С.) из его животного состояния и дать ему нравственные потребности. А мне кажется, что единственно возможное счастье — есть счастье животное, а ты его-то хочешь лишить его. Я завидую ему, а ты хочешь его сделать мною, но не дав ему ни моего ума, ни моих чувств, ни моих средств <...> Жизнь и так не оставляет в покое. Я бы рад ничего не делать, а вот, с одной стороны, дворянство здешнее удостоило меня чести избрания в предводители; я насилу отделался»³³.

Таким образом, весь означенный выше контекст пушкинского решения проблемы «свободы и покоя» как оппозиции «счастью» еще раз подтверждает серьезность и многогранность этической проблематики «Евгения Онегина».

(5) глава X, строфа <VIII>, стих I:

Сей муж судьбы...

Традиционное название Наполеона. Ср. в романе Н. М. Зарюшкина «Рославлев, или Русские в 1812 году» (М., 1955, с. 21): «L'homme du Destin» (а также: «баловень судьбы» — там же, с. 145).

²⁹ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1964. — Т. I. — С. 488.

³⁰ Там же. Т. 2. — С. 148.

³¹ Там же. — С. 170.

³² Там же. — С. 70.

³³ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. — М., 1980. — Т. V. — С. 118—119.

/6/ гл. X, строфа <XV>, стихи 9—14:
*Одну Россию в мире видя,
Лаская в ней свой идеал,
Хромой Тургенев им внимал...*

Ср. в письме Н. И. Тургенева брату С. И. Тургеневу от 30 июня 1821 г.: «...Имея в виду между государствами одну Россию и между народами одних русских, я никогда не дал бы голоса моего ни для какой войны, кроме войны оборонительной»³⁴.

/7/ Примечания к «Евгению Онегину», 17:

Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю.

Исходя из этого, вся русская литературоведческая традиция придерживалась соотнесения внутренней хронологии романа с историей России и историей жизни самого автора³⁵. Но в 1983 г. появилась статья В. С. Баевского, опровергающая эту традицию возможностью подсчета художественного времени и соотнесенности его с историческим временем³⁶.

Основные выводы работы В. С. Баевского таковы:

- 1) сторонники общепринятой концепции не учитывают все факты, прежде всего те, которые не укладываются в их концепцию (это показано на примере того, что Онегину в 1819 г., согласно указанию предисловия к отдельному изданию 1-й главы, 18 лет);
- 2) «героям романа в каждом эпизоде столько лет, сколько требует художественная и психологическая правда» (с. 123), т. е. соблюдения внутренней хронологии в романе Пушкина нет;
- 3) «объективное эпическое время действия совмещалось с субъективным авторским временем» (с. 127—128).

Критическая часть статьи В. С. Баевского, очевидно, бесспорна и уже признана в научной литературе³⁷; но положительные суждения, именно в силу их резкого отталкивания от общепринятой точки зрения, требуют корректировки.

Расчет художественного времени в романе должен вестись на основе «эпического действия», без учета «лирических отступлений». Ясно, что такое разделение романа весьма условно, но зато оно позволяет избежать прямого соотнесения времени художественного и исторического³⁸. Этот расчет должно вести на основе точных

³⁴ Тургенев Н. И. Письма к брату С. И. Тургеневу. — Л., 1936. — С. 343.

³⁵ Бродский Л. Н. «Евгений Онегин». Роман Пушкина. — М., 1950; Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — С. 18—23. Ограничимся указанием только на комментарий.

³⁶ Баевский В. С. Время в «Евгении Онегине» // Пушкин. Исследования и материалы. — Л., 1983. — Т. XI. — С. 115—130. Далее цитаты из этой статьи даются в тексте.

³⁷ Никишов Ю. М. Художественное время в «Евгении Онегине» // НДВШ. Филол. науки, 1989. — № 5. — С. 9—15; Строганов М. В. <Вступительная заметка> // Методические указания по чтению художественных текстов по курсу «Русская литература XIX века». — Калинин, 1984. — С. 8—10.

³⁸ Иной точки зрения придерживается Ю. М. Никишов: «История оказывает воздействие на оба временных потока — и сюжетное, и авторское время» // Указ. соч. — С. 15.

дат, данных в романе. Мы имеем в романе только одну цепочку дат, связанных с Онегиным: Татьяна дана вообще без дат, Ленский — с одной датой, условность которой очевидна³⁹.

Итак, обратимся к Онегину. В первой главе он назван «философом в осьмнадцать лет», в четвертой о нем говорится:

*Вот, как убил он восемь лет,
Утратив жизни лучший цвет. (VI, 76),*

а в восьмой главе,

*Убив на поединке друга,
Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов (VI, 170),*

Онегин отправляется путешествовать. В путешествии он проводит года три, поскольку за это время 1) в течение одного года Татьяна живет в деревне, посещая усадьбу Онегина, 2) в течение двух лет — она замужняя дама (генерал говорит Онегину, что женат «около двух лет») ⁴⁰. Наконец, еще некоторое время отводит Пушкин новым встречам Татьяны и Онегина. Следовательно, мы имеем дело в романе с общей длительностью времени примерно в двенадцать лет.

Попробуем теперь укрепить эти двенадцать «художественных» лет в каких-либо конкретных исторических (не эпохальных) ориентирах.

Онегин — герой века, он «современный человек», человек, современный своему веку, времени. Его рождение поэтому должно падать на 1799—1801 гг. И действительно, в предисловии к отдельному изданию первой главы Пушкин датировал события ее 1819 г., что убедительно аргументирует и В. С. Баевский (с. 117—118). Значит, мы можем говорить, что годом рождения Онегина является 1801 г.

Двадцать шесть лет Онегину, судя по этому, должно быть в 1827 г., т. е. дуэль и смерть Ленского тоже относятся к этому году (или даже — к январю 1828 г.). Правда, сама смерть описана ранее — Пушкин работал над шестой главой романа в 1825—1826 гг., но мы помним, что этот возраст Онегина указан лишь в восьмой главе романа, которая писалась в 1829—1830 гг.

Что же значит те «восемь лет», которые провел Онегин, «утратя жизни лучший цвет»? В. С. Баевский верно указал, что, поскольку Онегину в 1819 г. было восемнадцать лет, постольку в свет он вступил, очевидно, в 1817 г., когда ему было шестнадцать лет (с. 117—118). И именно в 1819 г. «чувства в нем остыли, Ему на-

³⁹ Об Онегине Пушкин говорит: «Все украшало кабинет Философа в осьмнадцать лет» (VI, 35). Обе даты ироничны, но первая имеет реальное обоснование, а вторая указывает только на эпигонский, не пережитый самим поэтом характер лирики.

⁴⁰ Соображение В. С. Баевского о том, что «свадьба могла быть и отложена по разным причинам» (С. 123), не подтверждается Пушкиным: события следуют в романе «в стык». Средний возраст выхода барышень замуж также завышен, а Ларина-мать недаром торопится выдать Татьяну замуж.

скучил света шум». В. С. Баевский не отмечает, что у Пушкина сказано:

*Нет, рано чувства в нем остыли,
Ему наскучил света шум,
Красавицы недолго были
Предмет его привычных дум...⁴¹*

Значит, именно к 1819 г. следует отнести это охлаждение, когда герою было восемнадцать лет, а не к иному другому времени, когда ему стало двадцать шесть, что вовсе не рано.

Следующие шесть (может быть, и не шесть, а четыре или пять) лет выпадают из поля зрения автора, а значит, и нашего...

Возвращаясь же к восьмой главе, отметим, что в ней герою двадцать девять лет (двадцать шесть плюс три года путешествия), он приближается к своему тридцатилетию. Учтя, что герой родился в 1801 г., сосчитаем, что эта дата падает на 1830 г.

Теперь необходимо объяснить, почему Пушкин сообщает Онегину именно эти реальные возрасты: восемнадцать, двадцать шесть, двадцать девять — тридцать лет.

Все дело в том, что Пушкин описывает вход молодого человека в свет, который у него самого совершился в 1817 г., в восемнадцать лет (лицейское образование несколько подзадержало возраст гражданской зрелости молодых дворян), и проецирует на Онегина свой собственный возраст. Подобная проекция собственных настроений на героя есть и в конце первой главы:

*Два дня ему казались новы
Уединенные поля,
Прохлада сумрачной дубровы,
Журчанье тихого ручья;
На третий роща, холм и поле
Его не занимали боле;
Потом уж наводили сон;
Потом увидел ясно он,
Что и в деревне скука та же... (VI, 28).*

Здесь Пушкин переносит на Онегина свои настроения после Лицея: «Вышед из Лицея я почти тотчас уехал в псковскую деревню моей матери. Помню, как обрадовался сельской жизни, русской бане, клубнике и проч., но все это нравилось мне не долго. Я любил и доныне люблю шум и толпу и согласен с Вольтером в том <что> деревня est le premier» (12, 304, запись 19 ноября 1824 г., сделана в Михайловском).

Четвертая глава, где писалось об убитых Онегиным восьми годах светской жизни, создавалась в 1824—1825 гг., из которых, вычтя восемь лет, получим тот же 1817 г. Так что именно Пушкин потратил в эти восемь лет «лучший цвет» своей жизни. Кстати сказать, на 1824—1825 гг. падает и весьма бурный, хотя и вполне

⁴¹ На это указывает, впрочем, Ю. М. Никишов (Указ. соч. С. 12).

безгрешный роман с тригорскими дамами: «В красавиц он уж не влюблялся, А волочился как-нибудь». На Онегина вновь перенесено психологическое состояние автора.

В восьмой главе, сообщая, что Онегин дожил до двадцати шести годов, Пушкин вновь возвращает нас к 1825 г., к возрасту своего двадцатилетия, вскоре после которого на него «напала страсть» (а точнее — появилась возможность) к путешествиям.

И, наконец, Онегин накануне своего тридцатилетия переосмысляет жизненные ценности, в том числе и женскую любовь, и «узы брака», — переосмысляет их так же, как переосмыслял их Пушкин. Именно в это тридцатилетие, «полдень жизни», мужчина, по Пушкину, созрел до осознания красоты семейной любви и брака.

Итак, Пушкин проецирует на Онегина свою жизнь, свои важнейшие жизненные вехи. И если мы согласимся с утверждением В. С. Баевского, что вряд ли «закономерно <...> хронологию жизни автора — повествователя отождествлять с хронологией жизни Пушкина» (с. 120), то, добавив от себя, соотношение хронологии жизней Пушкина и Онегина вполне допустимо, более того, именно это соотношение объясняет многие противоречия в художественном времени романа. «Разность между Онегиным и мной» была в том, что то, что Пушкин переживал в своей жизни, он задним числом отдавал своему герою. Для Онегина ему было ничего своего не жалко...

Настоящие заметки ставят, таким образом, и проблему пушкинского автобиографизма, но это уже особая проблема.

К ПРОБЛЕМЕ ЕДИНСТВА «ПОЛТАВЫ» А. С. ПУШКИНА

Один из важных вопросов в истории изучения «Полтавы» состоял в том, насколько поэту удалось слить две сюжетные линии в поэме: личную, новеллистическую, и историческую. Начиная с первых критиков поэмы¹ (позднее у В. Г. Белинского) и кончая концепцией Г. А. Гуковского, указывалось на то, что между романтической (новеллистической) линией в поэме и ее историческим (государственным) пафосом связь не осуществлена. Так, Г. А. Гуковский, принимая точку зрения Белинского об отсутствии целостности и о «двойственности» «Полтавы» отметил: «Действительно, полного равновесия между сюжетом, в центре которого Мария и ее любовь к Мазепе, и сюжетом о Петре I, в центре которого картина Полтавского боя, Пушкин не достигнул»². Такую точку зрения диктовало якобы необоснованное соседство двух жанров: романтическая поэма и классическая, героическая эпопея.

Споря с мнением о «двойственности» «Полтавы», А. Н. Соколов писал о связи обеих сюжетных линий; «нельзя, конечно, отрицать в «Полтаве» наличие двух сюжетных линий, но логика их развития и связи позволяет говорить об их органическом, а не механическом соединении»³. В «Полтаве», — развивает свои наблюдения А. Н. Соколов, — «...» обнаруживаем органическое сочетание событий общественной и частной жизни. «...» общественная борьба врывается в частные отношения героев. А эти отношения вносят большие осложнения в общественную борьбу»⁴.

Д. Д. Благой видит единство обеих сюжетных линий в «перерастании узкой личной любовной драмы Мазепы и Марии в героическую патетику Полтавской битвы<...>»⁵. Об органическом со-

¹ Об исследованиях «Полтавы» см. подр. обзор: Сандомирская В. Б. Поэмы//Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966.—С. 385—388.

² Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля.—Л., 1957.—С. 85.

³ Соколов А. Н. «Полтава» Пушкина и «Петриады»//Временник пушкинской комиссии. № 4—5. М.—Л., 1939.—С. 61.

⁴ Соколов А. Н. «Полтава» Пушкина и жанр романтической поэмы//Пушкин: Исследования и материалы.—Т. 4.—М.—Л., 1962.—С. 168.

⁵ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830).—М., 1967.—С. 291.

четании исторической темы и частных судеб писал П. Н. Берков⁶. Н. В. Измайлов считает ведущий характер исторической темы освоением глубокого художественного единства⁷.

Эпическое начало в поэме, которое еще раз может подтвердить единство «Полтавы», является неисследованным аспектом, если не считать заметки В. М. Жирмунского о повествовательном элементе, который придает поэме «как поэтическому целому более плавное и широкое эпическое движение»⁸. Здесь следует назвать и статью Г. В. Москвичевой, которая еще раз обратила внимание на особенность «Полтавы» в свете жанровой традиции. Считая поэму синтезом «традиционно-героического эпоса с его вниманием к судьбам нации и народа» и достижений романтической поэмы «с глубоким проникновением во внутренний мир <...> отдельного человека», исследовательница увидела значимость «Полтавы» в открытой ею перспективе жанра — «реалистической эпопеи-романа»⁹. Так, не выявляя подробно эпическое начало, исследовательница все же указала на него.

На самом деле эпическое начало в «Полтаве» очень значимо. Оно предопределено по нескольким причинам. Во-первых, его предполагает сам объект изображения — крупное событие национального масштаба. О нем Пушкин писал, как это известно, в предисловии к первому изданию поэмы: «Полтавская битва есть одно из самых важных и самых счастливых происшествий царствования Петра Великого. Она избавила его от опаснейшего врага; утвердила русское владычество на юге, обеспечила новые заведения на севере, и доказала государству успех и необходимость преобразования, совершаемого Царем»¹⁰.

Вторая причина присутствия эпического начала в поэме непосредственно связана с первой и коренится в самом жанровом выборе. Поставленный в центре внимания эпический объект — победоносное сражение — определил необходимость в адекватном — эпическом жанре поэмы.

Эпическое начало, вне сомнения, имеет отношение к вопросу о единстве поэмы, о соотношении обеих сюжетных линий в его контексте, о том, насколько удалось Пушкину в поэтической форме решить проблему, поставленную в несостоявшемся <Арапе Петра Великого> — об единстве разных сфер петровской действительности: частная жизнь и история.

* * *

⁶ Берков П. Н. Към проблематиката на поемата «Полтава»: Украйна. Русия. Петър I. // Език и литература. — София, 1966. — № 4. — С. 23—42.

⁷ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. — Л., 1975. — С. 39—53.

⁸ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. — Л., 1978, с. 204.

⁹ Москвичева Г. В. Поэма А. С. Пушкина «Полтава» и жанровая традиция // Болдинские чтения. — Горький, 1983. — С. 159.

¹⁰ Пушкин А. С. Поля. собр. соч.: В 17-ти тт. — Т. 5. — М. — Л., АН СССР, 1948. — С. 335. В дальнейшем цитаты из «Полтавы» приводятся в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

Классическую эпическую фабулу в самых общих ее структурных компонентах (гармония изображаемой действительности, нарушение единства бытия, восстановление исходного равновесия) можно видеть реализованной в «Полтаве». Пример такому построению дают, как правило, все произведения эпоса, начиная с его классического образца — «Илиады», и кончая такой эпопеей нового времени, как «Война и мир» Л. Толстого.

Попробуем прочитать текст поэмы с точки зрения реализации эпической фабулы и участия обеих сюжетных линий в ее построении.

Начало первой песни характеризуется эпическим тоном изложения: эпической широтой взгляда, исчерпывающе охватывающего подробности, повышенным вниманием к детали:

*Богат и славен Кочубей.
Его луга необозримы;
Там табуны его коней
Пасутся вольны, нехранимы.
Кругом Полтавы хутора
Окружены его садами,
И много у него добра,
Мехов, атласов, серебра. (т. 5, с. 19).*

Нарисованная картина мирного пребывания в спокойствии и гармонии в высшей степени показательно живописует эпическое состояние, понимаемое как всеобщая гармония бытия в этой выбранной художником «части» действительности. Любопытны при этом своеобразные «пульсации» слова, расширяющие описание упомянутых конкретностей путем введения новых деталей, чем снова подтверждается гармония и изобилие как ее характеристики:

*Но Кочубей богат и горд
Не долгогривыми конями,
Не золотом, данью крымских орд,
Не родовыми хуторами... (5, 19).*

Это внимание к детали реализует важную характеристику эпического изложения: «<...>замедленность, торможение действия<...> обстоятельность изображения, вовлекающие в себя многообразное богатство подробностей и многосторонность самого восприятия жизни<...>»¹¹.

«Нарастание» исходной гармонии достигает вершины в портретном изображении Марии. Портрет Марии перерастает в символ Украины и мирной гармонии в ней:

*Она свежа, как вешний цвет,
Взлелеянный в тени дубравной.
Как тополь киевских высот,
Она стройна (5, 19—20).*

¹¹ Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров//Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. — М., 1964. — С. 47.

Итак, торжествует всеобщее равновесие бытия. В глубине такого смыслового уровня объединяются личное начало — красота Марии, богатство ее дома и общее — спокойная Родина. Разбираемая здесь эпичность как первый структурный момент эпической фабулы находит свое выражение и в общей стилистике повествования. Личная сюжетная линия, которой «Полтава» начинается, выполнена в духе «народно-песенной стихии», «повествовательно-сказовой интонации»¹². Короче говоря, эпичность здесь находит выражение и в обращении к ее первичным формам.

Следующий структурный момент эпической фабулы — нарушение целостности бытия — вводит историческую сюжетную линию, связанную с Украиной и Россией:

Украина глухо волновалась.

*Друзья кровавой старины
Народной чаяли войны*

*Вокруг Мазепы раздавался
Мятежный крик: пора, пора! (5, 23—24).*

Стихии дисгармонического начала проникают всюду: Мазепу раздрает злобная жажда мести Петру I из-за давнишней обиды, он охвачен индивидуалистическим стремлением к самоутверждению; семью Кочубея охватила тревога; Украина готовит мятеж; внешний враг угрожает России. Нарушенное равновесие, «переход от счастья к несчастью» реализует принцип трагического видения мира¹³. В начале дисгармонии обе сюжетные линии пересекаются.

Страстями разорван внутренний мир человека, невозможны его спокойствие и целостность:

*Не многим, может быть, известно,
Что дух его неукротим*

*Что он не любит ничего.
Что кровь готов он лить, как воду,
Что презирает он свободу,
Что нет отчизны для него. (5, 25).*

Разорваны родственные связи:

*Семью
Старюсь я забыть мою.*

Моим отцом я проклята. (5, 37—38).

Разорваны дружеские связи:

*Было время; с Кочубеем
Был друг Мазепа*

¹² Слонимский А. Л. Мастерство Пушкина. — 2-е изд. — М., 1963. — С. 274—279; Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). — М., 1967. — С. 315—318.

¹³ Аристотель. Об искусстве поэзии. — М., 1957. — С. 64.

Но в горькой злобе свирепея

· · · · · он голубит

Едину мысль и день и ночь:

Иль сам погибнет, иль погубит... (5, 26—27).

Всепроникающий, всеохватывающий хаос везде и во всем, во всех. Пределом этой дисгармонии оказывается раскол в стране:

Теперь бы грянуть нам войною

На ненавистную Москву! (5, 24)

Драматизм мироощущения внушается переходом повествования в диалогическую речь во второй и третьей песни поэмы. Диалогическое слово «самоизображающихся» персонажей объективирует конфликты разного порядка: разрываются личные отношения (диалог Марии и Мазепы), кровные связи (диалог Матери и Марии), наконец, обнаруживает свою остроконфликтную сущность сама политическая обстановка (диалог Кочубея и Орлика, Орлика и Мазепы).

С точки зрения эпического (т. е. всеохватывающего) изображения, принципиально важно, что в накаленном драматизмом, глобальном разъединении поэт обретает гармонию эстетическим путем. В расколе и крайней противопоставленности враждебных сил, наряду с трагизмом изображаемых событий звучит рефреном насыщенное лиризмом изображение ночного пейзажа, который поражает своей гармонией, стоящей выше земного мира страстей:

Тиха украинская ночь.

Прозрачно небо. Звезды блещут.

Своей дремоты превозмочь

Не хочет воздух. Чуть трепещут

Сребристых тополей листы. (5, 39).

Оказывается, когда гармония невозможна во враждующем людском мире, ее можно постигнуть на уровне природы. Это признак несомненной эпичности сознания¹⁴ художника в его стремлении охватить весь мир, включая в изображение разные сферы бытия, равноценные, друг друга уравнивающие. Художественное внушение сводится к тому, что драматизм мироощущения неабсолютен — он только «здесь», «сейчас», «на Украине».

При этом необходимо подчеркнуть сиюминутность приобщения к приобретенному таким путем равновесию в восприятии бытия:

Луна спокойно с высоты

Над Белой-Церковью сияет

· · · · ·
Но в замке шепот и смятенье. (5, 39).

¹⁴ О термине см.: Яковлева М. В. Эпическое сознание А. С. Пушкина в «Повестях Белкина»: В 2-х статьях//Проблемы метода и жанра. — Томск, 1983. — Вып. 9. — С. 89—104; Вып. 10. — С. 112—122.

Вертикаль «спокойное небо — тревожная земля» подчеркивает мгновенность переживания гармонии. Более того. Драматизм человеческих отношений охватывает весь мир. Психологический параллелизм в изображении ночного пейзажа способствует тому, что конфликтность людского мира в субъективном переживании проецируется всюду:

.
*Звезды ночи
Как обвинительные очи,
За ним насмешливо глядят.
И тополи стеснившись в ряд,
Качая тихо голову,
Как судьи, шепчут меж собою.
И летней, теплой ночи тьма
Душна как черная тюрьма. (5, 44).*

Это как бы последнее доказательство утраченного равновесия бытия. В общем развитии эпического рассказа любопытно уравнивание дисгармонии нарастающими силами противостояния ей: расправа Петра I с мятежниками («Трепещет бунт осиротелый») (5, 53), анафема Мазепе-изменнику. Так в плане предсказуемости описания читательское сознание готовится к кульминации в развитии повествования, к разрешению многогранного конфликта, в центре каждой из сторон которого оказывается измена Мазепы, готовность присоединиться к угрозе Карла XII над Россией. В этом смысле полтавское сражение, действительно, логический центр повествования, его сердцевина, поскольку оно есть та точка, в которой восстанавливается потерянная раньше гармония — последний структурный момент эпической фабулы. В повествовании о сражении словно ликует единая воинствующая Россия: «И царь туда ж помчал дружины./Они как буря притекли...» (5, 53). В таком смысловом контексте слово «дружина» приобретает коннотацию **единение** «России молодой» (5, 23):

*Волнуясь конница летит;
Пехота движется за нею
И тяжелой твердостью своею
Ее стремление крепит. (5, 56).*

Единение государства воплощено еще в стихах:

*...нить полков блестящих, стройных,
Послушных, быстрых и спокойных,
И ряд незыблемых штыков. (5, 53).*

Поэтическое высказывание актуализирует в читательском сознании традицию национально-героического эпоса. Такая актуализация весьма важна в последнем структурном звене эпической фабулы — восстановление равновесия бытия. Это заложено в уцелении здоровых сил, в единении «России молодой» в Полтавском бою вокруг Царя. Так воссоздается эпический, в смысле национально-

героический, характер правления Петра Великого в начале XVIII века.

Так, раскол, хаос, дисгармония и вообще стихийное начало отменяются устройством, упорядоченностью, организованностью, началами общегосударственной жизни, подтвердившей при Петре единство России и Украины. Это состояние обобщено в выражении «гражданство северной державы» (5, 63). По своей семантике «гражданство державы» — символ мирной жизни организованной человеческой общности¹⁵.

Равновесие бытия подтверждается и после «перемещения» художественного исторического времени на позицию повествователя-потомка — «Прошло сто лет» (5, 63):

*В стране, где мельниц ряд крылатый
Оградой мирной обступил
Бендер пустынные раскаты
Где бродят буйволы рогаты*

*Цветет в Диканьке древний ряд
Дубов (5, 63—64).*

Мирно пасущиеся стада — повторяющаяся деталь в изображении исходной и восстановленной гармонии. Цветущие дубы — символ спокойной земли, чья благодать сливается с вечным равновесием бытия вообще.

Так в поэме утверждается родовое свойство эпоса — поиск целостности, высшей слиянности личной судьбы с судьбами общенародными, общегосударственными. С этой точки зрения важно, что решение новеллистической сюжетной линии «Мария — Мазепа» осуществляется в пределах трагедийной фабулы: «переход от счастья к несчастью» через «перипетии и узнавания»¹⁶. Существенно, что финал связан с исторической, государственной сюжетной линией, утверждающей равновесие.

Смена хаоса восстановленным равновесием, как третий структурный компонент эпической фабулы, предопределяет «неравновесие» между личным и историческим сюжетом. Личный сюжет Марии и Мазепы отразил не просто хаос общественного бытия, но центробежные тенденции в нем. И если в последнем структурном звене эпической фабулы новеллистическая линия прекращает свое существование, то это надо понимать еще и как следствие общей авторской концепции (после 1826 года) о эпохе Петра I, как времени утверждения преобразованной России, требующей слиянности частной жизни с общегосударственными судьбами. Подобная слиянность, и еще точнее, подчинение личной судьбы общенациональным событиям — показатель эпического состояния нации и

¹⁵ По материалам словаря И. Срезневского «гражданство» обозначает «законы <...> житие кротко (гражданское устройство)». Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: В 3-х тт. — Т. 1. — М., 1958. — Стлб. 577.

¹⁶ Аристотель. Указ. соч., с. 59—74.

вместе с тем — объект изображения эпопеи как литературного вида.

В 1830-е же годы в связи с изображением государственного и частного начала, как равноценные сферы с безусловным правом каждой из них на самостоятельное существование, Пушкин трансформирует поэму в стихотворную повесть («Медный всадник»). Новая концепция требует новой жанровой формы.

Интерпретация эпохи Петра I как эпическое время единения воинствующей России была весьма актуальной в 1828 году в начале решительных военных действий против Турции. Пример Петра Великого, объединившего Россию, укрепившего владения страны был наставлением Николаю I «быть прашуру подобным». Актуальная концепция эпического состояния нации при Петре I предопределяла подчинение личного начала стихии общегосударственной жизни.

Таким образом обнаруживается совершенное соблюдение логики в распределении звеньев эпической фабулы между двумя сюжетными линиями в «Полтаве». Новеллистическая линия всецело связана с утерянной целостностью бытия. Историческая линия, наоборот, связана с победой над хаосом, тем самым она связана и с исчерпанностью личного сюжета.

Подобное соотношение сюжетов в «Полтаве» есть преодоление конвенций излюбленных жанров традиционной романтической поэмы и эпопеи: с ориентацией первой исключительно на личность, а второй — на «безличность». Оно есть начало, как писала Г. В. Москвичева, построения романа-эпопеи. Это начало, с точки зрения более точного определения жанра, можно было бы назвать исторический роман в стихах.

Подводя итоги нашим наблюдениям, скажем, что, на наш взгляд, следует говорить о смысле неравновесия между двумя сюжетными линиями. Оно — результат политической концепции Пушкина об эпохе Петра Великого, защищаемой им после 1826 года до начала 1830-х гг., как наставление Николаю I. Неравновесие, во-вторых, — следствие реализации структуры эпической фабулы в тексте «Полтавы», предполагающей включение разных сфер жизни — частных судеб в контекст грандиозных общенациональных событий.

В случае такого прочтения текста единство поэмы представляется несомненным.

К ИЗУЧЕНИЮ ЮМОРА «ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА»

Наличие юмора в повестях Белкина не подвергается сомнению. Однако обычно юмору отводят здесь вспомогательную роль эстетической тенденции, в лучшем случае — эстетической доминанты¹. По нашему же убеждению, он составляет эстетическую константу пушкинского текста. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» являют собой художественное целое юмористического склада, пронизанное этим строем художественности от первого слова и до последнего.

Нам кажется, что этот тезис, столь спорный для многих пушкинистов, не вызвал бы возражений ни у Баратынского, ни у Кюхельбекера. Характеристика Пушкиным читательской реакции первого («ржет и бьется как конь») общеизвестна. Но особого внимания заслуживает дневниковая запись Кюхельбекера от 20 мая 1833 года. Напомним, что сделана эта запись узником одиночной камеры, отнюдь не предрасположенным к смеховым эстетическим переживаниям, но зато «доверенным» читателем, распознающим скрытые в тексте интенции авторского сознания пронизательнее, чем современный исследователь.

Итак: «Прочел я четыре повести Пушкина (пятую оставляю pour la bonne bouche на завтрашний день) — и, читая последнюю, уже мог от доброго сердца смеяться. Желал бы я, чтоб об этом узнал когда-нибудь мой товарищ; ему верно было бы приятно слышать, что произведения его игривого воображения иногда рассеивали хандру его несчастного друга»².

Несомненно, что «смех от доброго сердца» — одно из возможных определений юмора. Но не парадоксально ли, что смех этот прозвучал наконец над страницами четвертой (последней в этот день) повести? Кюхельбекера рассмешил... «Станционный смотритель», исторгший впоследствии у литературоведов столько публицистических слез по поводу несчастной доли пресловутого маленького человека. А ведь казалось бы, элегический (или все же квазиэлегический?) финал повести должен был не «рассеять хандру», а вернуть заживо погребенного в казематах крепости читателя к меланхолическим переживаниям обстоятельств своей собственной несчастливой судьбы.

¹ Юмористические аспекты этого пушкинского текста убедительно акцентируются, например, В. Е. Хализевым и С. В. Шешуновой. См. их совместную работу: Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». — М., 1989.

² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. — Л., 1979.

Впрочем, есть основания утверждать, что сочувствие несчастью в аристократической русской культуре не играло столь существенной роли, какую оно приобретает в разночинной культуре середины и второй половины XIX столетия. Во всяком случае, Пушкин писал в письме Прасковье Осиповой 5 ноября 1830 года, т. е. почти одновременно с работой над «Повестями»: «Мы сочувствуем несчастным по некоторому роду эгоизма: мы видим, что в конце концов мы не одни. Сочувствие счастью предполагает вполне благородную и вполне незаинтересованную душу»³ (примечательно, кстати, что в этом контексте письма, написанного по-французски, Пушкин вспоминает великого юмориста Рабле). Соблазнительно предположить, что Кюхельбекер прочел «Станционного зрителя» в истинно пушкинском ключе «сочувствия счастью» Минского с Дуней.

В тексте повестей имеется целый ряд факторов юмористического художественного впечатления, обнаружение которых для современного исследователя сопряжено с немалыми затруднениями. Однако дело здесь не только в эзотеричности пушкинского смеха⁴, питаемого «арзамасской» традицией игрового мироотношения.

Исключительно важен момент двойного авторства — подчеркнутый в неоправданно сокращаемом даже академическими изданиями полном названии «Повестей» — и, соответственно, эффект двуголосого слова, явленный Пушкиным впервые в истории не только русской, но едва ли не мировой литературы. Во всяком случае, гений «полифонической» прозы Достоевский полагал, что явиться «с Белкиным, — значит решительно появиться с гениальным **новым словом**, которого до тех пор **совершенно** не было нигде и никогда сказано»⁵.

Разумеется, прием подставного автора использовался в мировой и русской литературе и до Пушкина. И все же, если, например, в тексте «Пригожей поварихи» Чулкова первое лицо рассказчицы переменить на третье (вести повествователя), то от этого ровным счетом ничего не изменится. Весь смысл произведения сосредоточен в рассказываемых событиях. Придать художественную значимость самому событию рассказывания Чулков еще не умеет.

У Пушкина же всякое высказывание Белкина само становится событием; изображающее слово «автора» в свою очередь оказывается словом **изображенным**, требуя эстетического отношения не только к обозначаемым им фактам, но и к себе самому. Дезавуируемая подлинным автором интенция белкинского сознания состоит в преобразении живой жизни, житейской «истории» — в «приличную» литературу (ср. «приличные немецкие стихи» под

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — М., 1958. — Т. X. — С. 317. Текст «Повестей Белкина» цитируется по этому же изданию (т. VI).

⁴ Исследовательница справедливо отмечает «эзотерический пласт цикла, обращенный к тесному кругу друзей и единомышленников» (Шешунова С. В. О смысле эпиграфа к «Повестям Белкина»//А. С. Пушкин: Проблемы творчества. — Калинин, 1987. — С. 93).

⁵ Достоевский Ф. М. Об искусстве. — М., 1973. — С. 415.

картинками и тульскую печатку с «приличной надписью»). Так возникает смеховой эффект распознанной маски как наиболее существенный и многообразно явленный фактор адекватного читательского восприятия. Характерно, что Кюхельбекер отзывается о «Повестях» как о «произведениях игривого воображения» творца, укрывшегося за фигурой сочинителя с «недостатком воображения».

Практически любая фраза белкинских сочинений имеет свою лицевую и свою изнаночную стороны. Не вникнув в эту их особенность, легко можно стать читателем повестей Белкина, а не гениального пушкинского творения.

«Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» — такова «лицевая» сторона финала «Выстрела». Однако мы опустили начало этой фразы: «Сказывают, что Сильвио...» Между тем, в начале второй части белкинский повествователь «проговаривается», что был и остается лишенным общения с кем-либо, кто мог бы поделиться с ним этим слухом.

Так приоткрывается «изнаночная» сторона финала повести. Белкин умышленно «убивает» своего персонажа, дабы тем самым возвысить, героизировать Сильвио. Но это чисто литературная смерть, проливающая свет не на характер героя, а на усилия героизации со стороны повествователя. Соответственно, и эстетический итог повествования здесь не героика, а смеховая квазигероизация, которой в «Выстреле» просвечено, подобно рентгеновским лучам, в конечном счете все, любой фрагмент этого двуголосого высказывания.

Не аналогичным ли образом обстоит дело и в «Станционном смотрителе»? Только эстетическая установка Белкина здесь несколько иная — элегический драматизм.

«Лицевая» сторона финальной фразы претендует на элегическую растроганность читателя: «И я дал мальчишке пятак и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных». Однако взгляды в ее «изнанку». Повествователь здесь, очевидно, любит себя перед зеркалом собственного повествования (что всегда выглядит смешно для постороннего наблюдателя).

«И я...» — Белкин всегда и во всем вторичен, в этом его суть, такова жизненная и литературная позиция пушкинского сочинителя, этого персонажа — и м и т а т о р а. Естественно, что Минский не мог бы стать для него объектом героизации: если Сильвио был узнаваем, похож на романического героя, то и м п р о в и з а т о р, субъект свободного житнетворчества не уместается в границах белкинского понимания (еще менее он понятен Самсону Вырину). В подаче Белкина, к тому же таящего в глубине души ревнивую зависть к счастливому похитителю, фигура Минского выглядит неубедительно, распадается на несводимые, казалось бы, воедино осколки различного литературного происхождения.

Зато Вырин — узнаваем, вполне «литературен», его история, очевидно, драматична. Впрочем, форсируя драматичность повество-

вания, Белкин добивается обратного эффекта: создает искусственный драматизм (мелодраматизм). «Не жалел уже... о семи рублях, мною истраченных», — высказывание весьма двусмысленное на фоне исходного заявления рассказчика о своем герое: «...память одного из них мне драгоценна» (дороже семи рублей?). А тем более на фоне простодушной реакции рассказчика на известие о смерти Вырина: «Мне стало жаль (уж не «бедного зрителя» ли, чья память «драгоценна?») семи рублей, издержанных даром».

Прочтя «Станционного зрителя» с его «изнаночной» стороны как нечто сочиненное, нарочито сконструированное с целью расстрогать читателя, мы обнаружим мелодраматический коллаж из разнородных литературных реминисценций и неловких полемических выпадов. А мелодрама в глазах Пушкина — эстетический объект смехового отношения: «Смешно, как мелодрама», — писал он все той же осенью 1830 года. Адекватному восприятию «Станционного зрителя» современным читателем препятствует, как нам кажется, последующая интенсивная драматизация темы «маленького человека» в русской литературе.

Не менее существенным моментом, без учета которого выявление подлинного строя художественности «Повестей Белкина» представляется едва ли возможным, выступает нераздельность белкинских историй, глубинное архитектурное единство их художественного мира, заданное в «нулевой» повести «От издателя»⁶. Перед нами отнюдь не цикл произведений, подобный гоголевским «Вечерам», но единое художественное целое⁷, что подчеркнуто, в частности, и полным наименованием этого «сборного» текста, и общим эпиграфом, опережающим предисловие и перекликающимся с заключительной повестью, и общей финальной ремаркой: «Конец повестям Белкина». Каждая из них, расположенных в далеко не произвольном порядке, есть своего рода эпизод единого макросюжета.

Если для Белкина всякая его повесть — завершённое целое, то для Пушкина белкинское завершение неубедительно и смехотворно (за исключением «Гробовщика», где «авторское» завершение, можно сказать, отсутствует, и «Барышни-крестьянки», где оно не случайно передоверяется читателям). Так, спор Сильвио с графом в глазах подлинного автора далеко не окончен — он лишь искусственно оборван надуманно героической смертью Сильвио. Этот принципиальный спор жизненных позиций, ценностных ориентаций, экзистенциально противоположных способов существования, «саль-

⁶ Этот момент впервые был по достоинству оценен В. С. Узиным в его книге «О повестях Белкина» (Пб., 1924), однако эстетический смысл двойного авторства, к сожалению, оказался при этом вывернутым наизнанку: трагедия, «напавшая на себя шутовской колпак комедии» (с. 68).

⁷ Подробнее см. в нашей работе: Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. — Горький, 1983.

ерианского» и «моцартианского» типов личности⁸, подхваченный и продолженный в рамках макросюжета Владимиром и Бурминым, гробовщиком Прохоровым и его жизнерадостными сотрапезниками, зрителем Выриным и ротмистром Минским, разрешается лишь в «Барышне-крестьянке» — разрешается комически. Причем дело здесь не только во вздорности вражды и анекдотичности примирения Берестова с Муромским, но и в том, что антагонистические «экзистансы» оказываются и для Лизы, и для Алексея всего лишь внешними, намеренно принимаемыми на себя «ролями», личинами живого бытия личности.

Любая частность, сколь бы драматична она ни была сама по себе — вплоть до гибели героя, — будучи рассмотрена в контексте всей белкинской книги, существенно меняет свою эстетическую значимость и оказывается в конечном счете причастной к юмористическому смыслу целого. Скажем, грозная реплика Сильвио «Ты не узнал меня, граф?» в «Гробовщике» пародируется репликой скелета Курилкина: «Ты не узнал меня, Прохоров?». В это «магнитное поле» квазидрамматизма, усиленное мотивом неузнавания в «Метели» («И вы не узнаете меня?») и «Барышне-крестьянке», хотим мы того или нет, втягиваются и вторая встреча рассказчика с Выриным («Узнал ли ты меня?»), и приходы самого Вырина к Минскому и в будуар «бедной Дуни». Пристрастие Белкина к неожиданным появлениям героя и неузнаваниям достигает в «Станционном зрителе» некоего накала мелодраматизма и тут же скрыто осмеивается: «В сени (где некогда поцеловала меня бедная Дуня) вышла толстая баба...» Излюбленную сочинителем сюжетную ситуацию жизнь, можно сказать, выворачивает наизнанку. Впрочем, в финале «Барышни-крестьянки» нежданный приход и мотив неузнавания (мнимого) уже и самим Белкиным использованы с противоположным художественным заданием: юмористическим.

Следует подчеркнуть, что адекватному истолкованию пушкинского произведения в немалой степени препятствуют несколько превратные представления об эстетической природе юмора. Даже в работах столь проницательной читательницы «Повестей Белкина», как С. В. Шешунова, можно встретить ложное, на наш взгляд, противопоставление «юмористического пласта цикла» — его «серьезной, общественно значимой проблематике»⁹. Между тем, юмор и сам по себе и достаточно «серьезен», и «общественно значим». Это, по слову М. М. Бахтина, «серьезно-смеховое» мироотношение, определяющей чертой которого является антиавторитарность (тогда как сатира по природе своей глубоко авторитарна, хотя авторитарность ее и может носить весьма различный характер).

⁸ Ср.: «Почти из одних и тех же элементов Пушкин творит все свои Болдинские произведения <...> то трагические (в «Маленьких трагедиях»), то комические (в «Повестях Белкина)». — Иск о з Долинин А. С. Повести Белкина // Библиотека великих писателей. Пушкин. — Т. IV. — СПб., 1910. — С. 186.

⁹ Шешунова С. В. О смысле эпиграфа к «Повестям Белкина». — С. 83.

Серьезно-смеховая эстетика юмора таит в своей глубине очень древний «трансгисторический» субстрат карнавального мирозерцания, детально проанализированного Бахтиным. В то же время открытый Пушкиным эффект двуголосого слова пришелся здесь как нельзя кстати: серьезное слово Белкина — смешно, но смешное, «белкинское» слово Пушкина — вполне серьезно, насыщено содержанием.

Метакарнавальный юмористический комизм не менее концептуален, чем сатира, героика или трагизм. Он отвергает любой принцип порядка (напомним в этой связи пристрастие к «самому строгому порядку» гробовщика Прохорова), не принимает всерьез саму сверхличную инстанцию «миропорядка». Все, что претендует на сверхличную значимость, юмором низводится до простой условности или привычки, разоблачается в качестве безликой инерции личного бытия, масочно-ролевого стереотипа существования.

Героизация и юмор ориентированы нередко на одни и те же моменты человеческой жизни, но расценивают их диаметрально противоположно. Один из характерных объектов юмористического смеха — воспользуемся словами самого Пушкина — «честь, состоящая в готовности жертвовать всем для поддержания какого-нибудь условного правила, во всем блеске своего безумия»¹⁰. Напомним в связи с этим о юмористической функции и самого безумия¹¹.

«Я не имею права подвергать себя смерти», — напыщенно заявляет Сильвио, в свое время намеренно оскорбивший графа и спровоцировавший дуэль. Отстаивание мнимо поруганной чести — всего лишь маска, прикрывающая личную прихоть завистника, которая в его собственных глазах приобретает «сверхличное» содержание. Голос поруганной чести звучит (бесосновательно) и в последнем письме Владимира, и в пьяной обиде Адриана.

Позитивная ценность, с насмешливым восхищением отстаиваемая юмористическим миропониманием, есть самобытность человеческого «я». «Самостоянье» человека, осуществляемое в превратных, заемных, неадекватных формах, — таков импульс юмористического смеха, концентрируемый искусством в амбивалентной фигуре «чудака».

Исторические истоки юмористического героя — в более архаичных фигурах «дурака» и «плута». По своей архитектонике персонажи «чудаков» и впоследствии довольно четко подразделяются на ограниченных в своей серьезности эгоцентриков (бывшие «дураки») и эксцентричных шутников (бывшие «плуты»).

Тот же Сильвио по художественной природе своей не злодей и

¹⁰ Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза // Сост. С. А. Фомичев. — М., 1989. — С. 109.

¹¹ В аспекте «народно-смеховой» культуры «безумие — веселая пародия на официальный ум, на одностороннюю серьезность официальной «правды». Это — праздничное безумие» (Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М., 1986. С. 332).

не герой, а чужак — эгоцентрического склада (юмористический «безумец»). Приведем рассуждение Пушкина, в данном случае весьма актуальное: «Чем более мы холодны, расчетливы, осмотрительны, тем менее подвергаемся нападениям насмешки (таким хотел бы быть Сильвио, и таким он видится столь же комично серьезному Белкину. — В. Т.). Эгоизм может быть отвратительным, но он не смешон, ибо отменно благоразумен. Однако есть люди, которые любят себя с такою нежностью, удивляются своему гению с таким восторгом, думают о своем благосостоянии с таким умилением, о своих неудовольствиях с таким состраданием, что в них и эгоизм имеет всю смешную сторону энтузиазма и чувствительности»¹².

Эгоцентризм такого рода присущ не только Сильвио, но и Владимиру, и Адриану Прохорову, и старику Берестову, и даже Самсону Вырину. Это свойство характера легко может явиться одной из превратных форм «самостоянья» личности. В подобных случаях и эгоизм способен вызывать «жизнерадостный» юмористический смех. Упрощенно говоря, импульс самостоянья человека (не как «залог величия его», а в своей самоценности и самодельности) питает юмористическую радость жизни, тогда как превратные формы такою самостоянья порождают смеховую форму самой этой радости.

Юмористическая картина мира амбивалентна и релятивна, она «выводит за пределы кажущейся (ложной) единственности, непрекаемости и незыблемости» миропорядка¹³. Эти не единая для всех в своей императивной заданности законосообразность, не прибежище внесубъективной и сверхличной истины. На роль истины здесь претендуют пустые «нравственные поговорки», над которыми повествователь иронизирует в «Метели», но которыми обильно уснащает речь Самсона Вырина. Юмористическое видение жизни — это мерцание взаимоотрицающих, но равнодостоинных правд, веселая разноголосица, «плюрализм» личностных самоопределений.

В макросюжете «Повестей Белкина» персонажам-эгоцентрикам, носителям уединенного сознания последовательно противопоставят «чужаки» иного, эксцентрического склада. Это и граф, и Бурмин, и пирующие ремесленники в «Гробовщике», и Минский, и Муромский. На смену их открытому конфликту («Выстрел») приходит состязательная антитеза двух правд, взаимоналожение и взаимоотталкивание несовместимых воззрений на жизнь, их взаимная дискредитация. В чистом виде эта юмористическая антитеза явлена в почти игровой вражде Муромского и Берестова.

Она же составляет и фундаментальный принцип образа автора «Повестей». Подобно Алексею Берестову с его двумя обликами — мнимым (разочарованно эгоцентрическим) и истинным (жизнелюбиво эксцентрическим), — аналогичным образом двойится и сам автор: на Белкина и его «издателя». Их понимание одних и тех же

¹² Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза. — С. 106.

¹³ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — С. 341.

«историй» не отождествимо даже в «Барышне-крестьянке», хотя здесь они и приходят к согласию, подобно помирившимся помещикам-антиподам.

На всем протяжении текста «Повестей», осуществляющего подтекстовую модель притчи о блудном сыне (в ее подлинном библейском содержании, а не в усеченно-филистерском, как на выринских немецких картинках), догматику и аскету так или иначе противостоит открытый жизненным соблазнам «гуляка праздный», внутренней ограниченности противопоставляется внутренняя вольность. Художественно-историческую основу, образотворческий исток этой поляризации, выступающей законом эстетического целого, составляет пра-юмористический принцип карнаваловых пар. В данном случае наиболее актуальным представляется архетип антитезы Арлекин-Пьеро (веселый плут — меланхолический проstack). В цирковой традиции эта карнавальная пара трансформировалась в дуэт рыжего и белого клоунов.

Разумеется, речь не может идти о сознательном стремлении Пушкина «зашифровать» в сюжетах «Метели» и «Станционного смотрителя» коллизию традиционного треугольника: Пьеро — Коломбина — Арлекин. Однако подобное их прочтение не только имеет заслуживающие внимания предпосылки в тексте «Повестей», но и способно приоткрыть содержательную глубину юмористического строя всего пушкинского шедевра.

Подчеркнем при этом, что между богатой юмористической культурой комедии дель арте, которая, по мнению Бахтина, «полнее всего сохранила связь с породившим ее карнавальным лонном»¹⁴, и «Повестями Белкина» имеется прямая преемственность. В роли посредника здесь оказывается Мариво. Достаточно вспомнить, что автор «Игры любви и случая», «склоненной» Белкиным на российские нравы в «Барышне-крестьянке», выступил таким же завершителем анонимной арлекинады, каким в свое время сам Рабле явился для более широкого и более архаичного пучка карнаваловых мотивов.

Весьма существенно и то, что во времена Пушкина представления об Арлекине и Пьеро — все еще живой элемент французской низовой культуры. Причем после революции 1789 года Арлекин из слуги превращается в героя-любownika, а Пьеро — в мужа Коломбины (в прошлом также служанки, наперсницы хозяйки); сохранив свои прежние карнаваловые функции, они заместили собою и двух кавалеров итальянской традиции (жизнерадостного, развязного и застенчивого, печального). Не могли не дойти до Пушкина и отголоски бурной полемики вокруг фигуры Арлекина в немецкой театральной критике, где за веселого плута против Готтшеда и его единомышленников вступился сам Лессинг.

Так или иначе, некоторые совпадения и переключки «Повестей» с названной комической традицией поразительны. К числу таких феноменов «культурной памяти» может быть отнесен, в частности,

¹⁴ Там же. С. 327.

своего рода цветовой код занимающей нас антитезы эксцентрического и эгоцентрического экзистансов.

Напомним, что традиционные цвета Арлекина — цвета пламени: красный и желтый (включая рыжий цвет парика); традиционный цвет Пьеро — белый (включая бледность набеленного лица). Естественно, что Сильвио присуща «мрачная бледность», тогда как лицо графа «горело как огонь» (кстати, черешни, которыми угощался граф во время их первой дуэли, как известно, бывают только красного и желтого цвета). Сильвио, впрочем, хранит принадлежавшую ему ранее простреленную красную шапку, но не следует забывать, что до появления графа его способ существования был иным: Сильвио был поначалу отъявленным «эксцентриком», а не «эгоцентриком», но зависть приводит его к метаморфозе, напоминающей пушкинского Сальери.

В «Метели» доминирует белый цвет, совершенно не оставляя места для иных красок. Лишь однажды сквозь белую пелену метели проступает «желтоватая» мгла. Лица всех трех основных персонажей — отменно бледны. Однако не будем забывать о вмешательстве Белкина: ветреного повесу, шутника и проказника, каким предстает Бурмин в его собственном рассказе, подставной автор в соответствии со своим вкусом преобразует в романического героя-любownika — отсюда и его трафаретная бледность. Однако мотив огня все же хранит ассоциативную связь этого персонажа с графом из «Выстрела» (который, по словам Сильвио, тоже «всегда шутит»): глаза Бурмина «с таким огнем останавливались на Марье Гавриловне...» Да и Белкин, увлекаясь мелодраматичностью финала словно бы проговаривается, комически обнаруживая нарочитость портретного штампа: «Бурмин побледнел» сказано о герое, ранее уже наделенном «интересной бледностью».

В анекдотическом «Гробовщике», напротив, белый цвет упоминается лишь однажды, зато желтый и красный доминируют, встречаясь 8 раз, но характеризуют не главного героя, а лишь его окружение. «Желтый домик», куда переселяется гробовщик в начале повествования, ему чужд: «Переступив за **незнакомый** порог и найдя в новом своем жилище суматоху, он вздохнул о ветхой лачужке» (ср. «бедную мазанку», т. е. побеленный мелом глинобитный домик Сильвио). Цвет лица Адриана остается нам неведом, однако инерция читательского ожидания, возникающая после первых двух повестей, создает здесь, по-видимому, невольное впечатление бледности. Оно усиливается контрастом с карикатурным портретом краснолицего переплетчика и легко ассоциируется с присущей гробовщику, как и Сильвио, угрюмой задумчивостью. Во всяком случае, пьяный Прохоров заявляет, что он не «гаер святочный» (подчеркнутое слово толкуется В. Далем как «арлекин, пац, шут»), и как бы отрекается от причастности к желто-красному полюсу праздничности (ср. «желтые шляпки и красные башмаки» дочерей, одеваемые «только в торжественные случаи»).

В тексте «Станционного смотрителя» упоминаются «красные и

желтые листья», однако они не могут иметь отношения к Самсону Вырину, поскольку кладбище, где он покоится, не осеняется «ни единым деревцом». Зато мы узнаем о его «седине» и (вероятнее всего, бледном) лице «хилого старика». А вот Минский выходит к Вырину «в красной скуфье», что очевидным образом ассоциируется с шутовским колпаком. Ведь прежде он был «чрезвычайно весел, без умолку шутил».

В «Барышне-крестьянке» пародийно переплетаются многие мотивы, зародившиеся в предыдущих повестях. Касается это и мотива антитезы красного и белого. Лиза была уверена, что у занимавшего ее воображение Алексея «лицо бледное». Между тем оказывается, что у него «румянец во всю щеку». Скрытая пушкинская арлекинада прорывается в игре «смуглой красавицы» Лизы с белилами мисс Жаксон. Что касается последней, то даже у этой женской ипостаси Пьеро «багровый румянец досады пробивался сквозь искусственную белизну ее лица». Соотнесенная с цветовым кодом карнавальная пары эта фраза предстает удивительно точной (за вычетом слова «досада») метафорой двойного авторства «Повестей» и всего их юмористического строя художественности.

Что касается «карнавального мезальянса» авторов, то о внешнем виде издателя нам, разумеется, ничего не может быть известно (впрочем, инициалы А. П. вынуждают вспомнить о смуглости самого Пушкина). Зато Белкин, как и положено Пьеро, «лицом был бел». Даже имя, отчество и фамилия этой ипостаси белого шута, как кажется, не совсем случайны: в состав фамилии входит «бел», Петр соответствует итальянскому Пьеро, словно указывая на «отцовскую» традицию (загадочное имя Сильвио также говорит об итальянской «родословной» и этого героя), а Иван соответствует итальянскому Дзанни. Дело в том, что фигуры и Арлекина, и Пьеро — результат эволюции традиционной пары слуг, выходцев из деревни, именовавшихся в итальянской комедии масок «дзанни», то есть «ваньками».

Интересно, что на могилу Самсона Вырина приходят именно два Ивана (мальчик-проводящий оказывается тезкой нашего сочинителя). И если один, как мы помним, «лицом был бел», а настроен весьма меланхолически, то второй, надругательски вспрыгивающий на могилу, — «рыжий и кривой». Этот маленький и веселый рыжий шут, проводник Белкина в «стране мертвых» (совершенно безжизненное кладбище) видится нам одним из скрытых, потаенных обликов истинного автора-юмориста¹⁵.

Мотив кощунственного, профанирующего отношения к таинствам миропорядка (к таинству смерти, таинству брака) у пушкин-

¹⁵ Было бы бесосновательно настаивать на умышленности этих имен в пушкинском тексте, но и отрицать возможный здесь умысел также нет оснований. В этой связи напомним, сколь существенным был интерес самого Пушкина к «родословной» имени: «Есть люди, не имеющие никакого понятия о житии того св. угодника, чье имя носят от купели до могилы и чью память празднуют ежегодно. Не дозволяя себе никакой укорины, не можем, по крайней мере, не дивиться крайнему их нелюбопытству» (т. VII, с 475).

ских «арлекинов» далеко не случаен. Как свидетельствует рогатая маска пра-Арлекина и красно-желтые ромбы его костюма (стилизованные языки пламени), по своему происхождению это мистериальный дьявол, трансформировавшийся впоследствии в веселого карнавального черта. Из этого истока берет начало юмористическая игра веселого демонизма эксцентриков с пародийной святостью эгоцентриков, пронизывающая весь контекст «Повестей Белкина».

Не случайно граф в «Выстреле» **«дьявольски счастлив»**; у Сильвио же только «вид настоящего дьявола», демонизм его, стало быть, мнимый. В одной из своих реплик Сильвио как бы намекает даже на покровительство ему неких сакральных сил: «Благодарите бога, что это случилось у меня в доме».

Владимир стремится **в церковь**, тогда как Бурмин следует **мимо** церкви и непозволительно шутит с таинством брака. Гибелью в бородинском сражении Белкин наделяет Владимира ореолом святости своего рода.

Адриан Прохоров причастен к таинству смерти, тогда как его собутыльники осмеивают эту причастность. При установлении «порядка» в новом жилище гробовщика на первом месте фигурирует «кивот с образами»; события же своего сна гробовщик называет «дьявольщиной».

Самсон Вырин отправляет дочь свою **в церковь**, а впоследствии чудесным образом разыскивает ее, «отслужив молебен у Всех Скорбящих». Отсылка к библейскому Самсону, погубленному женским коварством, здесь очевидна (вплоть до мотива «ослепления», хотя и в переносном смысле); даже появление «отрока-поводыря» в финале повести кажется неслучайным¹⁶. Минский же провозит Дуню **мимо** церкви и увозит ее как «заблудшую овечку» (еще одна библейская аллюзия).

О шаловливой кощунственности поведения на могиле Вырина маленького чертенка-арлекина, «рыжего и **кривого**» («единаок» — одна из традиционных модификаций бесовского облика), уже было сказано. Примечательно, что этот Ванька забавляется с кошкой — животным, традиционно причастным, согласно мифологическим представлениям, к нечистой силе или к божествам радости и веселья.

В следующей повести возникает любопытная перекличка: входя в свою плутовскую «роль», Лиза Муромская «качала головою, наподобие глиняных котов». В то же время в рамках этой роли она клянется святой пятницей. Молодой Берестов также соединяет в себе оба антиномичных начала: напускную святость («говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности», «покаялся было ей святою пятницею») и вакхическое «бешеное» жизнелюбие

¹⁶ Нельзя, впрочем, не отметить и неслучайности для белкинского героя ассоциации с парижским палачом Самсоном, об ожидании «с нетерпеливостью, хотя и с отвращением», записок коего Пушкин писал в своей «Литературной газете» в январе 1830 года. Прибавим к этому, что пристрастие к пуншу спившегося Вырина трагически отличает его от библейского Самсона, соблюдавшего обет воздержания от вина.

(«за девушками слишком любит гоняться»). Напомним, что и граф Б. в молодости демонстрировал «веселость самую бешеную».

Что же касается самого Белкина, рожденного «от честных и благородных родителей», то его жизнеописание в немалой степени является пародийным житием. Особо выделим сообщение о том, что «покойный отец его ... был женат на девице». Эта стилистическая неловкость биографа невольно вызывает святотатственно-пародийную ассоциацию с непорочным зачатием (едва ли есть необходимость напоминать об игре Пушкина с этим мотивом в «Гаврииладе»).

Однако псевдосвятость несчастных Пьеро и псевдодемонизм преспевающих, «дьявольски счастливых» Арлекинов — это их шутовские, игровые, масочные атрибуты, подвергаемые карнавальному переосмыслению. В своих ритуально-мифологических истоках карнавальная пара красного и белого шутов восходит к антитезе солнца и луны (эта оппозиция обнажается в «Гробовщике»), дня и ночи, жизни и смерти в архаических культурах.

Совершенно не случайно сочинитель Белкин — покойник (как и «покойный отец его»). В своих историях Белкин мелодраматизирует судьбы эстетически близких ему героев, тяготеющих, как и он сам, к «архетипу Пьеро». Как автор своих повестей он хоронит и Сильвио, и Владимира, и Вырина. Эта участь минует Прохорова, однако данное исключение лишь подтверждает правило: персонажи эгоцентрического склада репрезентируют собою смерть, несут в себе мертвящее начало диалектического единства жизни. Ведь сама жизнь гробовщика состоит в том, чтобы хоронить. Перед нами своего рода невольная автопародия Белкина, жаждущего «историй» для своего сочинительства, как Прохоров — смертей для своего ремесла.

Но Белкин не подлинный, а подставной автор. Соответственно, и осуществляемые им литературные «похороны» — буквально как в сонном видении гробовщика — не подлинны, а мнимые: юмористические, серьезно-смеховые. В известном смысле слова и Сильвио, и Владимир, и зритель Самсон сами «хоронят» себя, эгоцентрически замыкаясь в своей ограниченности, так или иначе отрекаясь от жизни в ее действительной полноте и многообразии. Для Владимира, например, «смерть остается единою надеждою», а Вырин в мрачном своем «ослеплении» (отправляя в воскресенье Дуню с гусаром, он поддается светлomu, праздничному, воскресному «ослеплению») доходит до того, что желает смерти и самой Дуне. Все сумрачные персонажи «Повестей», включая и их вымышленного автора, живут не по законам данности (жизни), а по законам заданности, конвенциональности, нормативности, прислушиваются не столько к зовам бытия, сколько к запретам миропорядка. Тем самым они живое в себе сами подчиняют мертвому, существование — отвлеченным сущностям. Однако авторский смех — благодаря эффекту двойного авторства — эстетически «воскрешает» этих персонажей-смертников, преображая мелодраматических ге-

роев в чудаков, приобщая их в этом качестве заново к полноте и многообразию жизни.

Пушкин, разумеется, вовсе не жестокосерден к тем, кто на страницах «Повестей» погибает. Но дело здесь не только в мелодраматической нарочитости белкинского сочинительства. Неумолима художественная воля самого юмора. В рамках юмористической концепции человека — в — мире аналогом смерти выступает любой статичный, «твердый» в своей императивности миропорядок, всякая жесткая упорядоченность и завершенность, тогда как аналогом жизни — эволюционный процесс непрерывного пластичного становления (и отдельной личности, и всего универсума межличностных отношений). И Сильвио, и Владимир, и Самсон Вырин, и сам Белкин суть неудачные пробы эволюции. Они останавливаются в своем внутреннем движении и с этого момента для юмора становятся «мертвыми». Участниками карнавала жизни остаются лишь те, кто сохраняет способность к внутренней метаморфозе, что и происходит с гробовщиком в финале этого ключевого во многих отношениях рассказа (не случайно он был написан первым и поставлен в центр общей композиции). Все «живые» персонажи «Повестей» внутренне текучи, душевно пластичны.

Не следует, однако, впадая в крайность, приписывать Пушкину апологию героев, тяготеющих к «архетипу Арлекина». Разумеется, они гораздо ближе к автору в его «последней смысловой инстанции» (Бахтин), поскольку выступают не только объектами, но и субъектами юмористического мироотношения. Подобно Бурмину, они обладают умом «безо всяких притязаний и беспечно насмешливым». И все-таки даже они — всего лишь равноправные и равнодостоинные участники серьезно-смехового «прения живота со смертью», пронизывающего собою все части этого художественного целого. Перед лицом юмора, как в карнавале, все равны.

Крайне существенная особенность явленного в «Повестях Белкина» строя художественности не только поляризации живого и мертвого, но и карнавальное снятие границ между ними, достигающее своего апогея в «Гробовщике» («мертвый без гроба не живет» и т. п.). Один из многочисленных примеров — легкое косноязычие белкинской фразы: «Мы спрашивали уже, жив ли еще бедный поручик, как сам он явился между нами; мы сделали ему тот же вопрос». Можно подумать, что появление среди живых еще не гарантирует принадлежности «бедного поручика» к их числу. Таков комический эффект лукавого двуголосого слова. Зато в насмешливой фразе повествователя властью второго голоса «мертвый» фразеологизм «оживает» и превращает смерть в одно из повседневных занятий мисс Жаксон, которая за две тысячи рублей «умирала со скуки в этой варварской России».

К «Повестям Белкина» в полной мере приложимы бахтинские слова: «Смерть здесь входит в целое жизни как ее необходимый момент, как условие ее постоянного обновления и омоложения»¹⁷.

¹⁷ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — С. 343.

Эта наиболее архаичная интенция смехового мирозерцания наследуется юмором, но не исчерпывает его. Здесь «мертвое» все более тесно связывается с жесткой ограниченностью мнимо сверхличных начал жизни, а «живое» — с непреднамеренностью, окказиональностью индивидуального жизнесложения, личностного самоосуществления. Пушкинский юмор, как и вообще юмор нового времени, скоцентрирован на самобытности человеческого «я».

В тексте «Барышни-крестьянки» имеется прямое высказывание повествователя на этот счет, с которым подлинный автор «Повестей» в данном случае, похоже, вполне солидарен. Присутствие Белкина здесь ощущается, пожалуй, лишь в неуместности патетики данного рассуждения. Двуголосое слово не всегда внутренне дискуссионно. Юмор последней повести — точка эстетической конвергенции двух авторов, вымышленного и действительного. Впрочем, некая «точка конвергенции» обнаруживается в конечном счете и во взаимоотношениях всех остальных антагонистов.

Если карнавальное мирозерцание — это апология жизни, торжествующей даже в самом акте смерти, в умирании отжившего, то юмор — апология личности, «самостоянье» которой состоит в житнетворческом отталкивании от всего готового и заданного, от мнимо сверхличных стереотипов существования. Однако отталкивание неизбежно включает в себя момент опоры, как полнота жизни включает в себя момент смерти; самостоянье личности неосуществимо без отрицающей опоры на внеличные структуры миропорядка. Таков серьезно-смеховой «механизм» юмористического воззрения на мир: «карнавализованный» человек смешон не только своим мажорно-ролевым нарядом, который всегда — с чужого плеча; не менее смешон он и в своей наготе, тогда как третьего не дано. Вся соль юмористической концепции человека в неслиянности и нераздельности лица и маски.

Такова, в частности, эстетическая природа демонстративной «литературности» белкинских повестей. Ток юмористического переживания создается прежде всего постоянно ощущаемым напряжением между заемным, имитированным, чужим и наивным, неумелым — своим. По отдельности ни то, ни другое ни юмористическим, ни вообще художественным значением не обладало бы.

Особая тема — роль всего нерусского в общем контексте «Повестей Белкина». Здесь иноязычное («немецкое» в самом широком, этимологическом смысле этого слова: чужое и загадочное в своей «немоте»), иностранное (потустороннее, незнаемое) принадлежит символическому «ряду смерти» (включая и мотив бледности), тогда как русское, свое — «ряду жизни» (включая мотив румянца). При этом глубоко значимы как карнавальная инверсия этих рядов в «Гробовщике», так и их конвергенция в «Барышне-крестьянке».

Русские «два узла» Марьи Гавриловны — такой же юмористический объект, как и «два чемодана» полуинострнца Сильвио,

Русское здесь в равной степени смешно: и в чужом наряде («настоящий русский барин» Муромский), и в своей доморощенной «наготe» (Берестов). Но пушкинское самоосмеяние национального русского самостоянья в основе своей позитивно. Национальное своеобразие в глазах Пушкина не готовая заданность, а живая данность вызревания, становления самобытности¹⁸. Такое становление — эксцентрично, оно исключает эгоцентрическую самоизоляцию: стать самим собою, обрести подлинное Я можно только во взаимодействии, во взаимопритяжении и взаимоотталкивании с чужеродным, с Другим. Чувство юмора предполагает способность видеть себя со стороны как другого-для-других.

Корнями своими юмористический взгляд Пушкина на русскость как историческую «личность» нации уходит в карнавальную неслиянность и нераздельность живого и мертвого, тогда как злободневной смысловой верхушкой этого древа явилась причастность к журнальной полемике 1830 года о русском «полупросвещении» и национальной самобытности¹⁹. Не последнюю роль в этом контексте приобретает и рассмотренная выше игра белого и красного цветов. Первый тяготеет к символике европейской цивилизации (английские белила, пристрастие к бледности в западных романах), второй — к символике первобытной естественности (напомним портрет пушкинской калмычки: «Лицо смуглое, темно-румяное. Багровые губки...»).

Мы попытались обозначить своего рода крайние точки головокружительной пушкинской «простоты». Стержневая же роль тут принадлежит юмористической концепции личности, в глазах которой несчастный маленький человек Вырин не менее смешон, чем осчастливленные Бурмин или Берестов. Юмор — в том его сила, но одновременно и его ограниченность — это неутолимая жажда яркой личности бытия, какой всегда недоставало этим бледным Пьеро.

В заключение подчеркнем, что целью настоящих заметок была отнюдь не дешифровка авторского замысла, что представляется нам задачей, в принципе не осуществимой и слишком узкой, но выявление ряда эстетических значений, объективно присущих завершенному художественному тексту и ждущих для себя адекватной актуализации со стороны читательского восприятия. Достаточно и того, что выявленные моменты юмористической архитектоники целого не противоречат исходному художественному заданию.

¹⁸ Ср.: «Замечу, что порода калмыков начинает изменяться и первобытные черты их лица мало-помалу исчезают» (Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза. — С. 37).

¹⁹ Подробнее см. в указанной выше статье С. В. Шешуновой, а также в их совместной с В. Е. Хализевым монографии.

К ЗАМЫСЛУ ПУШКИНА О ФАУСТЕ

«Сцена из Фауста» А. С. Пушкина, впервые опубликованная в журнале «Московский вестник» за 1828 год, первоначально называлась «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем», поэтому мы можем — через диалогическое соотнесение гетевского текста с пушкинским — говорить о пушкинской версии легенды о Фаусте. Мифологическая противоположность «жизнь — смерть» трансформируется, и «жизнь» символизирует идею жертвы. Не убивающий, а убиенный (образ казненных декабристов в сознании поэта).

У Гете Фауст сильнее Мефистофеля, именно в нем «убивающее начало», и осмыслить это можно лишь через ключевой образ «лабиринта жизни» в «Посвящении»: «...des Lebens labyrinthisch irren Lauf» («Безумный бег по лабиринту жизни»). Образ Тезея, убивающего Минотавра, трансформируется в образ Фауста, и человек в борьбе с дьяволом окажется сильнее (синтез античного мифа и средневековой легенды о чернокнижнике). Но здесь кроется противоречие, которое важно для понимания гетевской трагедии. По Гете, нравственная сущность Фауста несет в себе два противоречащих друг другу закона: с одной стороны, деятельный момент, а с другой — невозможность действия, потому что человеку противостоит враждебная действительность, и любое действие оборачивается для него виной.

В нравственном мире гетевского «Фауста» «религия подземного мира» (Гегель) играет конструктивную роль. Между Фаустом и земным миром пролегла целая вечность (формальный момент «преодоления времени» — переход из первой части трагедии ко второй). Фауст забывает о прошлом, но человек, по мысли Гете, живет до тех пор, пока в нем прочная связь прошлого и настоящего, без которых нет и будущего. Душа Фауста, оторвавшись от силы самой жизни (земной мир, любовь Гретхен), предстала как «хаос духовных сил» (почва для Мефистофеля).

Фауст как «господин мира» есть ничто иное, как «чудовищное самосознание»; стремление почувствовать себя созидющим богом в действительности породило лишь преступление, и только божественное спасение примиряет человека с трагической судьбой. Душа Фауста спасена, и спасение это — дар Бога, ничем не объяснимый; попытаться объяснить — значит искушать дьявола, по Августину.

Если у Гете Фауст в конечном итоге становится «господином

мира», то у Пушкина власть Фауста над миром дается в пародийном плане. Эпизод, где речь идет о потоплении корабля

*На нем мерзавцев сотни три,
Две обезьяны, бочки злата,
Да груз богатый шоколата,
Да модная болезнь /.../.*

читается совсем в ином ключе, чем сожжение дома и гибель Филемона и Бавкиды по вине Фауста (вторая часть трагедии Гете).

Пародийность сближает с замыслом Пушкина и замысел Гейне о Фаусте, причем Гейне в смысле снижения образа пойдет еще дальше¹. Мефистофель сильнее Фауста и в замысле Пушкина, только слабость Фауста — это не слабость человека недостойного, как у Гейне (геттингенский профессор, но безвольный человек и распутник), а совершенная человеческая беспомощность перед непостижимыми законами наступательной жизни.

Таким образом, меняется сам облик Фауста. Фауст Пушкина забыть прошлое не в силах, прошлое живет в настоящем:

*О сон чудесный!
О пламя чистое любви!
Там, там — где тень, где шум древесный,
Где сладко — звонкие струи,
Там на груди ее прелестной,
Покая томную главу,
Я счастлив был...*

Фауст осмысливает свою любовь как идеал, но в его рефлектирующем сознании возникает мысль о роковой силе безжалостной действительности, когда самая возвышенная мечта («грезы сердца») становится до отвращения плоской и пошлой.

Осознавая зыбкость существующих законов, Фауст осознает и свою несущественность; сознание Фауста, изгнанное из враждебной действительности назад в себя и способное лишь размышлять об этой своей несущественности («Мне скучно, бес»), порождает дихотомию («деление на два») сознания:

*Что грудь моя теперь полна
Тоской и скукой ненавистой?
На жертву прихоти моей
Гляжу, упившись наслажденьем,
С неодолимым отвращеньем:
Так безрасчетный дуралей,
Вотще решаешь на злое дело,
Зарезав нищего в лесу,
Бранит ободранное тело,
Так на продажную красу,
Насытая ею торопливо,
Разврат косится боязливо.*

¹ Об этом см. дневник Э. Ведекинда в кн.: Гейне в воспоминаниях современников: Серия литературных мемуаров. — М., 1988. — С. 79—80.

Важно помнить, что тайные мысли Фауста высказывает ему Мефистофель. «Разрушительная» речь Мефистофеля перехлестывает мысль Фауста, и эта напористость, подчеркиваемая звуковым рядом (нагромождение звуков гр-р-зр-з-с-т), образует как бы «зияние ада» и пугает Фауста:

*Сокройся, адское творенье,
Беги от взора моего!*

Пушкинский Фауст не в силах преодолеть идею смертности; он совершенно беспомощен перед лицом времени и это связывает его, но воля к жизни сказалась в прозрении: он увидел вокруг себя не саму жизнь, а лишь «обман жизни». Речь Мефистофеля обманчиво двусмысленна:

*Таков вам положен предел,
Его ж никто не преступает.
Вся тварь разумная скучает:
Иной от лени, тот от дел;
Кто верит, кто утратил веру;
Тот насладиться не успел,
Тот насладился через меру,
И всяк зевает да живет —
И всех вас гроб, зевая, ждет.
Зевай и ты.*

Мысль о том, что рационализация («доказательство рассудка» по Пушкину), эта подделка под разум, не приближает, а уводит от истины, в гетевском Фаусте нашла свое полное выражение в образах Вагнера и Ученика. В рационализирующем интеллекте мысль не имеет жизни, она есть пустая оболочка, которая легко принимается и также легко отбрасывается. Когда Мефистофель говорит Ученику: «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie/Und grün des Lebens goldner Baum» (Бесцветна, дорогой друг, всякая теория, Но зелено жизни золотое древо) — он прodelывает свой очередной кунштшток (двусмысленная игра словами: grau — серый; седой, а слово grün — зеленый; незрелый). Мефистофель показывает Ученику лишь пустую оболочку мысли, так как Ученик рассудочен, но не разумен. Живая мысль, присущая Фаусту, но не Вагнеру и Ученику, несет в себе подлинное, глубоко человеческое знание о мире.

А. С. Пушкин в своем «Фаусте» затрагивает не столько проблему бессмертия, сколько идею гуманности, оформляющую и организующую земной мир. И если у Гете идея гуманности связана с идеей Бога (к примеру, слова Мефистофеля в «Прологе на небесах» о том, что Господь Бог даже с самим чертом разговаривает по-человечески: «Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,/So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen», — то у Пушкина Фауст бессилён постичь идею Бога. Круг судьбы разомкнуть не дано; человек, живущий творчески и совершенно беспомощный перед злой деятельностью, не может укрепить свою жизнь и верой в божественное спасение.

Возможно, именно этим объясняется еще одно принципиальное различие в оформлении мира у Гете и Пушкина. В гетевской трагедии Гретхен виновна, потому что любит. До встречи с Генрихом мир ее нравственно устойчив, но сила ее любви столь велика, что нарушает спокойную организацию бюргеровского мира. Сама Гретхен осознает свою вину («Сцена в Соборе»), поэтому и вина получает значение преступления. В пушкинском замысле тема виновности Гретхен не получает развития, сила Гретхен — в ее жертвенности: «агнец мой послушный».

Иное, нежели у Гете, отношение Пушкина к «религии подземного мира» объясняется и особым отношением поэта к «метафизическому языку». В статье «О причинах, замедливших ход нашей словесности» Пушкин скажет: «/.../метафизического языка у нас вовсе не существует/.../». Можно предположить, что замысел о Фаусте также свидетельствует о том, что процесс освоения метафизического языка был поэтом завершен; а созданный два года спустя миф о Дон-Жуане («Каменный гость», 1830) выразит «религию подземного мира» уже принципиально иначе.

СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА «Я ЗДЕСЬ, ИНЕЗИЛЬЯ...» В ПОЭТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Источник болдинского (1830) стихотворения Пушкина «Я здесь, Инезилья...» — «Серенада» английского поэта Барри Корнуолла — был установлен еще в середине прошлого столетия П. В. Анненковым, считавшим, что в пушкинской «пьесе» сбережен только начальный стих его (источника — А. К.), и сама она кажется художественной поправкой его¹. Эту мысль развил Д. Д. Благой, заметивший, что, в отличие от источника, пушкинское стихотворение лишено «каких-либо украшающих метафор», но полно «жизни и страсти»².

Однако своеобразие болдинских стихов должно быть раскрыто не только в связи с непосредственным литературным источником, но и в более широком поэтическом контексте. Каково место стихотворения в творческом развитии Пушкина? В русской поэзии? В своей работе мы попытаемся ответить на эти вопросы.

1

С. М. Эйзенштейн говорил: «В сущности, в чем заключается сюжет всех пушкинских вещей?.. Молодые любящие и старик, мешающий их любви»³. По свидетельству И. Вайсфельда, этот «бесконечно варьируемый мотив», облекающийся «в мифологическую форму, роман, историческую драму», Эйзенштейн связывал с юношескими отношениями поэта с Е. А. Карамзиной и более поздними — с женой. Не берясь обсуждать правомерность этой биографической «привязки», добавим все же, что в такой ситуации художника могла привлекать ее универсальность, неисчерпаемость.

Подобная ситуация действительно проходит через ряд пушкинских произведений, не повторяя своей структуры, расстановки персонажей: «Руслан и Людмила», «Гавриилиада», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Граф Нулин» и др. При всем разнообразии сюжетных вариаций везде, однако, есть «старик», мешающий «молодым любящим»: Черномор, Бог, Алеко, муж Натальи Павловны. Понятие «старик» условно. Важен не возраст — важна сюжетная функция.

¹ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. — М., 1984. — С. 285.

² Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина: (1826—1830). — М., 1967. — С. 521.

³ Вайсфельд И. Последний разговор с С. М. Эйзенштейном // Вопр. лит., 1969. — № 5. — С. 252.

По отношению к лирике эта проблема специфична. Лирическое стихотворение не может претендовать на подробную сюжетную разработку ситуации. Оно выхватывает один эпизод, и в этом эпизоде как в капле воды должен отразиться весь характер отношений героев.

Наиболее частый в данном случае путь — изображение сцены свидания любящих. В лицейской лирике Пушкина такая сцена прикрыта условно-поэтическим античным покровом:

*О Делия драгая!
Спеши, моя краса;
Звезда любви золотая
Взошла на небеса;
Безмолвно месяц покотился;
Спеши, твой Аргус удалился,
И сон сомкнул его глаза*⁴.

Здесь налицо характерный для лицейской лирики Пушкина культ наслаждения, пренебрежения запретами и условностями. Спящий «Аргус» как бы предвосхищает «старого» из болдинских стихов.

В 1824 г. в Михайловском пишется стихотворение «Ночной зephyр...», ставшее своеобразным прологом к дальнейшим «испанским» творческим занятиям поэта. В этом жизнерадостном стихотворении фигура «старика»-мужа отсутствует. Ничто не омрачает героям радость свидания. Сравнивая михайловскую и болдинскую лирику (в т. ч. и два эти стихотворения), С. А. Фомичев тонко заметил, что в стихотворениях 1830 г. «драматизируются прежние темы и заново осмысляются плоды духовного опыта поэта...»⁵. Эта драматизация и осмысление заслуживают более подробного разговора.

Критики прошлого века (Белинский, Анненков) и современные исследователи (С. А. Фомичев) склонны рассматривать стихотворение «Я здесь, Инезилья...» как песню Лауры из «Каменного гостя». Как бы то ни было эти «испанские» произведения, написанные в одну болдинскую осень, в той или иной мере связаны между собой. Ассоциации с «Каменным гостем» драматизируют лирический сюжет: ведь после песни Лауры происходит убийство Дон Карлоса. Напомним угрозу лирического персонажа: «Тотчас уложу», его нетерпеливый, требовательный тон. Ничего этого нет в михайловском стихотворении.

В Болдине поэт пишет три «испанских» стихотворения: «Я здесь, Инезилья...», «Паж, или Пятнадцатый год» и «Пред испанкой бла-

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17-ти т. — М. — Л., 1937—1959. — Т. I. — С. 272. Далее ссылки на произведения Пушкина даются в тексте по этому изданию с указанием номера тома — римской и страницы — арабской цифрой. Стихотворение «Я здесь, Инезилья...» цитируется по реконструкции С. А. Фомичева. См.: Фомичев С. А. О принципах академического издания сочинений А. С. Пушкина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка, 1982. — Т. XLI. — № 3. — С. 235.

⁵ Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творч. эволюция. — Л., 1986. — С. 193.

городной...». В первых двух важен мотив активной, действенной любви, ревности и т. д. В третьем ситуация относительно статична. Но, в отличие от михайловского стихотворения, собственно национальный колорит в этих произведениях — не главное. Важнее попытка русского поэта проникнуть в суть испанского национального характера, а главное — передать драматизм человеческих отношений. Кстати, то же можно сказать и о более раннем (1827) «испанском» стихотворении «Из Alfieri» — попытке перевода монолога Изабеллы из трагедии В. Альфьери «Филипп II».

Л. П. Рассовская пишет в связи со стихотворением «Я здесь, Инезилья...»: «Без отваги нет испанского рыцаря — это типичная черта национального характера определенной социальной принадлежности в конкретный исторический период»⁶. Но лирический персонаж в этом стихотворении представляет не средневековую рыцарскую, а «романтическую» Испанию. «Источник этой темы — Вольтер, поддержанный традиционной трактовкой «балконных» и «кинжальных» испанских страстей у французских романтиков»⁷. Именно о такой Испании Пушкин писал в болдинской заметке «Об Альфреде Мюссе» и в предболдинском (1830) послании «К вельможе».

Смысловому различию двух «испанских» стихотворений — 1824 и 1830 гг. — соответствует и стилевое, ритмическое различие.

«Луна золотая», «ангел милый», «ножка дивная» — выражения такого рода невозможны в болдинском стихотворении, строгом, сдержанном. Они могут звучать из уст беззаботного героя, не обеспокоенного тем, верна ли ему возлюбленная. Лирический персонаж «Инезилья» как бы не замечает прелестей героини. Речь его лаконична, лишена всяких стилистических украшений. Отметим перемену тональности пейзажа. В одном случае он наполнен светом и звуком: «Ночной зефир//Струит эфир.//Шумит,//Бежит//Гвадалквивир» (II, 345). В другом случае, напротив: «Объята Севилья//И мраком и сном». Восприятие пейзажа в обоих случаях зависит от психологического состояния лирического персонажа.

«Ночной зефир...» открыто ориентирован на музыкальную форму: здесь есть «запевы» и рефрен, их ритмика чередуется по законам песенного жанра. И в «Серенаде» Барри Корнуолла ритмика варьируется, как бы подчиняется несуществующей, но подразумеваемой мелодии:

*Inesilla! I am here:
The own cavalier
Is now beneath thy lattice plaining:
What art thou delaying?*⁸

⁶ Рассовская Л. П. Особенности создания черт национального характера в лирике А. С. Пушкина//Проблемы истории критики и поэтики реализма. — Куйбышев, 1976. — Вып. 3. — С. 68.

⁷ Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. — Л., 1985. — С. 159.

⁸ The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. — Paris, 1829. — P. 177 (4-й пагинации).

Стихи русского поэта об Инезилье лишены этой ритмической вариативности, они написаны «жестким» двустопным амфибрахией. Точно так же Пушкин «выправил» ритмику «Песни» Барри Корнуолла в болдинском же стихотворении «Из Barry Cornwall»/ («Пью за здравие Мери...»). Отказ от внешних «музыкальных» форм, предпочтение внутренней мелодики стиха становится творческим принципом Пушкина в работе над переложением произведений «музыкальных» жанров (песня, серенада).

Оба пушкинских стихотворения — «Ночной зефир...» и «Я здесь, Инезилья...» — В. М. Жирмунский назвал романсами⁹. Думается, здесь все же необходимо разграничение: если стихотворение 1824 г. легко поддается этой жанровой характеристике, то по отношению к болдинским стихам она очень условна и скорее формальна, называть ли их романсом, песней или серенадой. То же можно сказать и о других болдинских «испанских» стихотворениях. Это — не нуждающаяся в музыкальном сопровождении самодостаточная поэзия.

Итак, если в ранней серенаде Пушкина наблюдались известная отвлеченность ситуации, декоративный национальный колорит и, как следствие — явная ориентация на музыкальную форму, то в стихах 1830 г. перед нами психологически точная картина страсти, где на переднем плане — лирический персонаж, его характер, чувства, а колорит, хотя и сохранен, не имеет самодовлеющего значения.

При анализе стихотворения неизбежно встает вопрос о протезе Пушкина, о степени его поэтического перевоплощения. В старых работах было принято разделять пушкинские стихи на «истинные» и «переимчивые», «подражательные» (Н. Н. Страхов, Д. Н. Овсяннико-Куликовский). С этой точки зрения проще всего было бы отнести болдинское стихотворение ко второму разряду. Однако нельзя изымать из него собственный духовный опыт русского поэта. Драматизм стихов связан, думается, с тем тревожным состоянием Пушкина, которое он испытывал в болдинском затворничестве в разгар холеры, «бездны мрачной на краю». Здесь то же настроение, что и в песне Вальсингама. Мотив вызова судьбе характерен для творчества болдинской осени. Поэтому Пушкин здесь в какой мере «обернулся испанцем»¹⁰, в такой же остался Пушкиным.

2

Пушкинское стихотворение, опубликованное впервые Белинским в 1841 г. («Отечественные записки», № 8)¹¹, но получившее известность еще раньше благодаря романсу Глинки (1834—35), имеет свою традицию в русской поэзии следующих десятилетий.

⁹ См.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — Л., 1978. — С. 393.

¹⁰ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. — Симферополь, 1919. — Т. IV. — С. 45.

¹¹ См.: Кулагина А. В. Когда впервые было опубликовано стихотворение «Я здесь, Инезилья...»? // Временник Пушкинской комиссии. — Л., 1988. — Вып. 22. — С. 130—136.

Хотя в поэзии 30-х — 40-х годов испанские мотивы становятся довольно расхожими¹², в ряде случаев можно говорить о прямом влиянии именно этого стихотворения.

В 1840 г. поэт кружка Станкевича В. И. Красов пишет стихотворение «Песня Лауры»:

*Не знаете ль, где милый,
Где друг мой удалой —
Повеса из Севиллы
С курчавой головой?*

*Мой друг — краса Мадрита,
Боец — всегда с мечом,
Гидальг, плащом покрытый,
С гитарой под окном.*

*Когда ж раздастся топот
Серебряных подков,
Твой громкий смех и шепот,
И звук твоих шагов?*

*О! верно, где у донны...
О ветреник Жуан! —
Как душно на балконе!
Как скучно бьет фонтан!*

*Не видели ль вы беса?
Он друг мой удалой,
Отъявленный повеса
С курчавой головой¹³.*

Имена героев отсылают нас, казалось бы, к «Каменному гостю», но по сути стихотворение восходит к «Инезилье». Два стихотворения обладают сходной композицией: первые две строфы — вводные, характеристика героя; две следующие — раскрытие самой лирической ситуации (ожидание, ревность), и, наконец, пятая — возвращение к первой, текстуальная перекличка с ней. Этому совпадению ничуть не мешает то, что в стихотворении Красова, в отличие от пушкинского, речь идет от имени женщины.

В творческой истории «Песни Лауры» есть одно немаловажное для нас обстоятельство. Поначалу первая и пятая строфы были, как и у Пушкина, идентичны. Стихотворение начиналось: «Не видели ль вы беса?» и т. д. Затем Красов изменил начало, чем вызвал возражение Белинского. Если в письме к В. П. Боткину от 4 октября 1840 г. критик назвал «Песню Лауры» «прелестью, чудом, объединением», то 31 октября он писал тому же адресату: «А что он (Красов — А. К.) куплет «Не видели ль вы беса?» хочет уничтожить в начале пьесы — я в этом не согласен с ним и думаю,

¹² См.: Алексеев М. П. Указ. соч. — С. 165—169.

¹³ Красов В. И. Соч. — Архангельск, 1982. — С. 91.

что пьеса должна и начинаться этим куплетом, как и кончаться им»¹⁴. «Я почти согласен с тобой...»¹⁵, — ответил Красов, но совета не принял — может быть, как раз потому, что стихотворение в этом виде еще более походило бы на пушкинское. Показательна и позиция Белинского: возможно, критик вольно или невольно «примерял» стихи Красова к стихам Пушкина, хотел, в отличие от поэта, видеть их более близкими к образцу.

Любопытно, что Красов в 1840 г. знал стихи Пушкина только на слух, по романсу Глинки. В финале романса повторялась не только первая, но и вторая строфа; у Пушкина же — только первая (именно так воспринимается в редакторской практике пушкинская помета в автографе «Я здесь etc.»). И сам факт повтора в «Песне Лауры» только одной строфы говорит о поэтической проницательности Красова: он, видимо, ощутил, что и в образце должна повторяться только одна строфа. Повтор первых четырех стихов давал возможность и Пушкину, и Красову завершить стихотворения на эмоциональном подъеме; повтор же восьми стихов, уместный в романсе, здесь вел бы уже к утрате динамики, потере эмоционального напряжения. Это, впрочем, ощутил и Белинский, опубликовавший именно пять, а не шесть строф, хотя для него источником текста тоже был, по-видимому, лишь романс Глинки.

В стихотворении К. К. Павловой «Донна Инезилья» (1842) заимствовано не только имя — заимствована сама пушкинская лирическая ситуация, данная, как и у Красова, с точки зрения героини:

*Он знает то, что я таить должна:
Когда вчера, по улицам Мадрита,
Суровый брат со мною шел сердито, —
Пред пришлецом, мантильею покрыта,
Вдохнула я, немой тоски полна*¹⁶.

Павлова варьирует и разрабатывает пушкинские мотивы. «Старый» из стихов Пушкина превращается здесь в «сурового брата»; конкретизируется обстановка («...в красе богатого убора, Вошел он в цирк, с мечом тореадора»); даны психологические, не без мелодраматизма, подробности («Он понял луч испуганного взора»).

П. П. Громов включил «Донну Инезилью» в ряд стихотворений Павловой, тяготеющих к жанру баллады, хотя и «слишком лиричных для баллады»¹⁷. Наличие сюжета, пусть и лирически окрашенного, предопределило детализацию пушкинских мотивов. Стихотворение Пушкина же имеет *собственно лирический сюжет*, в котором отсутствует «пространственно-временная полнота и про-

¹⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. — М., 1956. — Т. XI. — С. 560, 566.

¹⁵ Красов В. И. Соч. — С. 152.

¹⁶ Павлова Каролина. Полн. собр. стихотв. — М. — Л., 1964. — С. 111.

¹⁷ Громов Павел. Каролина Павлова//Павлова Каролина. Полн. собр. стихотв. — С. 25.

тяжеленность события (либо действия)», а также «четкая структурная расчлененность его»¹⁸.

Дело, видимо, в том, что Пушкин и Павлова принадлежат разным эпохам истории русской поэзии. В 40-е годы в ней обозначилась тенденция к сюжетности, к «рассказу в стихах». По-разному эта тенденция воплотилась в творчестве Лермонтова, Языкова, Мея, Огарева и др. Поэтому перемена, происшедшая с «Инезильей», закономерна.

С конца 30-х годов испанская тема в русской литературе становится достоянием преимущественно литературных эпигонов, псевдоромантиков. К началу 50-х годов поток такой литературы стал настолько силен, что на него обратилось внимание пародистов.

Пародируя в 1851 г. на страницах «Современника» подобные стихи, «Новый поэт» — И. П. Панаев воспользовался формой именно пушкинского стихотворения:

*Уж ночь, Акулина!
Окрестности спят:
Все жители Клина
Давно уж храпят.*

*Покушав наваги
И выпив потом
Целительной браги,
Я здесь, под окном!¹⁹*

Тем же путем идет и Козьма Прутков. В его пародийном «Романсе» (ок. 1860 г.) использована не только ритмика, но даже и композиция пушкинского стихотворения. Начав пародию стихами:

*На мягкой кровати
Лежу я один.
В соседней палате
Кричит армянин²⁰, —*

Прутков ими же, перефразированными, и завершает. Здесь тоже есть «страсти», правда, не «кинжальные», а «пистолетные»: «Упала девчина//И тонет в крови...» и т. д. В другой раз, в пародии «Желание быть испанцем», у Пруткова вновь зазвучат мотивы пушкинских стихов: характерная экспозиция («Тихо над Альгамброй.//Дремлет вся натура»), имя «Инезилья», упоминание о «старике» и т. д.²¹ Любопытно, что в строфах этого стихотворения, вписанных рукой В. Жемчужникова и не вошедших в окончательный текст, ирония над испанским колоритом обнаруживала в себе акту-

¹⁸ Грехнев В. А. Лирический сюжет в поэзии Пушкина//Болдинские чтения. — Горький, 1977. — С. 7.

¹⁹ Русская стихотворная пародия: (XVIII — начало XX в.). — Л., 1960. — С. 389—390.

²⁰ Козьма Прутков. Полн. собр. соч. — М. — Л., 1965. — С. 71.

²¹ См. там же. — С. 86—87. Авторы — А. К. Толстой и А. Жемчужников. О возможных адресатах пародии см.: Алексеев М. П. Указ соч. — С. 201—202.

альный смысл — возможность задеть славянофилов: «Дайте национальный//Мне хоть воротник!..»²²

И «Новый поэт», и Козьма Прутков пародируют, конечно, не Пушкина, а эпигонов романтизма; пародийный эффект достигается за счет использования легко узнаваемых *внешних* признаков пушкинских стихов. Очевидно, стихотворение «Я здесь, Инезилья...» в сознании представителей следующих литературных поколений обозначало собой — и не без оснований — некий пик испанской темы в русской поэзии. Не случайно и сам Пушкин в 30-е годы касается испанской темы в совсем ином ключе («Родриг», «На Испанию родную...», «Альфонс садится на коня...»), а к «балконно-кинжальной» тематике больше не возвращается, как бы ощутив ее исчерпанность для себя. «Исчерпанной» она оказалась и для русской поэзии, варьировавшей пушкинские мотивы, но не давшей новых самоценных образцов.

²² Козьма Прутков. Полн. собр. соч. — С. 408.

МЫСЛЬ О БУДУЩЕМ И ИМПЕРАТИВНАЯ ФОРМА РЕЧИ В ЛИРИКЕ ПУШКИНА

Движение лирической темы у Пушкина происходит во всех временных состояниях, времена свободно переходят, перетекают друг в друга. Впечатление временной свободы в стихах усиливается характерно пушкинской естественностью слова и интонации. На свободное движение пушкинской лирической мысли во времени обратил внимание одним из первых А. В. Чичерин, наиболее глубоко объяснив при этом роль императивного финала в «Пророке»¹.

Императивная форма речи в поэзии традиционна и традиционно условна. Поэты, которые стремятся в лирике к философским обобщениям, к познанию общечеловеческих истин, обычно склонны к императивности (Державин, Баратынский, Тютчев, Заболоцкий). Определенно характерен императив и для русской гражданско-публицистической лирики (декабристы, Некрасов).

В императивной форме мысли («пусть будет так», «поступай так») содержится некоторая поучительность, отголосок просветительской веры в слово, в его внушающую значимость и разумную силу. Но, когда поэт говорит «Молчи, скрывайся и тай...» или «... Не дорожи любовью народной...», «Не позволяй душе лениться...», его слово сохраняет лишь внешнюю форму урока, это урок без урока. Истина не навязывается, но проходит стадию лирического остранения и выражает сильное, концентрирующее обобщение. В императивной речи мы слышим и голос самого поэта, и многие другие голоса, в поэтическом слове появляется отголосок хора. Слово и мысль получают необязательный, но возможный ореол объективной истины. В такой форме лирика словно стремится преодолеть субъективное начало и приблизиться к истине эпоса.

Поэт же в таких случаях не предписания или нормы нам внушает, но говорит об одном из возможных объяснений или о возможном, желаемом разрешении противоречий, с которыми он столкнулся.

Пушкину пришлось больше других поэтов сопротивляться навальному, но тем не менее агрессивному назидательно-дидактическому восприятию искусства. Всегда иронически, но настойчиво и многократно спорит он с утилитарным пониманием поэзии: «Цель ху-

¹ Чичерин А. В. Пушкин. // Очерки по истории русского литературного стиля. — М., 1977. — С. 330—364.

дожества есть идеал, а не нравоучение (VII, 404)²»; «...о нравственности имеют детское или темное понятие, смешивая ее с нравоучением, и видят в литературе одно педагогическое занятие» (VII, 189). Отношение к назиданию поэт выразил однажды в пародийных стихах «В альбом Павлу Вяземскому»:

*Душа моя, Павел,
Держись моих правил:
Люби то-то, то-то.
Не делай того-то.
Кажись, это ясно.
Прощай, мой прекрасный. (III, 38).*

Пользуясь термином В. Б. Шкловского, такие стихи следовало бы назвать острашением назидательности.

В лирике серьезной, непародийной спор поэта с современными и будущими читателями длился постоянно. Кульминация такого спора — стихи о поэте (особенно «Поэт и толпа», «Поэту», «Я памятник себе воздвиг...»). Можно было бы объяснить императивность многих стихотворений Пушкина именно полемической заостренностью и творческим одиночеством поэта (с конца 20-х годов и особенно в 30-е годы). Но такое объяснение было бы односторонним, тем более, что императивная форма речи в стихах непolemических у Пушкина встречается столь же часто.

Императивная форма в поэзии Пушкина непосредственно связана с мыслью о будущем. Она должна побуждать к достижению желаемого (слова, мысли, чувства, поступка) и, значит, выражает представление о желаемом будущем.

Особый интерес в нашем случае имеют стихи, где мысль о будущем была определяющей, особенно мысль о добром провидении и злом роке, о судьбе. В известном письме П. А. Вяземскому 1826 года из Михайловского поэт предлагает представить судьбу «огромной обезьяны, которой дана полная воля» (X, 207). Мысль о стихийности сил, управляющих человеческой жизнью, у Пушкина сквозная. Он, разумеется, осознавал невозможность овладения силами судьбы. В Болдинскую осень 1830 года поэт признает еще и возможность предвидения, но последнее слово оставляет за случаем, непредсказуемым случаем: «Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из оного глубокие предположения (...) но невозможно ему предвидеть с л у ч а я — мощного мгновенного орудия провидения (VII, 144. Курсив Пушкина). Судьба, таким образом, в понимании Пушкина оказывается не вполне определенившейся, не закрепленной, а случай — проявлением свободной игры высших сил.

Пушкина влечет к себе особенно случай счастливый. Волю сча-

² Здесь и далее сочинения А. С. Пушкина цитируются по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 тт. — М., 1962—1965. В скобках указаны том и страница.

стливого случая он реализовал в «Повестях Белкина»: А. А. Ахматова пронизательно поняла и объяснила, что счастливые финалы в них были «заклинанием судьбы»³.

Отголоски или преломление такого образа мыслей были и в лирике. Прямым обращением к добрым силам судьбы, святому провидению можно считать стихи декабристского цикла 1826—27 годов («19 октября 1827», «И. И. Пушкину», «Во глубине сибирских руд...»). Заклинание, мольба, просьба к высшим силам о помиловании эмоционально окрашивают стихи, и выражены эти мотивы императивно («Храните гордое терпенье...», «Да голос мой душе твоей/Дарует то же утешенье...»). Чтобы заглянуть в ближайшее завтра, поэт приостанавливает движение времени и стремится словом заклясть зло, пробудить добрые силы. Неявной верой в силу слова могли быть продиктованы и известные «Стансы» (1827), урок Николаю I. Ореол условности с императивной формы речи в этих случаях снимается, а желаемое будущее затем непосредственно конструируется в слове неимперативном («Оковы тяжкие падут...»). Когда речь шла о погибающих друзьях, поэзия подчинялась новой стилистике, поэтическое слово становилось молитвенным заклинанием судьбы, заклинанием добрых сил во имя спасения сибирских каторжников. Все личное отодвинулось, несчастье друзей стало личным страданием, а историческое бедствие — главным, личным событием.

С тех пор, с середины 20-х годов, поэт все чаще возвращается к мысли о самовластье рока, о слепых и злых силах, посылающих несчастье и смерть. И с этими силами он вступает в отношения противостояния.

Есть целая область пушкинской лирики этого времени, где главная мысль, о будущем, наиболее сильно выражена в лирическом замыкании темы, в концовке. Часть этих лирических размышлений и признаний касается только личного, человеческого и творческого существования, до порога смерти. Другая — о самой смерти, ее неизбежности, о будущем, которое он хотел бы предсказать. Продолжением и художественным преломлением таких предчувствий и признаний стали и стихи условно-фабульные, где поэт (или его герои: странник, Родрик, пророк) вступают в диалог с высшими силами, управляющими человеком.

Выделенные нами три группы разграничиваются очень условно. В нашем случае важны не различия, а внутреннее единство в пушкинских стихотворениях, единство в характере развития поэтической темы.

Стихи о будущем (это определение используем тоже очень условно) объединяются цельностью лирического характера, цельностью героя, который, вопреки рассудку, стремится словом, напряженным духовным усилием, порывом душевным подчинить себе самое судьбу; стремится понять и предугадать ее, подсказать провидению лучший вариант.

³ Ахматова А. А. О Пушкине. — Л., 1977. — С. 167, 200.

Конечно, поэт не мог чувствовать и осознавать себя пророком постоянно, всегда и безусловно, это было бы странно и главное — невозможно. Нельзя не учитывать, что в финале «Пророка» звучит слово не человеческое, а «бога глас», голос высшей силы, и он не подлежит человеческому суду и не подвержен человеческой рефлексии. Поэт объективирует эту знаменитую императивную концовку. Во многих других лирических решениях темы поэт меньше всего пророк, и на эту роль не претендует.

В 1828—30-е годы, переломные для Пушкина, созданы два стихотворения с заглавиями, символически характерными, связанными с мыслью о будущем, «Заклинание» и «Предчувствие». «Предчувствие» написано в момент критический, в состоянии сильного эмоционального напряжения:

*Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей? (III, 72).*

Вопросы заданы самому себе, но неясно, вопросы ли это, или это язык самовнушения, когда внутренняя драма достигла кульминации. Это речь человека, вступающего в спор с собой, со своим сомнением. Правда, уже во второй строфе патетика смягчена, и появилась надежда на милость судьбы. Но душевную устойчивость поэт находит не только и не столько в себе. Последняя, третья строфа стихотворения поразительна. На неясной границе между спасением и гибелью, счастьем и несчастьем, перед угрозой «завистливого рока», рождаются молитвенно нежные строки. И форма их императивная:

*Ангел кроткий, безмятежный,
Тихо молви мне: прости,
Опечалься: взор свой нежный
Подыми иль опусти;
И твое воспоминанье
Заменил душе моей
Силу, гордость, упованье
И отвагу юных дней. (III, 72. Курсив Пушкина).*

Мольба обращена к женщине, спасительным представлен весь ее нежный облик, воспоминание о ней. Нас необъяснимо притягивает к себе одно из самых поэтических слов пушкинского времени и пушкинской поэзии — упованье (слово, здесь выделенное рифмовкой: упованье — воспоминанье). Женственный образ соединяет воспоминание (прошлое) и возможность желанного будущего. Прошлое воскресает в воображении как настоящее и свободно переходит в неясное будущее, неясное, но непременно светлое, счастливое. Мысль о будущем, о «завистливом роке» содержит и надежду, и сомнение, и веру в добро, и сознание зыбкости самой надежды. Б. А. Грифцов, автор книги «Психология писателя», очень точно заметил, что пушкинское творчество порождает «ни-

когда не разрешающуюся проблематичность»⁴.

Риторический вопрос «Сохраню ль к судьбе презренье?» не имеет, конечно, прямого, буквального значения. Пушкину определено свойственно внимательное, пытлиное всматривание в будущее, а не презрение к судьбе. Поэтому так необходимо ему упованье. Но и «сохранить к судьбе презренье» значило бы сохранить независимость, быть выше «завистливого рока». Поэтическая мысль двоятся, разветвляется, и только императивная концовка на мгновение скрепляет мысль и чувство в единство, и сохраняется надежда на добро.

Еще более нетрадиционно и необычно стихотворение «Заклинание», одно из самых «темных», по определению В. Д. Сквозникова⁵. Бросаются в глаза настойчивые императивные повторения, призывная и драматичная речь, и при этом явственное, очевидное сознание нереальности, неисполнимости желанного свидания. Все это создает в странном пушкинском стихотворении атмосферу почти мистическую, ритуально торжественную.

*Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда! (III, 193).*

С точки зрения рассудка, все слова и интонации в «Заклинании» бессмысленны, но стихи и прославляют именно неразумность. Здесь все вопреки рассудку, поэтому в словах победительная настойчивость, поэтому так динамичны повторы-заклинания. Это единственное (за исключением «Пророка») стихотворение поэта, где императивность речи столь решительна, нет признаков неуверенности в слове, и сам императив не имеет (в произносимых словах) дополнительного условного, сослагательного оттенка (хотел бы...). Стихи выражают очень определенное состояние духа, абсолютную решимость.

В «Предчувствии» и «Заклинании» раскрыты сложные и единственные в своем роде мгновения жизни поэта. Значительно чаще мы встречаемся в лирике 30-х годов с размышлениями поэта о будущем, не прикрепленными к конкретному эпизоду, конкретному времени и пространству. Л. Я. Гинзбург считает, что в 20—30-е годы Пушкин локализует время и пространство⁶. Внешне это именно так, общепризнано, что лирика Пушкина последних лет предельно конкретна. Но внутренний ее смысл сводится, скорее, к размыванию локальности. Мысль А. А. Ахматовой о победе поэта над временем и пространством имеет значение не только социальное и биографическое. Локализация времени в лирике Пушкина приводит к преобразению, сдвигу временных представлений. Поэт словно бы перепутывает временные категории, потому что стремится вы-

⁴ Грифцов Б. А. Психология писателя. — М., 1988. — С. 214.

⁵ Сквозников В. Д. Границы пушкинского стиля./Типология стиливого развития нового времени. — М., 1976. — С. 167.

⁶ Гинзбург Л. Я. Частное и общее в лирическом стихотворении.//О старом и новом. — Л., 1982. — С. 26—27.

рваться из монотонно поступательного и слепого, равнодушного к человеку временного потока. Мысль о будущем в этих условиях самая актуальная и необходимая, неизбежная, поэт почти постоянно к ней возвращается.

Только в сонете «Мадонна», единственный раз в лирике Пушкина, желание поэта всерьез сбывается, и потому все стихотворение, по смыслу, форме, тональности, похоже на благодарственную молитву. Для внутреннего мира Пушкина 30-х годов характерно другое. Надежда, упование, желанная мечта только обозначены, названы, иногда даже оценены, но стихи останавливаются в тот момент, когда желаемое произнесено. Остальное, и главное, решающее (быть или не быть) остается за непредсказуемой судьбой, провидением. Самые лучшие надежды, мысли и чувства отданы поэтом во власть стихийных сил. Показательна в связи с этим концовка стихотворения «Монастырь на Казбеке». Мечта выражена хотя и императивно, но таким образом, что изначально ясна ее неосуществимость:

*Далекий, возделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!.. (III, 141).*

Но это и мольба об идеальном бытии, в «соседстве бога». Стихи, таким образом, содержат и представление о начале вневременном, вечном, за пределами пути земного. Имеющая императивный оттенок просьба к судьбе (хотел бы) выражает и мысль о свободе (пусть иллюзорной), и одновременно личностное признание, скрытый плач человека, тоскующего на земле. В таких программно-утопических стихах сталкиваются и сосуществуют две смысловые волны: и простодушная, почти детская вера в реализацию нереального, и сознание ее невозможности.

Поэтическая мысль Пушкина в рассматриваемых художественных формах основана на подсознательном представлении, что происходящее в человеческой жизни зависит от некоей высшей причинности, сверхпричинности, разуму человека не явственной. Но именно такая неясность и, следовательно, незащищенность человека перед тайными силами и порождает протестующее состояние души и ума, когда поэт избирает, у края «бездны мрачной», хотя бы относительную свободу от вездесущей детерминированности. С исключительной настойчивостью и бесстрашием поэт был устремлен к такой свободе, чреватой, как он ясно понимал, несчастьями, и поверял себя ей.

Характерны итоговые стихи, где отмечен важный для поэта поворот в жизни, рубеж. «Элегия» 1830 года («Безумных лет угасшее веселье...») именно такая. Непосредственно в языке здесь нет императивной категоричности, но в конце заявлена жизненная программа, пожелания себе, эскиз будущего. Слова в финале «не хочу», «хочу» выпадают из сколько-нибудь известных условных

традиций. Эти стержневые слова, создающие антитезу, столь решительны, в них такой вызов силам судьбы, что вслед за признанием:

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

уже не кажется неожиданным пророческое слово «ведаю»:

И ведаю, мне будут наслажденья... (III, 178).

В какой-то момент концовка «Элегии» и в самом деле получает ореол колдовского заклинания. И все это, как ни странно, не отменяет и даже усиливает глубокую печаль и неуверенность перед будущим.

Очень близки к «Элегии» по тональности и совпадают по некоторым стилистическим признакам «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Вопросы, заданные в конце силам природы, космоса, судьбы, завершены решительным и драматичным признанием «Я понять тебя хочу...» Сами вопросы интонационно равны требованию, в них опять-таки вызов, а в повторах пульсирует нелогичная, не разумом определяемая и от разума не зависящая волна тревоги, страха и надежды:

*Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?*

*От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь? (III, 197).*

Три года спустя создано стихотворение, в котором поэт пристально рассматривает возможный трагический вариант будущего, словно раскрывает перед тайными силами и тревогу, и надежды. В стихах «Не дай мне, бог, сойти с ума...» все особенности речи направляют развитие темы в область будущего. Создается двойное движение темы, смысловое и эмоциональное. Это и мольба, и молитва, и суровый, без иллюзий анализ возможного жизненного варианта (если... то...). Характерно, что императивность здесь, как и во многих других случаях, срастается с условно-сослагательными формами («Когда б оставили меня...»). Движение поэтической мысли приводит к мрачному итогу, к представлению о единственно вероятном, безвыходном, «тюремном» варианте:

*Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака... (III, 266).*

Снова перед тайными и слепыми силами раскрыты карты. Но поэт и здесь проявляет сдержанность и трезвость мысли, готовность к страданию. И, таким образом, все стихотворение — вызов судьбе, поэт и читатель переживают катарсис.

В рассматриваемом ключе следует воспринимать и стихотворение «Туча», которое оценивают как чистую аллегорию, которое пушкинистами обойдено, а Л. Толстым и Тургеневым и вовсе осуж-

далось из-за одного, не понравившегося стиха. Между тем это стихи глубокие и очень пушкинские. Они замыкаются строфой с категоричным императивным зачином:

Довольно, сокройся! Пора миновалась... (III, 333).

Образы и мотивы динамично, стремительно сменяют друг друга: туча, лазурь, ликующий день, недавняя гроза. И все сменяющиеся образы прозрачны, сквозь них просвечивает момент неповторимой человеческой жизни. Поэт диктует темной силе уступить свету; ему удается передать слитное впечатление драматической минуты, мгновения и в природе, и в человеческой судьбе. Некоторая отделенность поэта от изображаемой картины и придает поэтической интонации уверенность и твердость.

Наконец, отметим еще один особый случай: в незаконченном послании «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», в прозаическом плане его продолжения, поэт мысленно проходит весь жизненный путь до конца, намечая желанный, не идиллический, но светлый его вариант. Ясно, что такое забегание вперед, в завтра, было потребностью пушкинской личности и потребностью его художественной мысли. Предначертанный план ближайшего и неблизкого будущего вычерчивается с пушкинской ясностью и стремительным лаконизмом: «...поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть» (III, 521).

До сих пор были рассмотрены стихи, в которых хотя бы отчасти затронут путь человека в пределах рождения и смерти, или на пределе жизни и смерти. Пушкину было свойственно бесстрашие ума, он не останавливается на границах бытия: условный, мыслимый порог между жизнью и смертью он поэтически разрушает или даже переходит этот порог, чтобы заглянуть за его пределы. Поэта глубоко волновала и самая возможность инобытия, и мысль о том, что будет на той же земле, но без него, после его смерти.

Два стихотворения с этой точки зрения характерны: «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и «Вновь я посетил...». В стансах «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» развита мысль о неизбежной смерти, о подчинении ей всего живого. Все печально элегические варианты такой мысли поэт называет легким словом «мечты» и с поразительной свободой и некоторым, очень естественным для него спокойствием подчиняет разум и сердце жестоким законам природы, соглашаясь с ними. И. Анненский заметил в Пушкине эту особенность и определил ее как «болезненное целомудрие чувства, боязнь выявить перед толпой свой душевный мир»⁷.

Последняя строфа стансов непостижима для многих поколений читателей, она содержит как будто бы поэтическое оправдание смерти, оправдание — в форме в высшей степени неожиданной. Мы снова наблюдаем императивную форму, интонацию повеления, но повеления, в котором скрыто и остраненное, спокойное согласие:

⁷ Анненский Иннокентий. Пушкин и Царское Село.//Книги отражений.— М., 1979.— С. 317.

*И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть... (III, 136).*

Поэт закликает события и явления, которые состоятся и без него, без его слова, даже без вмешательства злых или добрых сил. Значит, ему удавалось, благодаря гармонизирующим свойствам его духа, осознанно включиться в непрерывный ход времени, физически ощутить его и подчиниться ритму времени. Здесь, в концовке стихотворения, поэтом высказаны не совсем его мечты или надежды; субъективному, личному началу в этот момент нет места. Мысль и чувство поэта движутся в едином ритме с волнами времени. Пережить такое состояние и высказать его в слове в русской поэзии удалось, очевидно, только Пушкину.

Близка по внутреннему значению и даже по эмоциональному пафосу к стансам «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» поэтическая мысль в стихотворении «Вновь я посетил...». В конце лирического размышления о времени и законах природы поэт конструирует возможное будущее, то будущее, когда он, поэт, уже уйдет, будет сметен потоком времени. Казалось бы, человеку, познавшему противоречия и жестокость своего времени, время «чужое» должно быть мало интересно. На наших глазах лирического героя словно бы захлестывает поступательное движение необратимого времени, и вот он уже вынужден уступить место внуку, который может услышать «приветливый шум» тех же самых, поэтических сосен. Мы сказали «может», но у Пушкина по-иному:

*...Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум... (III, 346).*

Поэт закликает самые силы природы и времени, он обращается к могущественному провидению на языке спокойно эпическом, почти бесстрастно, как будто у него есть уверенность, что будет именно так, а не по-другому. Личность поэта, природная стихия и волны времени соединены поэтом в едином ритме. В таком едином музыкальном ритме и заключена тайна поэтического обаяния Пушкина, утешительная эпическая умиротворенность многих его стихотворений, своеобразная магическая притягательность поэтической речи, выражающей мысли исключительные, далекие от общепринятых.

Исключительность и глубина художественной мысли Пушкина наиболее сильно, убедительно мотивируются и оправдываются в стихах о поэте (и шире — в теме поэта, объединяющей все его творчество). Тем интереснее и важнее заметить, что именно стихи о поэте содержат в финале императивные формы поэтической мысли, мысли общезначимой, глубоко и сильно обобщенной («Пророк», «Я памятник себе воздвиг...»); иногда императив пронизывает и весь текст («Поэту»). Пушкинские стихи о поэте и стихи о смерти и бессмертии, о сущности и цели бытия — явления внутренне родственные, единые.

Одна из самых глубоких мыслей Пушкина на тему о поэте и

поэзии — мысль о том, что поэтическая правда не соответствует правде рассудка. Наиболее прямо и внушительно, императивно высказана она в диалогическом стихотворении «Герой»:

*Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! — Нет,
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман. (III, 200).*

В форме полемической защищает поэт правду «возвышающего обмана». В стихах о поэте и поэзии пушкинский императивный язык повышенно категоричен: сомнения исчезают, он защищается от пошлости и бездуховности. Императивная интонация в такого рода стихах почти обязательна, она явственна и в диалоге «Поэт и толпа», и в гневных стихах, вольном подражании Буало, «Французских рифмачей суровый судия...». Пафос всех этих стихотворений един: это и стремление к независимости, и творческая свобода, и ответственность перед творческим даром. Императив часто в этих случаях обращен и к самому себе:

*Ты царь. Живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум... (III, 174).
Веленью божию, о муза, будь послушна... (III, 373).*

Выражен очень сильный, убедительный урок, урок высшей духовности, обращенный к псевдопоэтам, урок против суетности и бесстыдства произносится и от своего имени, и от имени почитаемого классика. Когда пушкинский поэт избирает роль судьи и обличителя, его гневный пафос сокрушителен и неотразим. В слове сливаются и голоса многих вечных истин, и его личный, пророческий голос:

*О вы, которые восчувствовав отвагу,
Хватаете перо, мараете бумагу,
Тисненью предавать труды свои спеша,
Постойте — наперед узнайте, чем душа
У вас исполнена... (III, 270).*

О поэте Пушкин говорит и судит так, словно обладает истиной, в которой никто не смеет усомниться. Нельзя забыть, что стихи о поэте рождены одновременно и из глубокой убежденности в нравственных истинах. Не будь стихов о поэте, проходящих через весь творческий путь, не было бы и каменноостровского, библейского цикла 1836 года.

Предтечей библейского цикла 1836 года были стихи, связанные с древним опытом человечества: и «Свободы сеятель пустынный:...», и «Подражания Корану», и «Пророк». Все они имеют в основе речь императивную. У Пушкина был глубоко личный интерес к древнему опыту нравственного существования. К «мощной древности» поэта притягивала и простота мысли, свободной, ясной и

наивной. Идиллию в древнем духе он определяет: «...простая, широкая, свободная» (VII, 267); о Карамзине замечает: «Нравственные его размышления, своею иноческою простотою, дают его повествованию всю неизъяснимую прелесть древней летописи» (VII, 133—134).

Повелительный глас высших сил определяет у Пушкина и смысл поэзии, имитирующей древность, в духе древности. В то время как литература декабристов придала стилю древности значение языка протеста, языка политического, Пушкин увидел в древнем языке, императивном, учительном, свободу мысли и духовную высоту древних. До такой высоты он и стремился подняться сам. Так в библейском цикле, в стихотворении «Мирская власть», в императивно-полемиической форме поэт отрицает суетное и кощунственное поведение земной, человеческой власти. Гневная, требовательная речь обвиняет всемирную и всеильную пошлость, духовное рабство. Истина нравственная внушается как бы незаметно, она пронизывает собою каждое слово. Стихотворение ставит только вопросы, оно и построено как цепь эмоционально нарастающих вопросов:

*К чему, скажите мне, хранительная стража?⁸
Или распятие казенная поклажа,
И вы боитесь воров или мышей?
Иль мните важности придать царю царей?
Иль покровительством спасаете могучим
Владыку, тернием венчанного колючим,
Христа, предавшего послушно плоть свою
Бичам мучителей, гвоздям и копию? (III, 366).*

Столь же победительно звучит императив и во второй части стихотворения «Из Пиндемонта», из того же, библейского цикла. Здесь выражена поэтическая программа, в форме, близкой к императиву: повелительную речь заменяет инфинитив, отчего и сама программа воспринимается очень взвешенной и до конца решенной:

*...Никому
Отчета не давать. Себе лишь самому
Служить и угождать... (III, 369).*

В поэтической молитве «Отцы пустынники и жены непорочны...», втором (по пушкинскому обозначению) стихотворении библейского цикла, нет прямо выраженной императивности, здесь мольба, просьба о духовной помощи в борьбе с собой, своей слабостью и греховностью. Именно потому пушкинское слово и обладает очищающей силой, что в нем выражен живой трепет сомнения в собственных силах и искреннее раскаяние:

*...дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.*

⁸ Курсив мой (Э. С.).

*Не дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи (III, 370).*

В библейском цикле поэт выразил программу духовной жизни цельного человека и высказал ненавязчиво, но сильно урок современникам, в том числе и современной власти. Но сильнее всего в библейском цикле отражена мысль о совершенствовании личности, и, значит, об идеальном будущем, уже не только для себя, и меньше всего для себя, но для каждого человека в отдельности. Есть в этих стихах чувство яростно сдержанное, и сознание сопричастности поэта ко всему человечеству, словно бы он ответственен за все времена.

Императивный язык в стихах фабульно-эпических — это еще одна, и очень самобытная форма пушкинской лирики 30-х годов, лирики, в которой поэт словно бы отбрасывает все временное и суетное и выделяет в человеке первооснову. Два стихотворения, «Родрик» и «Странник», созданы по мотивам известных литературных сюжетов (Р. Саути и Дж. Беньяна). Они имеют явно общий сюжетный мотив: герой томится духовной жаждой, ищет выхода и находит его в радикальной и неожиданной для окружающих перемене судьбы. И Родрик, и странник меняют образ жизни и начинают все сначала, находят путь к обновлению и возрождению личности.

В «Страннике» решение принято после встречи с неким юношей, указавшим (повелительной речью и жестом), куда идти и как поступить:

Иди ж/.../, держись сего ты света... (III, 344).

Сходный мотив и в концовке «Родрика», герою является во сне святой старец и повелевает:

Встань — и миру вновь явись. (III, 338).

Легко заметить, что оба случая имеют некоторые даже прямые совпадения со стихами цикла «Подражания Корану» и с «Пророком». Желаемое (путь к истине) высказывается прямо, речь вложена в уста божественных сил (или тех, кто ею обладает), и само решение судьбы принадлежит силам высшим, добрым силам.

Некоторая остротенность автора не отменяет его личной сопричастности к происходящему. Лирически окрашенное событие сообщается в форме «объективно-стесненной» (термин Томаса Манна). Возможно предположить, что поэт и к себе применяет взлеты и падения в судьбе героев, страждущих в поисках истины. Читатель допускает в стихах по меньшей мере двойное значение, и глубоко личное, и почти объективное, эпически повествовательное. Стихи эти для нас тем значительнее, что они отражают особые формы лирического самовыражения, близкие к эпосу, но не переходящие в него. Пушкину, по словам И. Анненского, свойст-

венно было «поэтическое самозабвение и самоотречение»⁹; что проявлялось и в своеобразном, эпически окрашенном лиризме 30-х годов. Произошло некоторое ослабление лирической субъективности, но непременно сохранялось лирическое единство текста, внутренний авторский голос, определяющий нравственное содержание стихов. Императивная и многоаспектная форма речи в поэзии Пушкина и была одним из проявлений такого творческого процесса.

⁹ Анненский Иннокентий. Пушкин и Царское Село. // Книги отражений. — М., 1979. — С. 319.

О ТРОПАХ В ПОЭЗИИ ПУШКИНА

Как показали исследователи, один из источников образности Пушкина — традиционная поэтическая фразеология¹. Не менее важен для Пушкина второй источник — изображаемая реальность. Троп — чаще всего это сравнение, реже метафора — как бы порожден миром, изображаемым в произведении, и имеет опору в прямых обозначениях, его рисующих, или неназванных, но для него характерных. Связь между изображаемым миром и тропом выражается по-разному. Наиболее наглядна она тогда, когда троп и обозначение реалии, имеющей самостоятельную значимость в тексте, связаны повтором.

Обозначение реалии и образ сравнения, ее повторяющий, распределяются в тексте по-разному. Реалия предшествует образу сравнения: «Пред ними мрачна *степь* Лежит во сне глубоком» — «Москва в унынии, как *степь* в полнощной мгле» («Воспоминания в Царском Селе»), «Поздно *ночью* из похода Возвратился воевода» — «И, мрачнее черной *ночи*, Он потупил грозны очи» («Воевода»).

Обозначение реалии появляется вслед за образом сравнения или метафорой. В «Полтаве» сначала появляется сравнение: «И он промчался пред полками, Могуц и радостен, как *бой*», затем — указание на явление: «И грянул *бой*». Этот же ход использован и при характеристике Карла XII: сначала сравнение: «Как *полк*, вертеться он судьбу Принудить хочет барабаном», затем реалия: «Вдруг слабым манием руки На русских двинул он *полки*». В «Медном всаднике» образ сравнения в тропе «И тяжело Нева дышала, как с битвы прибежавший *конь*», перекликается с реалией — бронзовым конем Петра. Соотнесенные слова, связывающие реалию и троп, могут быть и синонимами: «*Зари* багряной луч играет; Дверь отворилась. Ольга к ней, *Авроры* северной алей И легче ласточки влетает» («Евгений Онегин»).

Связь тропа с предметом изображения имеет и не такой прямой характер, как в только что приведенных примерах. Троп обусловлен общей темой произведения, изображаемой ситуацией, особенностями изображаемого лица и т. д. Некоторые не изображенные предметы и ситуации входят в текст через сравнение, которое оказывается обращенным сразу к двум планам изображения — тропеическому и прямому. В стихотворении «В часы забав и праздно́й

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М., 1941; Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина. — М., 1969.

скуки...» метафора *елей речей* связана с изображением духовного лица и его характеризует: «Я лил потоки слез нежданных, И ранам совести моей твоих речей благоуханных Отраден чистый был елей». В стихотворении «Как счастлив я, когда могу покинуть...» изображается появление русалки. Часть сравнений опирается на слова, не названные в тексте, но характерные для воды, реки, из которой выходит русалка: «О, скоро ли она со дна речного Подыметя, как *рыбка* золотая», «Она сидит на берегу крутом». У стройных ног, как *пена* белых, волны Ласкаются, сливаясь и журча». В стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?..» вслед за изображением внешнего мира: «Вот вечер: вьюга воет» идет соответствующее ему изображение человека: «Хозяйка хмурится в подобие погоде».

Оба эти типа сравнений связаны друг с другом и в некоторых произведениях Пушкина сосуществуют. Один и тот же предмет изображения, одна и та же тема становятся источником двух разнотипных сравнений. Лирическое отступление о ножках в «Евгении Онегине» заканчивается сравнением, образ которого прямо повторяет обозначение центральной реалии: «Слова и взор волшебниц сих Обманчивы... как ножки их». Это же лирическое отступление содержит и сравнение другого типа, опирающееся на ситуацию, которая непосредственно не изображена, но легко воображается: «Ах, ножки, ножки! где вы нынче? Где мнете вешние цветы? ... Исчезло счастье юных лет, Как на лугах *ваш легкий след*».

В поэме «Цыганы» противопоставление цыганской воли и «неволидушных городов» определяет характер сравнений: «Как вольность, весел их ночлег И мирный сон под небесами», «Все скудно, дико, все нестройно, Но все так живо-неспокойно, Так чуждо мертвых наших нег, Так чуждо этой жизни праздной, как песнь рабов однообразной!». Первое сравнение, появляющееся прежде, чем сквозные слова *воля, вольный* (о Земфире: «она привыкла к резвой воле», об Алеко: «теперь он вольный житель мира» и т. п.), связано с ними корневым повтором, второе сравнение включает реалию, характерную для неволи, но не имеющую в тексте самостоятельной значимости.

Образы, почерпнутые из разных источников, постоянно взаимодействуют. Изображаемая реальность — способ обновления традиционных смысловых связей. Произведение или отдельный его фрагмент строятся таким образом, что традиционные смысловые связи как бы возникают заново.

Один из способов обновления традиционного тропа — соотношение его с реалией, которая имеет в тексте самостоятельное значение. Слово традиционно уподобляется воде, и Пушкин использует разные преобразования этой смысловой связи: «мои стихи, сливаясь и журча, Текут, ручьи любви, текут, полны тобою» («Ночь»), «Текут элегии рекой» («Евгений Онегин»), «А как речь-то говорит, Словно реченька журчит» («Сказка о царе Салтане»). В стихотворении «Как счастлив я, когда могу покинуть...» сравнение, осно-

ванное на этой смысловой связи: «А речь ее... Какие звуки могут Сравниться с ней — младенца первый лепет, Журчанье вод, иль майский шум небес, Иль звонкие Бояна Славься Гусли» предварено изображением реалий: «...волны Ласкаются, сливаясь и журча». В стихотворении «Цветок» сравнение человека с цветком отталкивается от изображения засохшего цветка и возникает как результат развития поэтической мысли, хотя по природе своей этот образ традиционен: «Цветок засохший, безуханный, Забытый в книге вижу я: И вот уже мечтою странной Душа наполнилась моя: Где цвел? когда? какой весною? И долго ль цвел и сорван кем, Чужой, знакомой ли рукою? И положен сюда зачем? <...> И жив ли тот, и та жива ли? И нынче где их уголок? Или уже они увяли, Как сей неведомый цветок?» В нескольких стихотворениях повторяется сравнение женщины со звездой: «И вдруг — падучею звездой — Под сонной скрылася волной («Русалка»), «звездой севера явись» («Зимнее утро»), «Приди, как дальняя звезда» («Заклинание»). В стихотворении «С португальского» сравнения с розой и со звездой приобретают мотивировку в реалиях изображаемого мира: «Там звезда зари взошла, Пышно роза расцвела» — «И являлася она У дверей иль у окна Ранней звездочки светлей, Розы утренней свежей».

Один из распространенных типов пушкинских стихотворений — двухчастные композиции, основанные на параллелизме («Я пережил свои желанья...», «На небесах печальная луна», «Цветы последние милей...», «Приятелям»). В состав композиций, основанных на параллелизме, входят традиционные образы, приобретающие опору в реалиях. Так строится стихотворение «Близ мест, где царствует Венеция златая...», где традиционное *море жизненное* и сопровождающие его традиционные атрибуты выглядят как производное от конкретной картины, от реального гребца, взморья, песни: «Близ мест, где царствует Венеция златая, Один, ночной гребец, гондолой управляя, При свете Вespera по взморю плывет, Ринальда, Годфреда, Эрминию поет ... На море жизненном, где бури так жестоко Преследуют во мгле мой парус одинокой, Как он, без отзыва утешно я пою И тайные стихи обдумывать люблю».

Традиционный троп обновляется и благодаря тому, что текст указывает на ситуацию, органически включающую соответствующие реалии, хотя сами эти реалии упоминаются только как составная часть тропа. В стихотворении «Как счастлив я, когда могу покинуть...» сравнение глаз со звездами вызывает к жизни картина лунной ночи, когда из волн появляется русалка. Хотя упоминания звезды в тексте нет, она — принадлежность изображаемого мира: «Как сладостно явление ее Из тихих волн, при свете ночи лунной! ... Ее глаза то меркнут, то блистают, Как на небе мерцающие звезды».

При помощи рассмотренных приемов к стершемуся образу возвращается его вещественная основа.

Некоторые традиционные образы включаются в текст как чужое, «изображенное» (М. М. Бахтин) слово. Именно в этом качестве, как стршееся слово, как отсылка к устойчивому словоупотреблению, они используются в зрелом творчестве Пушкина: «Глаза как небо голубые, Улыбка, локоны льняные, Движенья, голос, легкий стан, Все в Ольге... но любой роман Возьмите и найдете верно Ее портрет» («Евгений Онегин»). Кроме того, традиционные образы сохраняют свой поэтический ореол и употребляются без дополнительной мотивировки.

Пушкин возвращается к одним и тем же смысловым связям и образам. Таковы сравнения человека с животным, птицей, растением (цветком, розой, листом) и т. д. Некоторые образы раннего творчества входят в позднее творчество поэта. Одна и та же смысловая связь имеет в разных текстах разные мотивировки. Глаза Марии в «Полтаве» сравниваются со звездами: «Звездой блестят ее глаза». Поэтический характер сравнения поддерживают другие тропы этого описания. В стихотворении «Ее глаза» это сравнение представляет собой, по замечанию А. Д. Григорьевой, «шутливо — ироническое воспроизведение поэтического трафарета»: «И можно с южными звездами Сравнить, особенно стихами, Ее черкесские глаза»².

В разных стихотворениях Пушкина повторяется сравнение девушки с розой³. Часть этих сравнений не имеет дополнительных мотивировок: «Но бури севера не вредны русской розе» («Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...»), «И как роза румяна, и бела, что сметана» («Будрыс и его сыновья»), «девы-розы пьем дыханье» («Пир во время чумы»). В стихотворении «Туманский прав, когда так верно вас...» сравнение с розой восходит к чужому словоупотреблению: «И с розой сходны вы, блеснувшей весной: Вы так же, как она, пред нами Цветете пышною красой И так же колетесь, Бог с вами», так же, как метафора «Соперницы *запретной* розы Блажен бессмертный идеал» в стихотворении «К. А. Тимашиевой», отсылающая к стихотворению Вяземского «Запретная роза». Как изображенное слово вводится уподобление Богородицы розе в стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный: «Lumen soe-lum, sancta Rosa! Восклидал всех громче он». Стихотворение «О дева-роза, я в оковах...» представляет собой двухчастную композицию, в которой тропу первой части во второй соответствует реплика: «О дева-роза, я в оковах; Но не стыжусь твоих оков: Так соловей в кустах лавровых, Пернатый царь лесных певцов, Близ розы гордой и прекрасной В неволе сладостной живет И нежно песни ей поет Во мраке ночи сладострастной».

Разнообразие и изменчивость мотивировок позволяет сохранить образы раннего творчества в существенно изменившемся общем контексте позднего.

² Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Указ. соч. — С. 277.

³ Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. — М., 1984. — С. 337—387.

Для Пушкина характерна множественность образных соответствий определенного предмета речи. Иногда они концентрируются в одном месте. Самый наглядный пример такого рода — описание Марии в «Полтаве»: «Она свежа, как вешний цвет, Взлелеянный в тени дубравной. Как тополь киевских высот, Она стройна. Ее движенья То лебеда пустынных вод Напоминают плавный ход, То лани быстрые стремленья. Как пена, грудь ее бела. Вокруг высокого чела, Как тучи, локоны чернеют. Звездой блещат ее глаза; Ее уста, как роза, рдеют». Более обычно объединение двух разнотипных характеристик.

В то же время образные характеристики повторяются. Повторяющийся образ сравнения характеризует с разных точек зрения один предмет речи, поскольку меняется признак сравнения: «Как ветер, песнь его свободна, Зато, как ветер, и бесплодна». Важную роль в развернутых текстах играют повторяющиеся сравнения, оторванные друг от друга. При помощи повторяющихся или сходных сравнений характеризуется персонаж в разных ситуациях. Мария в «Полтаве» дважды сравнивается с серной: «Не серна под утес уходит, Орла послуша тяжкой лет; Одна в сенях невеста бродит, Трепещет и решенья ждет». Сравнение с серной возвращается в конце поэмы: «И легче серны молодой Она вспрыгнула, побежала». Татьяна в «Евгении Онегине» дважды сравнивается с ланью: «Как лань лесная, боязлива», «...трепетней гонимой лани».

Персонажа в разных ситуациях характеризуют и сходные образы, почерпнутые из одного источника. Так изображается Алеко в поэме «Цыганы». В начале поэмы вслед за песней «Птичка Божия не знает Ни заботы, ни труда» идет сравнение «Подобно птичке беззаботной И он, изгнанник перелетный, Гнезда надежного не знал И ни к чему не привыкал». В конце поэмы Алеко вновь сравнивается с птицей: «лишь одна телега, Убогим крытая ковром, Стояла в поле роковом. Так иногда перед зимою, Туманной, утренней порою, Когда подьмется с полей Станица поздних журавлей И с криком вдаль на юг несется, Пронзенный гибельным свинцом Один печально остается, Повиснув раненым крылом».

Повторяющиеся или однотипные тропы объединяют разных персонажей или разные планы изображения и могут принадлежать не только автору, но и персонажам. В поэме «Цыганы» сравнение с птицей характеризует не только Алеко. Между двумя соотнесенными сравнениями, которые уже приводились, есть промежуточное звено — сравнение «вольнее птицы младость» в речи старого цыгана.

Сравнения с животным и птицей, характеризующие Марию в начале «Полтавы», используются и в других сценах поэмы. Сравнение с ланью повторяется в речи Мазепы: «В одну телегу впрячь неможно Коня и трепетную лань», где появляется еще одна образная характеристика, почерпнутая из того же ряда, характеристика самого Мазепы. К этому же ряду принадлежит и характеристика Искры: «С ним Искра, тихий, равнодушный, Как агнец,

жребию послушный». Сравнение с лебедем начинает ряд сравнений с птицами. Для другой ситуации выбраны и образы другой птицы: «...голубку нашу Ты, старый коршун, заклевал». Характеристика Марии вновь противостоит характеристике Мазепы.

В некоторых случаях часть повторяющихся образных характеристик имеет опору в реалиях изображаемого мира. В «Сказке о золотом петушке» образные характеристики разных персонажей выдержаны в одном ключе: «попались в сети оба наши сокола», «Как пред солнцем птица ночи, Царь умолк, ей глядя в очи», «Весь, как лебедь поседелый, Старый друг его, скопец» и выстраиваются в один ряд с обозначением главного героя сказки.

Одни и те же образные характеристики сопровождают разных персонажей, по-разному связывая и группируя их, и в «Евгении Онегине». С птицей сравнивается Татьяна («пташка ранняя моя») и Ольга («...легче ласточки влетает»).

Татьяна и Онегин сравниваются с тенью. Впервые такое сравнение появляется при характеристике Онегина: «Хандра ждала его на страже, И бегала за ним она, Как тень иль верная жена». Затем появляются сравнения Татьяны с тенью. Эти сравнения повторяются в сцене, предвещающей объяснение с Онегиным: «Бледна, как тень, с утра одета, Татьяна ждет», «Легче тени Татьяна прыг в другие сени». Вслед за ними появляется сравнение Онегина с тенью, которое противопоставляет Онегина Татьяне: «Блистая взорами, Евгений Стоит подобно грозной тени». После объяснения с Онегиным Татьяна вновь сравнивается с тенью: «Как тень она без цели бродит». И наконец, влюбленный Онегин также сравнивается с тенью: «За ней он гонится как тень». Так повторяющийся образ сравнения при меняющемся признаке сравнения то сближает, то противопоставляет персонажей.

Сравнения с животными скорее противопоставляют Татьяну и Онегина, нежели сближают их. Татьяна сравнивается с ланью, с зайчиком, Онегин — со зверем («Он мог бы чувства обнаружить, А не щетиниться, как зверь»), в последней главе его характеризует общеязыковое сравнение («Свои покои запертые, Где зимовал он как сурок, <...> Он ясным утром оставляет»).

В конце четвертой главы вслед за характеристикой Ленского идет сравнение: «Стократ блажен, кто предан вере, Кто хладный ум угомонив, Покоится в сердечной неге, Как пьяный путник на ночлеге, Или, нежней, как мотылек, в весенний впившийся цветок». С мотыльком сравнивается и Татьяна: «Так бедный мотылек и блещет И бьется радужным крылом, Пленный школьным шалуном».

Повторяющееся сравнение с луной осложнено тем, что разные персонажи романа по-разному воспринимают луну. Соответственно сравнение с луной характеризует разных персонажей по-разному. Когда оно характеризует Ольгу: «Кругла, красна лицом она, Как эта глупая луна На этом глупом небосклоне», сравнение отсылает к реалиям изображаемого мира в восприятии Онегина, ко-

торый все видит в одном свете («Какие глупые места»). При характеристике Ленского образ сравнения имеет литературное происхождение и окраску, указывая на романтические увлечения Ленского: «Он пел любви, любви послушный, И песнь его была ясна, Как мысли девы простодушной, Как сон младенца, как луна В пустынях неба безмятежных, Богиня тайн и вздохов нежных». Это акцентируется и при перечислении реалий, с одной из которых соотнесен образ сравнения: «Он роши полюбил густые, Уединенье, тишину, И Ночь, и Звезды, и Луну, Луну, небесную лампаду». Татьяну луна сопровождает во многих сценах: «к луне подъе́млет томные очи», «луна обходит Дозором дальный свод небес», «И между тем луна сияла И томным светом озаряла Татьяны бледные красы», «В поле чистом, Луны при свете серебристом, В свои мечты погружена, Татьяна долго шла одна» и т. д. И наконец становится средством ее изображения: «И, утренней луны бледней, И трепетней гонимой лани...» Еще одно преломление этого образа в авторском отступлении седьмой главы: «У ночи много звезд прелестных, Красавиц много на Москве. Но ярче всех подруг небесных Луна в воздушной синеве. Но та, которую не смею Тревожить лирою моею, Как величаяя луна, Средь жен и дев блещит одна».

Точки соприкосновения между разными персонажами и планами изображения устанавливают в «Евгении Онегине» образы цветения и увядания. Автор сравнивает с цветком Ольгу: «Цвела как ландыш потаенный, Незнаемый в траве глухой Ни мотыльками, ни пчелой». Ленский, говоря об Ольге, также прибегает к образу цветка. Но выбор его падает на другой цветок: «Не потерплю, чтоб развратитель Огнем и вздохов и похвал Младое сердце искушал; Чтob червь презренный, ядовитый Точил лилеи стебелек; Чтобы двухутренний цветок Увял еще полураскрытый». *Лилея* этих строк такой же книжный образ, как *романтические розы* из характеристики Ленского, которая, как неоднократно писали, воспроизводит привычные элегические образы: «Он пел разлуку и печаль, И нечто, и туманну даль. И романтические розы... Он пел поблеклый жизни цвет, Без малого в осьмнадцать лет». Так сходные образы — ландыш и лилея — оказываются противопоставленными, как природное, естественное — книжному.

Гибель Ленского описана при помощи его фразеологии, и здесь снова появляется образ цветка, но уже в применении к Ленскому: «Младой певец Нашел безвременный конец! Дохнула буря, цвет прекрасный Увял на утренней заре, Потух огонь на алтаре», «Во цвете радостных надежд... Увял!».

По-иному преломляются растительные образы при характеристике Татьяны. Цветы — неотъемлемая принадлежность ее деревенской жизни, и в городе она стремится «к своим цветам, к своим романам». При изображении ее внутреннего мира появляется образ зерна: «И в сердце дума зарони́лась; Пора пришла, она влюбилась. Так в землю падшее зерно Весны огнем оживлено». Как отметил Г. А. Гуковский, «сравнение деревенское, взятое из

круга представлений землепашца»⁴. Развивает этот образ традиционная метафора: «Увы! Татьяна увядает...» Для характеристики Татьяны значим и народно-поэтический образ, который содержится в речи няни: «Твое лицо как маков цвет». Образ этого ряда характеризует и Онегина: «Вот так убил он восемь лет, Утратя жизни лучший цвет». В этот же ряд включена и характеристика автора: «В те дни, когда в садах Лицея Я безмятежно расцветал», «Опять ее прикосновение Зажгло в увядшем сердце кровь».

Перекликающиеся образы, связывающие разных персонажей, входят в круг образов сева, жатвы, рисующих не только жизнь героев романа, но и человеческую жизнь вообще: «Увы! на жизненных браздах Мгновенной жатвой поколенья, По тайной воле providенья, Восходят, зреют и падут». В главе седьмой устанавливается параллелизм между миром природы и миром человека: «Или, не радуясь возврату Погибших осенью листов, Мы помним горькую утрату, Внимая новый шум лесов; Или с природой оживленной Сближаем думою смущенной Мы увяданье наших лет, Которым возрожденья нет?». В главе восьмой этот параллелизм продолжается развиваться: «Любви все возрасты покорны; Но юным, девственным сердцам Ее порывы благотворны, Как бури вешние полям: В дожде страстей они свежеют, И обновляются, и зреют — И жизнь могущая дает И пышный цвет и сладкий плод. Но в возраст поздний и бесплодный, На повороте наших лет, Печален страсти мертвой след: Так бури осени холодной В болото обращают луг И обнажают лес вокруг». Сравнение, к которому прибегает Онегин в разговоре с Татьяной: «Сменит не раз младая дева Мечтами легкие мечты; Так деревцо свои листы Меняет с каждою весной», имеет соответствие и дальнейшее развитие в авторских образах: «Но грустно думать, что напрасно Была нам молодость дана<...>, Что наши лучшие желанья, Что наши свежие мечтанья Истлели быстрой чередой, Как листья осенью гнилой».

Однотипные образы оказываются почерпнутыми из разных источников, они принадлежат не только автору, но и разным его персонажам и по-разному распределены между субъектными планами романа. Разные «языки», о которых писал М. М. Бахтин⁵, при всей их далекости друг от друга имеют точки соприкосновения. В каждом из них своеобразно преломляются сходные смысловые связи.

В нескольких местах романа образы цветения оказываются в непосредственной близости с образами горения: «От хладного разврата света Еще увянуть не успев, Его душа была согрета Приветом друга, лаской дев». Так связываются разные образные поля.

Традиционная образная параллель *жизнь — горение* и частные ее проявления: *любовь — огонь, поэзия — огонь* занимают едва ли не центральное место в образном строе романа. Основные герои

⁴ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957. — С. 212.

⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 136, 142.

романа охарактеризованы при помощи контрастных образов огня и холода. Распределение этих начал на протяжении романа меняется. Характеристика Онегина в первой главе отражает переход от одного состояния к другому: «рано чувства в нем остыли», «к жизни вовсе охладел», «Томила жизнь обоих нас; В обоих сердца жар угас». Огонь — как первоначальное состояние его души — зафиксирован в таких сочетаниях, как: «И возбуждать улыбку дам Огнем нежданных эпиграмм», «пламенно красноречив», «повеса пылкой».

Контраст Онегина и Ленского сформулирован в строках: «Волна и камень, стихи и проза, лед и пламень Не столь различны меж собой». Изображение Ленского содержит несколько разных метафор, почерпнутых из одного источника: «дух пылкий и довольно странный», «души, согретой девственным огнем». Ленского характеризуют и образы, развивающие сопоставление *поэзия — огонь*: «Под небом Шиллера и Гете, Их поэтическим огнем Душа воспламенилась в нем». Холод рисуется как возможное его будущее: «В нем пыл души бы охладел». Ленский показан не только через характерную для него фразеологию, но и через восприятие Онегина, который также оперирует устойчивыми представлениями о жизни — горении, но придает им более бытовой характер (*горячка*). Контрастные характеристики персонажей сталкиваются в пределах строфы: «Он слушал Ленского с улыбкой. Поэта *пылкий* разговор, И ум еще в сужденьях зыбкой, И вечно вдохновенный взор, — Онегину все было ново: Он *охладительное* слово В устах старался удержать И думал: глупо мне мешать Его минутному блаженству; И без меня пора придет; Пускай покаместь он живет Да верит мира совершенству; Простим *горячке* юных лет И юный жар и юный бред».

Отношения Татьяны и Онегина показаны через иное соотношение огня и холода. При изображении Татьяны, полюбившей Онегина, последовательно используются образы горения: «ланиты Мгновенным пламенем покрыты», «сердцем пламенным и нежным», «Татьяна, вспыхнув, задрожала», «Она дрожит и жаром пышет», «ланит пыланье», «И не проходит жар ланит, Но ярче, ярче лишь горит», «Блистая взорами, Евгений Стоит подобно грозной тени, И как огнем обожжена, Остановилась она», «Нет, пуще страстью безотрадной Татьяна бедная горит».

В разговоре Татьяны с няней сталкиваются два разных смысловых наполнения слова *гореть*: «— Дитя мое, ты нездорова... Ты вся горишь... — Я не больна: Я... знаешь, няня... влюблена». Так поддерживается уже возникшее в предшествующих строках противопоставление «языков» Татьяны и няни.

В сцене чтения письма и объяснения с Татьяной, изображенной с точки зрения автора, нет эпитета *холодный*, характеризующего Онегина. Напротив, появляется контрастное слово: «Быть может, чувствий *пыл* старинный Им на минуту овладел». Этот эпитет входит в самохарактеристику Онегина, так же, как эпитет *пламенный*,

характеризующий Татьяну: «Что может быть на свете хуже Семьи, где бедная жена Грустит о недостойном муже, И днем и вечером одна; Где скучный муж, ей цену зная (Судьбу однако ж проклина-ная), Всегда нахмурен, молчалив, Сердит и *холодно-ревнив!* Такой я. И того ль искали Вы чистой, *пламенной* душой, Когда с такою простотой, С таким умом ко мне писали?».

В конце романа роли персонажей меняются. Меняется и распределение их образных характеристик. Онегина характеризует переход от холода к огню: «Что шевельнулось в глубине Души холодной и ленивой?». В письме к Татьяне его внутреннее состояние описано словами-антонимами: «Когда б вы знали, как ужасно Томиться жаждою любви, *Пылать* — и разумом всечасно Смирять волнение в крови... А между тем *притворным хладом* Вооружать и речь и взор». Татьяна воплощает в себе холод: «У! как теперь окружена Крещенским холодом она».

Две встречи героев противопоставлены; противопоставлены и характеристики Онегина («блистая взорами» — «угасший взор»). И Онегин, и Татьяна в конце романа возвращаются к сцене объяснения. Татьяна оценивается с точки зрения Онегина: «В вас искру нежности заметя, Я ей поверить не посмел». Онегин оценивается с точки зрения Татьяны. Когда Татьяна вспоминает и пересказывает сцену объяснения, и появляется эпитет *холодный* как основная характеристика Онегина в прошлом, контрастный его теперешнему состоянию: «И нынче — боже! — стынет кровь, Как только вспомню взгляд *холодный* И эту проповедь <...> колкость вашей брани, *Холодный*, строгий разговор, Когда б в моей лишь было власти, Я предпочла б обидной страсти И этим письмам и слезам».

В «зеркально-отраженной» (Г. А. Гуковский) композиции романа, где сюжетное кольцо подкреплено словесными повторами, важную роль играет и распределение однотипных образных средств, характеризующих разных персонажей.

Этим не исчерпывается роль образов холода и огня в романе. При их помощи характеризуется внешний мир, свет («кипенье», «жар», «чад»), они входят и в авторские лирические отступления: «Но жалок тот, кто все предвидит... Чье сердце опыт остудил И забываться запретил!» и т. п.

Таким образом, повторяющиеся тропы и сквозные образные ряды разной степени разветвленности устанавливают в произведении разнообразные внутренние связи и переклички, существующие наряду с сюжетными связями. Возникает сложное переплетение и взаимодействие разных образных характеристик, создающее образное единство произведения.

ЗАМЕТКИ ПУШКИНА <«ОПРОВЕРЖЕНИЕ НА КРИТИКИ»>

Заметки <«Опровержение на критики»> написаны Пушкиным в Болдинскую осень — время, уникальное по силе творческого потенциала, по количественным масштабам, необыкновенному родовому, видовому и жанровому разнообразию. Названные заметки с точки зрения поэтики и жанровых особенностей — явление также необычное.

Н. Е. Мясоедова считает, что в ходе работы замысел Пушкина «Опровержение на критики» распался на три самостоятельные части: литературную биографию, родословную, «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений»¹. Я. Л. Левкович, анализируя неосуществленный замысел Записок в 30-е гг., доказывает, что в них эти три части должны были слиться². С. А. Фомичев, в отличие от выше названных исследовательниц, называет «Опровержение на критики» «законченным произведением», в котором Пушкин «комментирует критические оценки произведений, появившиеся на протяжении шестнадцатилетней его литературной деятельности, приоткрывая двери творческой лаборатории, трезво сравнивая намерения с результатами, так часто не удовлетворявшими его в полной мере»³. На наш взгляд, нельзя разъять неделимую структуру заметок Пушкина «Опровержение на критики», равно как свести их смысл лишь к комментариям критических оценок его произведений. Чтобы выявить их глубинный смысл, необходимо обратиться к особенностям поэтики заметок и их жанровой природе.

В «Опровержение на критики» вошли заметки самого разного характера: от исправляющих грамматические ошибки в произведениях прошлых лет и полемических выпадов против Булгарина до краткой родословной и биографии. Заметкам свойственны максимальная раскованность, свобода, непосредственность чувства. Они явно писаны не для широкой публики. Может быть, не случайно Пушкин будет готовить к печати под заголовком «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» лишь ту их часть, которая была посвящена полемике.

¹ Мясоедова Н. Е. Болдинские полемические заметки 1830 года и пушкинский замысел автобиографии // Болдинские чтения. — Горький, 1984. — С. 132.

² Левкович Я. Л. Неосуществленный замысел // Левкович Я. Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. — Л., 1988. — С. 211—222.

³ Фомичев С. А. «Несколько раз принимался я за ежедневные записки...» // А. Пушкин. Дневники. Автобиографическая проза. — М., 1989. — С. 20.

По композиционной открытости, по искусству в небольшой заметке схватить сущность явления или основное в характере писателя-современника, дать оценку либо книге, либо какой-то черте человеческого характера и т. д. заметки «Опровержение на критики» могут напомнить «Отрывки из писем, мысли и замечания», датируемые 1827-м годом и почти полностью опубликованные Дельвигом в «Северных цветах» 1828 года, а также «Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям», датируемые тем же 1827 годом и при жизни Пушкина не печатавшиеся. И в заметках 1827 года, и в заметках 1830 года есть живое движение мысли, краткость выражения, блеск афоризма. Но если заметки 1827 года не определены темой и предполагают неограниченную свободу, то заметки 1830 года как будто ограничены кругом полемики и «нелитературных обвинений». В заметках 1827 года личность Пушкина проявлялась в оценке чужого литературного или исторического труда, в мудрости афоризма, в отношении к поэтам прошлого века и своим современникам, хотя сам автор в меньшей степени старался сказать о себе. В заметках же 1830-го года личность Пушкина является тем центром, который их организует.

Пушкин так определил причину появления заметок «Опровержение на критики»: «Нынче в несносные часы карантинного заключения не имея с собою ни книг, ни товарища, вздумал я для препровождения времени писать опровержение на все критики, которые мог только припомнить, и собственные замечания на собственные же сочинения. Смею уверить моего читателя (если господь пошлет мне читателя), что глупее сего занятия отроду ничего не мог я выдумать»⁴ (XI, с. 144). Последняя фраза должна особенно подчеркнуть авторскую незаинтересованность, как будто бы безразличное отношение к заметкам. Но та тщательность, с которой Пушкин вспоминает оценку современниками своих ранних поэм, та точность, с которой называет последовательность их появления на свет, то педантичное перечисление грамматических ошибок, вызвавших критические замечания, и др. приметы показывают обратное: Пушкин дорожит ими, очень внимательно вглядываясь в себя, заново уясняя прошедшее. Вся предыдущая жизнь для него уже история, и он, как ее участник, — один из главных объектов исследования. Вот почему в «Опровержении на критики» проблема художника станет центральной и композиционно организующей и на первый план здесь выступят заметки-авторрецензии, которые включают в себя вопросы творчества, филологические штудии, литературную полемику.

Ряд заметок относится к ранним поэмам Пушкина, к его счастливому творческому началу. И это определяет их эмоциональный тон: в них нет ни единой диссонирующей ноты. Определяет и форму: они кратки, потому что автору не нужны подробные объяснения с читателем. Пушкин обращается в прошлое, и в каждой

⁴ О связи «Опыта...» с «Опровержением на критики», о его жанровой природе см.: Алешкевич А. А. К истории замысла болдинских полемических заметок 1830 г. // Болдинские чтения. — Горький. 1987.

авторрецензии сталкиваются ретроспективная оценка современников и зрелый взгляд художника. Например: «Руслана и Людмилу» вообще приняли благосклонно... Никто не заметил даже, что она холодна. Обвиняли ее в безнравственности... и за пародию «Двенадцати спящих дев»; за последнее можно было меня пожуричь порядком, как за недостаток эстетического чувства. Непростительно было (особенно в мои лета) пародировать, в угождение черни, девственное, поэтическое создание» (с. 144—145). Последняя фраза — признание тридцатилетнего человека. Его поэтическая и духовная зрелость рождает свободу и логику мысли, строгость и афористичность ее выражения. Как афоризм звучит следующее признание: «Кавказский пленник» — первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил...» (с. 145). Или размышление об изображении героя «Бахчисарайского фонтана»: «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико... Все это смешно, как мелодрама» (с. 145). В афоризме Пушкина заключаются сгущенный смысл, сильное личностное начало (он согрет чувствами человека и художника), а также универсальность закона, который выявляет общие черты творчества. Присутствие афоризма в авторрецензии делает смысл ее шире настоящего жанра.

Как в авторецензиях мысль Пушкина движется от конкретных примеров к обобщению, так и в автокомментариях грамматических форм и ошибок, замеченных современниками. После ряда примеров рождается часто теперь цитируемое пушкинское высказывание: «Разговорный язык простого народа /не читающего иностр<анных> книг и, слава богу, не выражаю<щего>, как мы, своих мыслей на фр.<анцузском> языке/ достоин также глубочайших исследований. Альфиери изучал италийский язык на флорентинском базаре: не худо нам иногда прислушаться к московским просвирям. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (с. 148—149).

Или не менее известный пушкинский афоризм: «Изучение старинных песен, сказок и т. п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка» (с. 147) является также результатом обобщения частных примеров. Таким образом, как и в авторецензиях, в автокомментариях грамматических форм и ошибок наличие афоризмов помогает разомкнуть границы жанра, что, впрочем, характерно для большинства заметок, входящих в «Опровержение на критики».

Исследуя стиль пушкинской статьи, А. Лежнев выделял такие ее особенности: «отдельные афоризмы, разбросанные в одиночку или группами по всему ее протяжению, но так, что они находятся в самых узловых и решающих местах, образуя как бы сгущения смысла; их соединяет сквозная мысль. Мускулатура статьи не обнажена, а скрыта. Но ход мысли очень отчетлив»⁵. Это наблюде-

⁵ Лежнев А. Проза Пушкина // Опыт стилового исследования. — М., 1966. — С. 226.

ние справедливо и в отношении к заметкам «Опровержение на критики», рассматриваемым нами как единое целое. В нем выявлена еще одна важная роль афоризма (употребление «в самых узловых и решающих местах»), для настоящих заметок также значительная.

В автокомментариях грамматических форм и ошибок можно заметить пушкинское постоянство, с которым он их помнит. Так, подавляющее большинство их было прокомментировано еще в заметке «Возражение на статью «Атеня», датируемой 1828-м годом, где можно найти и прообраз приведенного выше пушкинского высказывания о языке: «Читайте простонародные сказки, молодые писатели — чтобы видеть свойства русского языка» (с. 72).

Подобные особенности пушкинской памяти проявляются в некоторых других примерах. В «Опровержении на критики» читаем: «Сам съешь. Сим выражением в энергическом наречии нашего народа заменяется более учтливое, но столь же затейливое выражение: обратите это на себя. То и другое употребляется нецеремонными людьми, которые пользуются удачно шутками и колкостями своих же противников» (с. 151).

Приведенное рассуждение рождается из письма Пушкина Вяземскому, написанного осенью 1825 г. Вспомнилось же это через 5 лет. Сравним с письмом: «Сам съешь! — Заметил ли ты, что все наши журнальные антикритики основаны на сам съешь? Булгарин говорит Федорову: ты лжешь, Федоров говорит Булгарину: сам ты лжешь. Пинский говорит Полевому: ты невежда, Полевой возражает Пинскому: ты сам невежда...»⁶.

Очень похожее происходит с заметками о проблеме нравственности в литературе, а также с заметками, в которых повторяются любимые пушкинские мысли об отношении к отечественной истории, к исторической памяти, своим предкам.

Данные наблюдения еще раз подтверждают, что заметки «Опровержение на критики» охватывают круг вопросов, мыслей, проблем, важных и дорогих для Пушкина. Случайных тем здесь нет. Потому что к ним Пушкин обращается неоднократно. Особенно близки они ему в пору Болдинской осени.

Тем серьезнее и значительнее в заметках «Опровержение на критики» должно прозвучать признание Пушкина о начинающемся разладе с современниками: «Первые неприязненные статьи, помнитса, стали появляться по напечатанию четвертой и пятой песни «Евг. <ения> Онегина» (с. 145). Ответы незримым оппонентам «Онегина», сдержанные по тону и исчерпывающие по содержанию, целиком посвящены филологическим вопросам (комментируются грамматические формы и тропы, употребленные в некоторых главах «Онегина»).

Однако следом за беспристрастными филологическими штудиями следуют полемические выпады, адресованные Булгарину и

⁶ Письмо Пушкина Вяземскому от 13 и 15 сентября 1825 года. // Переписка А. С. Пушкина: В 2 томах. — М., 1982. — Т. I. — С. 228.

«Северной пчеле». Происходит яркий эмоциональный сдвиг. Это особенно явно в заметке, начинающейся словами: «Отчего издателя «Лит<ературной> газеты» и его сотрудников называют аристократами (разумеется, в ироническом смысле, пишут остроумно журналисты)?» (с. 152).

Заметка напоминает резкую и бурную речь в защиту себя и своих единомышленников и построена как цепь быстро сменяющих друг друга вопросов и ответов. Внутреннее негодование против литературных противников выражает анафора «не они» (употреблена 7 раз): «Не они гнушаются просторечием и заменяют его простомыслием... Не они поминутно находят одно выражение бурлацким, другое мужицким... Не они толкуют вечно о будущарных читательницах...» и т. д. (с. 152).

Композиционно и по смыслу анализируемая заметка открыта: не случайно к ней примыкает пушкинский ответ на болгаринский пасквиль. В ответе Булгарину мысль Пушкина высока и мудра. С удивительным самообладанием и достоинством Пушкин находит самый точный ответ в обращении к исторической памяти, к «самостоянию»: «Прадед мой, если был куплен, то, вероятно дешево, но достался он шкиперу, коего имя всякой русский произносит с уважением и не всуе. Простительно выходящу не любить ни русских, ни России, ни истории ее, ни славы ее. Но не похвально ему за русскую ласку марать грязью священные страницы наших летописей, поносить лучших сограждан и, не довольствуясь современниками, издеваться над гробами праотцев» (с. 153). Человеческое достоинство охраняет высокий стиль выражения пушкинской мысли, обращение к старым грамматическим формам, употребление высокой лексики.

Тема «Художник и современники» начинает расширяться и углубляться. Пушкин как будто уточняет историю своих отношений с современниками, снова прослеживая их этапы. Сначала вспоминает отклики на «Цыган» («замечание одной дамы» и совет Рылеева «сделать из Алека хоть кузнеца»), с завидным самообладанием иронично объясняя: «Всего бы лучше сделать из него чиновника 8 класса или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы всей поэмы...» (с. 153). Затем кратко упоминает о будущей судьбе «Бориса Годунова»: «Вероятно, трагедия моя не будет иметь никакого успеха» (с. 154). И горько и честно признается себе: «Журналы на меня озлоблены. Для публики я уже не имею главной привлекательности: молодости и новизны лит<ературного> имени» (с. 154). Такое очевидное одиночество среди современников и в литературном мире могло быть преодолено лишь силой пушкинского духа, ищущего путь к гармонии, пониманию, примирению.

Потребность в диалоге с современным читателем находит выражение в тщательном объяснении своего творчества, что хорошо передают заметки «Опровержение на критики». Например, в объяснении «Полтавы». Если о юношеских поэмах можно было ска-

зять в кратких авторецензиях, то в момент появления «Полтавы» потребовалась объясняющая критическая статья.

Заметка о «Полтаве» включает филологические штудии зрелого художника, объясняющего как мир поэмы, так и законы своего творчества. Личность художника выражается здесь значительно и ярко в сравнении с Байроном и Рылеевым, в отношении к литературным героям, к истории, в общей эмоциональной насыщенности.

Напечатанная впоследствии в «Деннице», эта заметка мало изменилась, сохранив свое главное назначение — общение с современником.

В объяснении с современными читателями и литературными противниками Пушкин, как правило, предельно эмоционален. Так, заметки, связанные с проблемой нравственности в литературе, обнаруживают и саркастическую усмешку, и яростную иронию автора. «Все эти господа, — смеется Пушкин, — столь щекотливые насчет благопристойности, напоминают Тартюфа, стыдливо накидывающего платок на открытую грудь Дорины...» (с. 156). И совсем рядом в другой заметке эта же тема варьируется уже в иной манере. Почти с научной строгостью и основательностью, напоминая цензорский устав, записано такое пояснение: «Безнравственное сочинение есть то, коего целию или действием бывает потрясение правил, на коих основано счастье общественное или человеческое достоинство» и т. д. (с. 157). Заметки о нравственности в литературе композиционно открыты. Написанные в разном эмоциональном ключе, не похожие стилистически, они взаимно дополняют и углубляют друг друга.

Постепенно в заметках «Опровержение на критики» выявляется самое значительное для Пушкина в Болдинскую осень: разлад с современным читателем, полемика с Булгариным и литературными противниками. Здесь же найдены путь к современникам и позиция в отношении к Булгарину и литературным противникам. Так происходит с объяснением о «Полтаве», которое из черновых заметок уходит в печать. Так происходит с полемическими заметками против Булгарина, к которому Пушкин обращается со словами: «В одной заметке официально сказано было...» (с. 160).

Если в пушкинском ответе на болгаринский пасквиль упоминался лишь прадед, то теперь мысль Пушкина углубляется и расширяется. Первая часть заметки становится похожей по форме на ученое сочинение, в котором основательно показана история пушкинского рода, роль его в историческом прошлом России.

Самая дорогая Пушкину мысль — о своей личной причастности к старинному русскому дворянству — и, следовательно, русской истории. Она жива и постоянна в памяти, входит в заметки и наброски разных лет (в «Наброски предисловия к «Борису Годуну» 1830, в рецензию «История русского народа», сочинение Николая Полевого», датируемую январем — февралем 1830 года, в «Отрывки из писем, мысли и замечания», датируемые 1827 годом и т. д.). Именно с этой мыслью связан целый ряд афористических

высказываний Пушкина: «Каков бы ни был образ моих мыслей, никогда не разделял я с кем бы ни было демократической ненависти к дворянству. Оно всегда казалось мне необходимым и естественным сословием великого образованного народа» (с. 161). Или более значительный по объему отрывок: «Образованный француз или англичанин дорожит строкою старого летописца, в которой упомянуто имя его предка, честного рыцаря, павшего в такой-то битве, или в таком-то году возвратившегося из Палестины, но калмыки не имеют ни дворянства, ни истории. Дикость, подлость и невежество не уважают прошедшего, пресмыкаясь пред одним настоящим. И у нас иной потомок Рюрика более дорожит звездою двоюродного дядюшки, чем историей своего дома, т. е. историей отечества» (с. 162).

В осознании своей причастности к русской истории для Пушкина — главный путь, помогающий преодолеть душевный разлад с самим собой, восстановить связь с веком, заглянуть в будущее.

Но есть еще и другое: осознание себя — как художника, несущего свое особое бремя современности: «...дружина ученых и писателей... всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности» (с. 163).

В заметках «Опровержение на критики» личность Пушкина живет в разных впечатлениях бытия, проходит разные этапы жизни: счастливую молодость, мучительное взросление, зрелость. В движении от счастливой молодости через разлад с самим собой, с современностью к качественно новой гармонии — таков основной пафос заметок. В них и определено направление движения: в обращении к исторической памяти, к творчеству, науке, в долге нести их достижения современникам.

Нетрудно заметить, что при таком прочтении заметки «Опровержение на критики» воспринимаются как единый нерасчленимый замысел, в котором прослеживается сюжет и который условно можно было бы назвать историей художника. В жанровой природе отдельных заметок, в их композиционной открытости и связанности подтвердился смысл всего замысла: в движении к единому целому, к синтезу. Не об этом ли писал глубокий исследователь пушкинской лирики В. А. Грехнев: «...Пушкин болдинской поры весь в поисках такого духовного средоточия и такого художественного синтеза, в котором бы сходились исследуемые поэтом жизнеописания, не погашая, но взаимовысвечивая друг друга»⁷.

⁷ Грехнев В. А. Лирика Пушкина. // О поэтике жанров. — Горький, 1985. — С. 25.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РЕАЛИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ
КОНЦА 30-х — НАЧАЛА 40-х ГОДОВ XIX ВЕКА И ПУШКИН

Период конца 1830-х — начала 1840-х годов в русской литературе Л. Я. Гинзбург характеризует как стадию «непримиримой борьбы», возникшей между противоречивыми идеологическими началами: «с одной стороны, идеалистическое умозрение, с другой стороны — вопросы социально-политической практики»¹. К началу 40-х годов, как отмечает исследователь, все коренные вопросы жизни: политические, социальные, этические, эстетические и иные «тесно сплелись», обретя новое качество — универсальности: «каждый из них в отдельности, и все они вместе» в разрешении своем объединились вокруг двух идеологических полюсов, вокруг двух возможных вариантов решения: романтического и антиромантического. «Резкое размежевание двух идеологических начал оказалось неизбежным»², «риторическое» и «натуральное» направления в литературе начали резко обозначаться в своем все более углублявшемся и активизировавшемся эстетическом противопоставлении.

Много позднее В. И. Мельник пришел к заключению, что «как особый этап развития литературы реализм 40-х годов характеризуется тем, что он не просто продолжил и закрепил творческие завоевания А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя, но и вступил в борьбу с романтизмом, положив конец его господству в литературе как целого литературного направления...»³. В романтических тенденциях этой поры исследователь усматривает последние следы бытования исчерпавшей себя «риторической» школы, тормозящее процесс развития русского реализма явление. «В реализме 40-х годов, — пишет он, — ...выразился момент сознательного отталкивания от романтического метода, прямая и декларированная борьба с ним»⁴.

В этой ставшей уже хрестоматийной характеристике переломного периода рубежа 30—40-х годов слишком общие, внешне бесспорные положения постепенно обрели качество самодовлеющей авторитарности и, в силу этого, нуждаются, на наш взгляд,

¹ Гинзбург Л. Я. Белинский в борьбе с романтическим идеализмом. // Лит. наследство. — Т. 55. I. — М., 1948. — С. 186.

² Там же. — С. 187.

³ Мельник В. И. «Натуральная школа» и реализм 40-х годов. // Русская литература. — 1978. — № 4. — С. 33. Курсив автора статьи.

⁴ Там же.

в пересмотре и конкретизации с помощью обращения к живому, шире означенных пределов, литературному материалу. Соответственно, станет возможным и более точное, углубленное понимание диалектики преемственных связей — признаваемых, но далеко не вскрытых — по причине своей, может быть, ставшей привычной и узаконенной, непререкаемой очевидности. Это, в полной мере, касается и проблемы соотносительности реализма 40-х годов с творчеством Пушкина, с внесенным Пушкиным в сферу литературного творчества типом художественного мышления, методом отображения жизни. В рамках данной статьи, конечно, невозможно коснуться всех граней проблемы, отличающейся, как мы увидим ниже, большой гибкостью, объемностью, внутренней многозначностью. Наша задача состоит в том, чтобы наметить один из путей ее разработки и дальнейшего детального изучения; определить предпосылки, совокупность которых обусловила правомерность самой постановки вопроса: возможность сопоставления двух данных эпох в процессе развития реализма — процессе едином и цельном при всех своих крайностях и противоречиях.

В этом смысле нам близка концепция П. В. Палиевского, считающего, что в литературе XIX века, «несмотря ни на какие разрывы, преемственность сохраняется». Именно «после 40-го года, — пишет исследователь, — русская литература, но уже соединенным усилием, стремится выйти на пушкинские уровни... 40-е начинали новый цикл. Естественно, они были ниже по уровню (сравнительно с 30-ми — Н. В.), — зато выше в инициативе»⁵.

Анализируя своеобразие общей картины литературных стилей в 30—40-е годы, В. В. Виноградов пишет, казалось бы, в том же ключе, что и Л. Я. Гинзбург, В. И. Мельник, отмечая «две диаметрально противоположные тенденции: реалистически трезвого и практически делового отражения жизни — и ее романтико-философического приукрашивания, риторической идеализации». Но здесь же он указывает на наличие странных «риторически напряженных метафор» — странных своей внутренней неоднородностью: в них или «неорганическая смесь книжных слов и выражений с фамильярно-бытовой лексикой», или «семантические несоответствия в связи образов, отчасти восходящих к романтической поэзии 20—30-х годов, отчасти опирающихся на практическую сторону жизни»⁶.

Следует отметить, что широкое употребление так называемых «вещных метафор»⁷ для данной эпохи символично: вещный мир и отвлеченные понятия образуют единство по какому-то внутренне очевидному для их создателей, принципиально важному признаку. И хотя такого рода метафору составляют лексические несообраз-

⁵ Палиевский П. В. Русские классики. Опыт общей характеристики. — М., 1987. — С. 58—59.

⁶ Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. Изд. 3-е. — М., 1982. — С. 344.

⁷ См. об этом: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 202.

ности, ведущие к своего рода «стилевой какофонии» (по выражению С. М. Бонди), сам факт ее широкого бытования в этот период наводит на мысль, что синтетическая картина мира — даже в его гримасах и парадоксах — виделась в перспективе сквозь все очевидные в настоящем противоречия.

Выше названные исследователи подчеркивают в литературе конца 30-х — начала 40-х годов разлом, идею разобщения, начало деления на два автономных, враждебных идеологических лагеря. На наш взгляд, это заключение гораздо более справедливо для периода расцвета и наибольших достижений «натуральной школы» (середина, вторая половина 40-х годов) в ее противостоянии «ложно-величавому», фальшиво-идеальному направлению. Что же касается порубежной литературы, то в ней крайности: «идеализм самый ребяческий» и «намеренное углубление в анализ самых ничтожных и бессмысленных подробностей повседневной действительности», по определениям Ап. Григорьева⁸, — еще не вступили, как нам представляется, в фазу резкого антагонизма.

В первой статье из цикла статей о народной поэзии (1841) Белинский, с опорой на философию Гегеля, обосновал последовательность развития всякого живого понятия, которое нуждается в глубоком изучении и может лишь поразить своими крайностями, если ограничиться по отношению к нему внешним поверхностным взглядом. При глубоком подходе становится ясно, что «во всяком понятии заключаются две стороны, по-видимому, враждебные между собою, но на самом деле единосущные; стороны эти, по-видимому, никогда не могут сойтись между собою, но тем не менее непременно должны примириться, слиться друг с другом и образовать новое, уже полное органическое понятие»⁹. Это написано в ту пору, когда «крайности» живого понятия единого человеческого бытия в художественном сознании эпохи уже вполне обозначились: как буквальное копирование действительности и романтическая ее идеализация, пренебрежение бытом. Но однако же в этот момент они как бы колеблются на чаше весов в поисках равновесия. Это искомое равновесие — примирение — угадывается сквозь неизбежные последовательные стадии грядущей борьбы, в фактах исторически необходимого, но в своей сущностной основе неестественного разведения по разным сторонам двух вечных и неотменных прав жизни.

Для Белинского вполне закономерно соизмерить в одной из рецензий 1839 г. «приторную фразерскую идеальность» с «самой грязной положительностью», он не может не сказать также и о значении «истинной» идеальности, без которой дух человека «никогда не проникнет в святая святых храма жизни»¹⁰. Критик внутренне логичен, замечая в обзоре русской литературы за 1841 год по поводу повестей Е. А. Ган: им недостает «такта действительно-

⁸ Григорьев Ап. Литературная критика. — М., 1967. — С. 53.

⁹ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — Т. 4. — М., 1979. — С. 129.

¹⁰ Там же. — Т. 2. — С. 491.

сти, умения схватывать и изображать с осязательной точностью и определенностью самые обыкновенные явления ежедневности.» «Но этот недостаток вознаграждается», по мысли Белинского, уравновешивается иными качествами произведений этой писательницы, в частности, «идеальным взглядом на достоинство жизни, человека и женщины в особенности»¹¹.

Борьба с романтическим идеализмом в начале 40-х годов не отменила и не обесценила сущностные, типологически значимые ценности романтизма, не разрешила его главные вопросы: «о мире и вечности, о смерти и бессмертии, о судьбе личного человека, о таинствах любви, блаженства и страдания...». «...наше время, выступившее из него же, — подчеркивает Белинский в этой статье, — не отрешилось от него, но расширило его новыми элементами и уравнесило их, помирило его и с историей, и с практической деятельностью»¹². «...оба эти мира, внутренний и внешний — крайности, — считает критик, — но оба эти мира равно нуждаются один в другом, и в возможном проникновении одного другим заключается действительное совершенство человека»¹³.

В духе этого взгляда возникает и глубокая оценка творчества Пушкина: «многообъемлемость и многосторонность» «срослись» с его поэзией, и вся она — «самый разнообразный мир, где примирены самые разнообразные и противоречащие элементы, где простая и вместе роскошная форма спокойно и равновесно овладела своим многосложным содержанием...»¹⁴.

Нарушение гармонического соотношения внешнего и внутреннего, риторического и натурального элементов в искусстве в эти годы воспринимается как отступление от пушкинской меры, от воплощаемой им идеи «первоначального совершенства»¹⁵. Так, «физиологию пушкинской любви», выражения любовного чувства в лирике Пушкина Ап. Григорьев, по его собственному позднему признанию, прослеживает «как нашу душевную мерку — для того, чтобы яснее обозначить искажения, которые мы привыкли называть романтическими»¹⁶. Дисгармонично ощущаемый явный перевес идеального элемента над бытовой субстанцией, его саморазвитие, отрыв от почвы, воспарение над фактом отмечает Белинский в повестях М. С. Жуковой; та же особенность характеризует многие беллетристические произведения конца 30-х — начала 40-х годов: ранние повести Некрасова, Панаева, сочинения Гребенки, Александра Мундта, Новомлинского и других. Это обстоятельство дает основание Белинскому заключить, что, несмотря на то, что литература «сближается с обществом, с действительностью, хочет быть сознанием общества, его выражением», — «на арене литературы еще слышны старые голоса, поющие старые песни и имеющие сво-

¹¹ Там же. — Т. 4. — С. 333.

¹² Там же. — С. 301.

¹³ Там же. — С. 302.

¹⁴ Там же. — С. 309, 310.

¹⁵ Палиевский П. В. Указ. соч. — С. 46—47.

¹⁶ Григорьев Ап. Указ. соч. — С. 216. Курсив Ап. Григорьева.

их слушателей: вместе с новыми голосами они образуют довольно нескладный и дикий (особенно по контрасту с гармонией пушкинской речи — Н. В.) концерт»¹⁷.

Грубая реальность социальных отношений понимается уже как мощная, требующая активного к ней отношения: трезвого анализа и нравственной оценки — субстанциональная сила. Даже писатели, наиболее романтически настроенные, например, Гребенка, вынуждены, слегка иронизируя над собственной уступчивостью этой силе, вносить в сугубо риторическое повествование явно диссонирующие прозаизмы. Гребенка, например, в повести «Так люди желятся», долго и с пафосом говоря о ней, вдруг замечает: «А главное я было и забыл: ее звали Анна Васильевна»¹⁸. Но часто осознание власти обстоятельств над человеком, могущества среды, значения социальной иерархии пугает, ведет к гиперболическим обобщениям, нередко перерастающим в аллегории с одним и тем же, фатально трагическим смыслом. «Пошлые» и «здоровые» элементы действительности смешиваются в них, превращаясь в единую грозную силу, в агрессивно наступающую на поруганную индивидуальность человека безличность мира вещей.

Характерно, что И. И. Панаев придает Некрасову 40-х годов черты романтического страдальца, субъективно прилагая к нему отдельные черты, свойственные пушкинскому Онегину. Но на этот проступающий облик пушкинского героя накладываются и свойства, характерные для современника-разночинца, что рождает в результате внутренне эклектичный итог. По словам Панаева, Белинский полюбил Некрасова «за его резкий, несколько ожесточенный ум, за те страдания, которые он испытал так рано, добываясь куска насущного хлеба, и за тот смелый практический взгляд не по летам, который вынес он из своей труженической и страдальческой жизни...»¹⁹.

Для молодого Некрасова и чем-то близкого ему Тимофеева жизнь — это «торг»:

*Бегу... Куда? В торг суетности шумной,
Чтоб заглушить тоску души безумной...
Бегу туда, где плачет нищета,
Где светел лик богатого шута...
Бегу затем, чтоб дать душе уроки
Пренебрегать правдивые упреки,
Когда желает быть сыта!..»²⁰*

Новые стимулы к распространению получают приемы классицистической типизации, столь памятные, например, по сатирической литературе XVIII века. В повести Н. Неверина «Браслет» (1839) читаем: «Неужто между десятью креслами, на краю кото-

¹⁷ Белинский В. Г. Указ. соч. — Т. 4. — С. 337.

¹⁸ Утренняя Заря. Альманах на 1839 г., изд. В. Владиславлевым. — СПб., 1839. — С. 111. Разрядка моя — Н. В.

¹⁹ Панаев И. И. Литературные воспоминания. — М., 1988. — С. 285.

²⁰ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. — Т. 10. — М., 1952. — С. 18.

рых бережно присело ханжество, личина, притворство, неужто ни на одних не расположилось непритворное участие, сердечное соболезнование, искренняя привязанность?»²¹.

Вместе с тем, сугубую материальность социального мира должен был усиливать чуть ироничный подбор визуально подмеченных вещных подробностей: в комнате Клима Мотовилова («Повесть о бедном Климе» Некрасова) образ жизни и положение разночинца красноречиво представлены каждой отдельной вещью: «Кроме письменного стола и кресла, в ней есть три стула, на которых, по выражению одного остряка, не стыдно сидеть и в годовом празднике; есть в ней и шкаф, отделанный под красное дерево, в котором легко может поместиться незатейливый гардероб одного человека. Есть и библиотека, устроенная очень замысловато: так должно назвать расстояние между стеною комнаты и боковой сторонкою шкафа, поставленного в некотором отдалении от стены. <...> На стене против двери небольшое зеркальце...»²² и т. д.

Бытовые детали характеризуют место действия так, что читатель словно присутствует за кулисами при установлении декораций. Через призму бытового реализма — с одной стороны, и приемы надындивидуальной абстрактной типизации — с другой, Некрасову 50-х годов литература начала предыдущего десятилетия (в том числе и его собственные опыты, за редким исключением) представляется убогой и измельчавшей. Это представление вызвало потребность вернуться к вечным ценностям — к мудрости и человечности Пушкина.

«Вспоминая страшное падение тогдашней литературы, — пишет К. И. Чуковский, — на рубеже тридцатых и сороковых годов, Некрасов объясняет это падение тем, что литература осталась без Пушкина:

*Тогда все глухо и мертво
В литературе нашей было:
Скончался Пушкин; без него
Любовь к ней в публике остыла...
В боренье пошлых мелочей
Она погрязнув поглупела...
До общества, до жизни ей
Как будто не было и дела»²³.*

Но даже и в эту пору литературы, когда крайности идеологических позиций породили схематизм и откровенную моралистичность, заменили художественность изображения аналитической оценочностью, предполагающей четкий и однозначный итог, — даже и в эти годы литература стремилась сохранить в себе начала

²¹ Отечественные записки, 1839. — Т. 6. — № 11. — С. 173—174.

²² Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. — Т. 8. — Л., 1984. — С. 5.

²³ Чуковский К. И. Мастерство Н. А. Некрасова. — М., 1971. — С. 32.

пушкинские, следовала путем, проложенным поэтом, — иногда деля это осознанно, чаще же, вероятно, бессознательно, органически наследуя и развивая — в самом главном — единый общекультурный контекст. Следование Пушкину выразилось, в частности, в многообразии вариативных сочетаний субстанциональных черт миров духовного и вещного, в их многочисленных взаимоотражениях, которые пока еще не создавали впечатления свойственных Пушкину объемности и многомерности, но уже явственно указывали на возможность их, на неизбежность постижения явления только с учетом самых разных взглядов на него — на его жизненную значимость и настоящую ценность.

Противоборство «натурального» и «риторического» направлений в литературе этих лет, по-видимому, не включает в себе столкновения двух исключających друг друга, претендующих на абсолютную авторитарность концепций. Старое и новое, скорее, проверялось на степень внутренней убедительности. В обыкновенном стремились сохранить высокое, высокому дать обновленное социальным анализом содержание, реальную, по возможности, надежную почву. Контраст между двумя этими началами осознавался как «борение», но Белинский, говоря о повести В. Соллогуба «Большой свет», именовал это «борение» «чудным»²⁴. Спор между идеальным и действительным предполагал поиски высшего единства и начался в его имя. «Движение ценностей показывает, как началась эта борьба, этот спор, плодотворнейший для русской литературы, — пишет П. В. Палиевский, — вызов идеалу и указание, что ему еще многое нужно поднять»²⁵.

Пушкин, в котором «все реально и, в то же время, недостижимо идеально»²⁶, ощущался в непосредственной близости как точка отсчета и, вместе с тем, вечно заманчивое в своей недостижимости и сияющее вдали совершенство. И в 50-е годы Некрасов считал необходимым подчеркнуть в Пушкине эту зримую высоту, столь далекую от осеняемой его именем борьбы литературных партий и направлений. Но при этом Некрасов пишет о Пушкине как о своем современнике, гражданине, перенося на его облик лучшие черты человека нового поколения, разночинца, тип которого был творчески осознан Некрасовым еще в прежнюю эпоху — 40-х годов. Некрасову дороги в Пушкине его «глубокая любовь к искусству, серьезная и страстная преданность своему призванию, добросовестное, неутомимое и, так сказать, стыдливое трудолюбие, о котором узнали только спустя много лет после его смерти, его жадное, постоянно им управлявшее стремление к просвещению своей родины, его простодушное преклонение перед всем великим, истинным и славным и возвышенная снисходительность к слабым и падшим, наконец весь его мужественный, честный, добрый и ясный

²⁴ Белинский В. Г. Указ. соч. — Т. 4. — С. 407.

²⁵ Палиевский П. В. Указ. соч. — С. 56.

²⁶ Там же. — С. 42.

характер, в котором живость не исключала серьезности и глубины...»²⁷.

Именно опираясь на Пушкина, литература конца 30-х — начала 40-х годов уже находила в себе силы отказываться от одноплановых образов, деления на жанровых и нежанровых героев, от плоскостного изображения — с целью создания «многослойной» структуры повествования, что, по единодушному мнению исследователей, является характеристической чертой литературы эпохи реализма²⁸.

Тип романтического идеалиста продолжал вызывать определенное сочувствие («эпоха была и долго еще оставалась романтической»²⁹), но этот тип еще вызывал симпатии лишь в сравнении с бездушностью света или ничтожеством чиновников, обладателей «картофельных душ», и вне соотнесенности с людьми простыми и естественными, чуждыми всякого рода позерства, выразителями народной правды. Тип романтика все еще близок авторам своим экстатическим морализмом, противостоением пошлости, правдоискательством, и под знаком этой близости предельно сокращается дистанция между автором и героем. Вместе с тем, в тех ситуациях, где герой приходит в соприкосновение с простым народом, он теперь уязвим, морально несостоятелен; автор — не всегда грубо, но всегда настойчиво — посмеивается над ним, и в поражении такого героя, павшего в далеко не равной борьбе с обстоятельствами, явно угадывается провидение подлинной, из глубины жизни идущей, уже познаваемой правды.

Анализ поведения романтического героя, испытываемого действительностью, может привести в эту эпоху к совсем неожиданным удивительным результатам. Так, задуманная романтической героиня повести Некрасова «Жизнь Александры Ивановны» оказывается способной на некоторое время увлечься не только личностью возлюбленного, но и его богатством. Типично жанровый герой этой повести Сабельский, бессердечный франт, о котором автору и сказать почти нечего, так как все в нем предопределено средой (положением, воспитанием), вдруг обнаруживает способность к проявлению сильного и естественного чувства — раскаяния, к нравственному прозрению, которое снимает с него печать жанро-

²⁷ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. — Т. 9. — М., 1950. — С. 364.

²⁸ См. об этом, напр.: Одинцов В. В. Стилистика текста. — М., 1980. — С. 219.

²⁹ Григорьев А. П. Указ. соч. — С. 206. См. об этом также: Головин (Орловский) К. Ф. Русский роман и русское общество. Изд. 2-е. — СПб., 1904. — С. 77—78: «У нас укоренилось мнение, будто под влиянием Гоголя и Белинского романтизм безвозвратно исчез из нашей литературы, обратившейся от погони за идеальными героями к воспроизведению трезвой действительности. <...> Мнение это между тем крайне поверхностно». О героях литературы 40-х годов сказано следующее: «Романтизм сидел в их крови, как он был и в жизни тогдашнего общества, по крайней мере той его части, которая не довольствовалась пошлой действительностью. А вся суть движения сороковых годов и заключалась в старании освободиться от этой действительности».

вости, внутренне как бы высвобождает, преобразует его. Таким образом, в литературе 40-х годов колеблется сам принцип подобного размежевания, широко бытовавший в допушкинской литературе.

С появлением Пушкина, по мысли Н. Я. Берковского, связано то, что «постепенно падают перегородки, поставленные у просветителей между «жанром», стихией прозы, и всем, что не есть проза, но есть «человечество вообще». Правда, «у Пушкина в «Онегине» целиком соблюдается распределение героев по степеням их жанровости...». На фоне Петушковых, Буяновых, Загорецких Онегина и Татьяна выступают как нежанровые герои, в которых сосредоточился «идеал». «Именно поэтому по отношению к «рядовой жизни крепостного общества» в «свободных героях» ощутима «большая оппозиционная сила». И все же совершенно очевидно, как отмечает исследователь, что «пушкинская ирония опытнее и многостороннее, чем старинные памфлеты просветителей. У Пушкина ирония касается не только бытового лица, но и того, кто не согласен, спорит с бытовым миром, — она касается и самого оппозиционного героя». Таким образом, «разрушена старая двойственность между «идеалом» и «историей», между человеком вообще и реальным человеком, между высшим типом и реальной средою»³⁰.

В нередки примитивной и даже несколько вульгаризованной продукции массовой литературы рассматриваемого периода во многих случаях по-своему все-таки продолжается процесс работы над созданием внутренне-диалогизованного образа, над освоением всех разновидностей двуглового слова. После пушкинского романа в стихах, как пишет М. М. Бахтин, в литературе «все меньше остается элементов нейтральных, твердых («каменная правда»), не вовлеченных в диалог»³¹.

Примечательным примером является повесть известного в те годы литератора барона Ф. Ф. Корфа «Прошлое». Изобразив, явно стараясь имитировать приемы Гоголя, сатирическими красками личность и образ жизни мелкого таможенного чиновника Семена Ивановича Пехова («...у него, как у циклопа, был один глаз»; «нос румяный, как провозвестница дня — Аврора»; когда Пехов курил трубку, то, «по короткости чубука, нос Семена Ивановича печется над жаром как поросенок на вертеле»³² и т. п.), автор вдруг как бы одергивает себя, очевидно, стремясь соблюсти объективность и меру. По его собственному признанию, которое он спешит довести до читателя, он — враг крайностей: «я только хочу сказать — не знаю, ясно или темно — что крайность губит нас, что мы большею частью или грязные прозаики, или напыщенные су-

³⁰ Берковский Н. Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы. // Западный сборник. Кн. 1. — М.; Л., 1937. — С. 73—74.

³¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М., 1975. — С. 113.

³² Отечественные записки, 1839. — Т. 5, № 8. — С. 6, 9.

масброды, — и то и другое не стоит медного гроша»³³. Корф еще сам во власти крайностей, но он спешит преодолеть их очевидную неполноценность, преодолеть наиболее легким путем — компиляции, присоединения к правде бытовой жизни заурядного чиновника, берущего взятки и счастливого «мирным счастьем глупцов», понятия об иных ценностях и иной правде, которая заключается в благородных проявлениях духа.

Корф резко меняет тональность повести, когда развитие сюжета достигает момента, связанного с болезнью и смертью Пехова. Тон его становится торжественно-патетическим, лексика — стилизованно сентиментальной. Пехов, которого совсем недавно автор иронически аттестовал как человека, имеющего «нежную склонность к рому и водке», предстает в совсем ином ракурсе и как бы меняет свой облик: «Семен Иванович пожелал причаститься святых тайн. Торжественный обряд искупления пролил утешение и крепость в душу страждущего старца». И далее: «Прощай, Семен Иванович! прощай, добрый муж и отец! Если ты брал на веку своем взятки, то делал это так как-то, как бы по привычке, увлекаемый общим примером от недостатка характера, без участия злых душевных помыслов. Ты был прост и сердцем и умом, и эта простота довела тебя до поступков предосудительных; если б ты родился в другом кругу, если б общество, окружавшее тебя, было честное, благородное, ты бы тоже был честен и благороден»³⁴.

В этом патетическом пассаже Корф нигде не допускает и тени иронии. Так же серьезно, как он выписывал сатирический портрет Пехова, он изображает его теперь «страждущим старцем», добрым отцом и мужем. М. М. Бахтин как-то заметил: «Один из существенных способов перевода героя из комического плана в высший — это изображение его в несчастье и страданиях; страдания героя переводят комического героя на иной, высший регистр»³⁵. Автор повести «Прошлое» забывает, что изображает смерть чиновника-взяточника — перед ним смерть человека. Ему кажется, что он поступает точно так же, как Пушкин в «Онегине», где «высший регистр» сопутствует рассказу о смерти «бригадира» прошедшего века Дмитрия Ларина. К главе, где показана смерть Пехова, предпослан эпитаф из второй главы «Евгения Онегина»:

*И отворились наконец
Перед супругом двери гроба.*

Несомненно, по аналогии с пушкинским образом в эпитафии на смерть Пехова подчеркивается, что он был «добрый муж и отец», «прост сердцем и умом». Корф, солидаризуясь с рассказчиком, не забывает отметить, что именно эта «простота» довела Пехова до

³³ Там же. — С. 12—13.

³⁴ Там же. — С. 40, 46—47.

³⁵ Бахтин М. Указ. соч. — С. 232.

житейски низких поступков, породила в рассказе о нем иронически непочтительный тон³⁶.

Аспекты человеческой жизни многообразны и в сопряжении своем — относительны. «Два равно и прямо направленных на предмет слова в пределах одного контекста не могут оказаться рядом, не скрестившись диалогически... — пишет М. М. Бахтин. — Два равновесомых слова на одну и ту же тему, если они только сошлись, неизбежно должны взаимоориентироваться»³⁷. Смерть Ларина, как неоднократно отмечалось литературоведами, имеет у Пушкина не одну непреложную интерпретацию³⁸. По мысли С. Г. Бочарова, «она ироническая и серьезная в то же самое время». «Важные инсказания «возвышают» рассказ о смерти Ларина, — пишет исследователь. — В то же время такие подробности, что «умер в час перед обедом», склоняют рассказ в другую сторону, «вниз». <...> Торжественная фразеология иронически не соответствует этой простой (и даже «низкой») картине — и в то же время ее действительно возвышает и ей соответствует как смерти каждого человека». Смерть Пехова, таким образом, как и смерть Дмитрия Ларина, одновременно освещена «светом архаически-выспренного и бытового сознания»³⁹.

Вся повесть Корфа как бы приобщена к атмосфере пушкинского колеблющегося освещения факта действительности, о котором можно говорить в одно и то же время и драматически, и шутя, поскольку таково и объективное неоднозначное содержание этого факта. Не случайно эпиграф к повести взят из «Домика в Коломне»:

*Лачужки этой нет уж там. На месте
Ее построен трехэтажный дом.*

*.
.
. на высокий дом*

Глядел я косо.

В пушкинскую и послепушкинскую эпохи уже вполне правомерен вопрос, который А. Вельтман формулирует в повести «Эротика» (1835), раздумывая над загадкой любви: «Один ли смысл заключает в себе слово ...?» Речь идет о слове «люблю», но важна

³⁶ Сравните крайне романтическое (романтически-презрительное) восприятие людей подобного типа в новелле Н. Полевого «Блаженство безумия»: «Я искал душ в этих прозябающих телах, — говорил Антиох. — Часто увлекался я добродушием отцов, простотою матерей и взрослым младенчеством детей их. Но грубые формы их вскоре отталкивали меня, и всего грустнее мне было видеть, когда я находил следы чего-то прекрасного, высокого, насильно заглушенного среди репейника и полныи сует и мелких отношений». — Русская романтическая новелла. — М., 1989. — С. 176.

³⁷ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. — М., 1979. — С. 219.

³⁸ См., напр.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. — М., 1974. — С. 66—68; Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Книга для учителя. — М., 1988. — С. 65—67.

³⁹ Бочаров С. Г. Указ. соч. — С. 66.

принципиальная значимость постановки вопроса. Образ «неба на земле» в этой же повести вбирает в себя несколько смыслов: это и «прелестное место» в окрестностях Карлсбада — нависающий угол скалы (бытовой смысл), и блаженство взаимной любви: «блажен, кто испытает небо на земле, кто встретит ангела-женщину, осмелится произнести: люблю, и эхо этого слова отзовется в ее сердце!..» (смысл сентиментально-романтический), и смерть, поскольку счастье в любви невозможно, и там, где выступает «мрачный угол горы» («небо на земле») героиня должна погибнуть от руки любимого человека⁴⁰ (смысл философский).

Несмотря на то, что многообразный жизненный материал в период конца 30-х — начала 40-х годов складывается в общую картину под преобладающим влиянием собственно идеологических исканий писателей; несмотря на то, что общая идея, выраженная в произведениях литературы этих лет, часто «родится в голове автора независимо от формы», как пишет Белинский, — форма лишь потом «прилаживается к идее», в отличие от «изящных, художественных» созданий (каковы пушкинские произведения), где идея «уходит внутрь формы и оттуда проступает во всех оконечностях формы»⁴¹, — несмотря на все это, навязчиво четкие идеологические и моральные акценты сами же и колеблют себя, достигнув высшей степени самодостаточности. Взаимоотражаясь, претендующие на авторитарность истины корректируют друг друга в поисках еще какого-то, нового уровня понимания — уровня, который нельзя исчерпать четкой догматической формулой и который лежит на пути к постижению созданного Пушкиным мира.

⁴⁰ Вельтман А. Повести и рассказы. — М., 1979. — С. 43—44. Курсив А. Вельтмана.

⁴¹ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — Т. 4. — С. 487—488.

ОТРАЖЕНИЕ ВОСПРИЯТИЯ ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА А. С. ПУШКИНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. Ф. ВЕЛЬТМАНА

История взаимоотношений Вельтмана и Пушкина известна довольно хорошо. Вельтмана по праву называют среди близких знакомых поэта, отрывки из его «Воспоминаний о Бессарабии» включаются в сборники «Пушкин в воспоминаниях современников», основные моменты знакомства освещены в целом ряде работ¹.

Гораздо меньшее внимание привлекает то, каким образом воспринимал Вельтман творчество Пушкина. Даже обратный процесс, т. е. отношение Пушкина к творчеству Вельтмана, изучен гораздо подробнее. Хорошо известно, что Пушкин, познакомившись с Вельтманом в Кишиневе, внимательно следил за работой писателя: он тепло отзывался о романе «Странник», собирался писать о нем статью, возражал против несправедливых нападок на роман, появившихся в «Литературной газете». Известно также, что в библиотеке Пушкина хранилось несколько книг Вельтмана, что именно Пушкину присылает Вельтман свой поэтический перевод «Слова о полку Игореве», на экземпляре которого Пушкиным было сделано около 20 пометок².

Отношение Вельтмана к Пушкину основывалось на безусловном признании гениальности поэта, величия его дара. Не случайно на одной из книг, подаренной Пушкину, Вельтман делает надпись: «Первому поэту России от сочинителя»³. Это вызвало и ту нерешительность, в общем-то, вовсе не свойственную писателю, с которой он приступает к публикации воспоминаний о Пушкине. Работу над ними Вельтман начинает сразу после получения известия о гибели поэта. Первая часть вскоре была закончена. Но автор долго колебался, прежде чем решился опубликовать ее в пушкинском журнале. В это время он писал М. П. Погодину: «Я никак не отказываюсь принести малую жертву от крох моих тени любимого поэта, но еще не успел ничего сделать доброго и достойного помещения в «Современнике»⁴. Все же, именно в этом журнале «Воспоминания о Бессарабии» появляются.

¹ Акутин Ю. М. Александр Вельтман и его роман «Странник»//Вельтман А. Ф. Странник. — М., 1977. — С. 254.

² Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Изд. 2-е. — Л. — С. 63—64.

³ Там же.

Вельтмановское восприятие Пушкина, однако, плохо укладывалось в привычные схемы мемуаристики, и поэтому отношение к «Воспоминаниям о Бессарабии» долгое время оставалось весьма двойственным. После смерти автора текст воспоминаний оказывается среди других бумаг, переданных его дочерью в Румянцевский музей. Там их обнаружила и частично опубликовала Е. Некрасова⁵. Но, как отметил позднее Л. Н. Майков, тенденциозность и односторонность в подходе к ним привели к тому, что «по ним составилось мнение, что рассказы Вельтмана о Пушкине имеют лишь незначительный интерес исключительно анекдотического свойства»⁶. Сам Майков, предпринявший почти полную публикацию «Воспоминаний», был о них совершенно другого мнения: «Ближайшее знакомство с рукописью Вельтмана, — писал он, — убедило нас в том, что при составлении из нее извлечений была упущена основная мысль, руководившая автором, когда он писал свои «Воспоминания». По мнению исследователя, вставляя рассказы о Пушкине в пространный очерк бессарабской жизни, Вельтман стремился пояснить то влияние, которое оказали на поэта и самый край, и условия тамошней жизни»⁷.

Майков тонко почувствовал необычность «Воспоминаний о Бессарабии» и в тематическом, и в жанровом, и в композиционном отношении. Он воспринял их как художественно-биографическое повествование и поэтому насыщенность историческим, географическим, этнографическим, бытовым материалом текста, столь смущавшая ранее обращавшихся к «Воспоминаниям», рассматривалась им как несомненное достоинство этого необычного создания. Майков сумел увидеть единство довольно причудливого повествования и оценить адекватность воплощения в нем авторского замысла, четкую соотнесенность отдельных частей: «В своей статье, — заключает исследователь, — Вельтман, кроме прямых сведений о Пушкине, дает прекрасное изображение бессарабской природы, сообщает много занимательных подробностей о разнообразном составе и быте местного населения и рассказывает о той попытке к освобождению греков из-под турецкого ига, которая известна под названием етерии. Много из того, о чем говорит автор «Воспоминаний», обращало на себя внимание и Пушкина, и если не возбуждало в нем, как в Вельтмане, ученой пытливости, зато действовало на его воображение, так или иначе питало его творчество. Эту таинственную связь между личностью поэта и краем, куда он попал, Вельтман угадал с большою проницательностью, а потому именно взятая в целом, его статья представляет

⁴ «Литературное наследство». — Т. 58. — М., 1952. — С. 145.

⁵ Некрасова Е. Из воспоминаний Вельтмана о времени пребывания Пушкина в Кишиневе//Вестник Европы. — 1881. — Кн. 32. — С. 217—234.

⁶ Майков Л. Н. Бессарабские воспоминания А. Ф. Вельтмана и его знакомство с Пушкиным//Русский вестник. — 1893. — Кн. 12. — С. 10.

⁷ Майков Л. Н. Там же.

хороший материал для истории жизни и творчества Пушкина в период его пребывания в Кишиневе»⁸.

Майковский подход к «Воспоминаниям» Вельтмана принципиален, потому что обнажает одно из важнейших свойств творческого метода писателя — обращение к проблеме, теме «по касательной», стремление и умение перевести их в иной, неожиданный план.

Логично предположить, что подобный подход был свойственен не только при работе над воспоминаниями о Пушкине, но и, в определенной мере, при освоении его творчества. Действительно, интерес к Пушкину у Вельтмана не ограничивался преклонением перед его талантом и личной доброжелательностью. В отношении к пушкинскому художественному наследию Вельтман оказывается столь же неординарен, как и в отношении к личности поэта. Современники вспоминали, что при знакомстве Пушкина и Вельтмана в Кишиневе между ними довольно часто возникали споры, во время которых Вельтман настойчиво защищал свою точку зрения⁹.

Со временем эти споры перешли на другой уровень — воплотились в творческих замыслах Вельтмана. Наиболее яркий и известный пример в этом роде — попытка продолжить пушкинскую «Русалку»¹⁰. Но есть и целый ряд гораздо менее явных, скрытых в текстах романов, случаев творческой полемики с Пушкиным.

В этом отношении особенно выделяется роман Вельтмана «Кощей бессмертный. Былина старого времени» (1833). Внешне ситуация романа, казалось бы, вовсе не давала повода к подобной полемике. Действие перенесено в глубокую древность, полуреальный-полусказочный сюжет, насыщенный побочными ходами, частая смена повествователей, постоянные мистификации читателя — все это кажется ужасно далеким от поэтики и проблематики пушкинской прозы. Но в этом-то и проявляется специфика решения Вельтманом интересовавших его задач. Некоторые ситуации этого насквозь полемического романа явно имели своего конкретного адресата.

В «Воспоминаниях о Бессарабии» Вельтман довольно подробно повествует о местном населении, его обычаях. Значительное место уделяется описанию и нравов, происхождения цыган. Заключается оно интересным выводом: «Между девами-цыганками, живущими в доме, можно найти Земфиреску или Земфиру, которую воспел Пушкин, и которая, в свою очередь, поет молдавскую песню <...> Но посреди таборов нет Земфиры»¹¹.

⁸ Майков Л. Н. Бессарабские воспоминания А. Ф. Вельтмана и его знакомство с Пушкиным. — С. 10—11.

⁹ Липранди И. П. Из дневника и воспоминаний // Пушкин в воспоминаниях современников. — М., 1950. — С. 252.

¹⁰ Долгов С. А. Ф. Вельтман и его план окончания «Русалки» Пушкина. — М., 1897.

¹¹ Вельтман А. Воспоминания о Бессарабии // Русский вестник. — Кн. 12. — С. 115—116.

Думается, в своеобразной форме спор с пушкинскими «Цыганами» был продолжен Вельтманом и в романе «Кошей бессмертный». В нем есть вставной эпизод, сложно и опосредованно соотношенный с основным сюжетом. Суть его в следующем: Гайдук Младень похитил прекрасную Мильцу. Но счастье их было недолгим. Вскоре Младень встречает юную гречанку и просит своих товарищей помочь добыть ее. Мильца в отчаянии и пытается покончить с собой, бросившись в пропасть, но чудом остается жива.

Эта подчеркнуто романтическая ситуация в своей основе имеет тот же конфликт, что и пушкинские «Цыганы» — право человека на свободу чувства. Младень объясняет вспыхнувшее чувство: «Душа добудет славу, хочет другой... так и сердце, Мильца»¹². Затем, после чудесного спасения Мильцы, он говорит ей: «Мы были свободны, будем же и всегда свободны!» Мильца принимает такую форму свободы, она лишь требует подобной свободы и для себя, свободы решить, жить или умереть: «Не хочу с тобою розмирья!.. Люби другую!.. Но дай и мне волю»¹³.

Тем самым ситуация «Цыган» оказывается переосмыслена: происходит не столкновение двух систем ценностей, нравственных представлений двух миров, индивидуализма, ищущего свободы, и подлинной свободы, не признающей ограничений. Конфликт переносится в некую монолитную ценностную ситуацию и оказывается еще более неразрешимым. Признавая право на свободу чувства за своим возлюбленным, героиня, отстаивая собственное право на такое же чувство, видит лишь один выход — смерть.

Но все же история не заканчивается чудесным спасением Мильцы. Младень обещает обеспечить ее будущее: «будешь спать на мягких постелях, под собольими покрывалами!»¹⁴.

Совершенно непонятным образом через некоторое время читатель вновь встречает Мильцу. Но теперь она оказывается «не в том уже положении»¹⁵: она — жена некоего Саввы Ивича — одного из представителей рода Пута-Заревых, ироническим подвигом которого в романе отводится добрая половина повествования. Весь род Пута-Заревых — символ непроходимой обывательщины, чудесным образом выливающейся время от времени в сказочное донкихотство или шутовство. Мильца не только жена Саввы Ивича, она мать его сына. Впрочем, последнее не столь уж и очевидно вытекает из повествования. Вельтман всячески старается запутать читателя в хитросплетениях судеб героев, и намеки на всевозможные «осложняющие» обстоятельства, скрытые отношения, на всяческие формы «незаконности» происхождения всех представителей «славного» рода — прием, широко использующийся им с этой целью.

¹² Вельтман А. Ф. Кошей бессмертный. Былина старого времени // Вельтман А. Ф. Романы. — М., 1985. — С. 97.

¹³ Там же. — С. 99.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Вельтман А. Ф. Там же. — С. 105.

Перемещение героя, явно романтического, в среду сугубо приземленную, лишенную всего возвышенного и яркого, могло говорить и об отношении к такому герою вообще. Найдя такой, принципиально невозможный для героя подобного типа выход из ситуации безвыходной, писатель тем самым уничтожает весь романтический драматизм ситуации. Но и этим еще не заканчивается история Мильцы и Младеня. Дальше происходит нечто уж совсем невероятное. Появляется израненный, весь в крови, Младень, которого прекрасная гречанка предала, и бросается в объятия Мильцы. Мильца и Младень умирают в объятиях друг друга, появляющийся Савва Ивич скорбит о смерти жены, совершенно игнорируя несколько необычные обстоятельства этой смерти.

Такое странное обращение с традиционно-романтическим сюжетом вызывает некоторое недоумение. В плане развития романного действия, однако, это может быть довольно легко объяснено. Сын Мильцы и Младеня — очередной представитель рода Пута-Заревых, связанный с этим родом, как и все остальные, чисто номинально, выпадает из родового контекста, нарушает его. Ему и в действительности, а не только в мечтах не чужды пламенные порывы, искренние и глубокие чувства, и лишь в старости он, как и его «формальные» предки, впадает в «пута-заревщину», которая оказалась сильнее и голоса крови, и собственных желаний, и «высоких» задатков.

Это еще один аспект непобедимого «пута-заревского» мира, еще одна проверка его на прочность, которую он успешно выдерживает.

Но вполне допустим и другой подход к данному сюжету. Родившееся ранее и проявившееся в критических замечаниях «Воспоминаний» сомнение в жизненности конкретной литературной ситуации — ситуации пушкинских «Цыган».

Включаясь в романный сюжет, тема свободы и права на нее меняет свою направленность. Речь идет уже не о столкновении свободы и индивидуализма, а о столкновении романтически понятой свободы и жизни в ее приземленной реальности. Столкновении, при котором конфликт не может быть однозначным, он постоянно переходит из драматического в комический план, тем самым постоянно подвергается сомнению, и в конце концов предстает как совершенно не состоятельный, не возможный и бесцельный. Поскольку возвышенное в чистом виде, «вмешиваясь» в земное, не может не только устоять, но и, погибая, хоть как-то повлиять на окружающее — оно остается просто незамеченным, как остается незамеченным романтический герой Младень мужем Мильцы. Пута-Заревы потому и оказываются столь живучи, что умеют не замечать того, что может разрушить их мир, умеют не допустить присутствия иной, не их точки зрения, иной шкалы ценностей.

Таким образом, выстраивается довольно последовательная линия осмысления Вельтманом пушкинских героев: от сомнения в их жизненности, от оценки их как плода поэтического вдохновения,

до переработки самого конфликта поэмы в нечто ему противоположное в «Кошечье бессмертном».

То, что вельтмановская интерпретация ситуации пушкинской поэмы довольно далека от оригинала в смысле «исходных данных», в этом случае тоже объяснимо. Повторение уже созданного, уже воплощенного было совершенно не в духе Вельтмана-писателя. Он не мог «вжиться» в иной художественный мир. Поэтому его метод заключался в другом — довести начатое, намеченное до того финала, который самому Вельтману представлялся наиболее вероятным и естественным. Часто он грешил подобным подходом в отношении даже абсолютно достоверных или решительно недостоверных исторических фактов. Последнее ярко проявилось и в его научных трудах, и в его исторических романах. Красивая, неожиданная, эффектная гипотеза всегда имела для него непреодолимую притягательность. И, находясь под ее властью, он уже не мог смутиться при столкновении с фактами, очевидно, противоречащими исходным его посылкам.

В этом плане интересен и еще один продукт «продолжения» Пушкина — вельтмановский план окончания «Русалки». Вскоре после издания «Русским архивом» в 1897 г. «полного издания» пушкинской «Русалки» по современной записи Д. П. Зуева, 27 марта 1897 г. на очередном заседании Общества любителей словесности при Московском университете был прочитан доклад С. Долгова «А. Ф. Вельтман и его план окончания «Русалки» Пушкина». Тогда же он был издан отдельной брошюрой. Автор рассмотрел хранившиеся в бумагах Вельтмана план и некоторые наброски продолжения «Русалки». Вывод, к которому приходит С. Долгов, характерен. Сравнивая вариант продолжения поэмы Вельтмана с вариантом, выдававшимся Зуевым за пушкинский, он отмечал: «План далек от естественного развития предшествующих, изложенных в драме Пушкина, событий; действие запутано, осложнено побочными эпизодами, без нужды увеличивающими трагическую развязку гибелью неповинных существ» и т. д.¹⁶

Действительно, трудно найти что-то «пушкинское» в набросках Вельтмана. Но, в отличие от Зуева, он и не собирался выдавать свой вариант за авторский, или навеянный автором. Он продолжал по-своему, совершенно переиначивая ситуацию, характеры героев и т. д. Трудно судить по черновому наброску, во что этот план мог бы вылиться. В данном случае важно, что и на этот раз Вельтман остался верен своей манере «общаться» с Пушкиным.

Думается, что план продолжения «Русалки» развивает все ту же линию скрытой творческой полемики Вельтмана с Пушкиным. Poleмики, в основе которой лежало отчасти, конечно, значительное понимание пушкинского творчества, но в которой проявился и совершенно оригинальный взгляд на мир и человека одного из

¹⁶ Долгов С. А. Ф. Вельтман и его план окончания «Русалки» Пушкина. — М., 1897. — С. 13.

самых «странных» писателей 30—50-х гг. XIX в. Несомненно, что при изучении восприятия творчества Пушкина современниками должен быть учтен и он. Постоянный интерес к личности Пушкина, его творчеству выразился во многочисленных, далеко не полностью выявленных, очень необычных, «пушкинских» страницах повестей, романов, воспоминаний А. Ф. Вельтмана¹⁷.

¹⁷ Некоторые моменты взаимоотношений Пушкина и Вельтмана и отражение их в творчестве последнего рассмотрены в статье: Саламова Л. Б. А. С. Пушкин и его бессарабский друг // Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское кн. изд., 1982. — С. 177—186.

М. А. БЕСТУЖЕВ-РЮМИН — ОППОНЕНТ ПУШКИНА

Имя Михаила Алексеевича Бестужева-Рюмина нечасто упоминается в связи с полемикой второй половины 20-х — начала 30-х гг. XIX века.

Составители комментариев к тому критики и публицистики собрания сочинений А. С. Пушкина, а также немногочисленные современные исследователи журналистики и критики рубежа 1830-х гг. упоминают о нем, обращаясь к двум замыслам Пушкина: сатирической сценке «Альманашик» (1830 г.) и заметке «О публикации Бестужева-Рюмина в «Северной звезде» (1829 г.)¹. Они касаются редакторского произвола Бестужева-Рюмина — издателя и обличают его нравственную несостоятельность в качестве журналиста и литератора. Оба пушкинских наброска относятся к так называемой «альманашной» деятельности М. А. Бестужева-Рюмина (в 20-е гг. им издавались альманахи «Майский листок», «Сириус», «Северная звезда»). А между тем, пик его полемических антипушкинских выступлений приходится на 1830 год — год издания «Литературной газеты» и обострения журнальной полемики, которая стала стимулятором размежевания и самоопределения общественно-литературных сил. Протекает эта активная полемическая деятельность на страницах газеты «Северный Меркурий». По резкости и оскорбительности она не уступает болгаринской, а по интенсивности даже превосходит выступления «Северной пчелы».

До сих пор эта газета находится вне сферы исследовательского внимания, она еще не подверглась тщательному изучению в связи с полемикой 1830 года. Хотя необходимо признать, что усвоение этой полемики во всей ее широте и противоречивости — проблема, далекая от окончательного решения, несмотря на то, что исследователи обращались к ней неоднократно. В настоящее время достаточно подробно освещена роль «Северной пчелы», «Сына отечества» и «Северного архива», «Московского телеграфа», полемических выступлений Н. И. Надеждина в «Вестнике Европы», а затем в «Телескопе». Однако, круг охваченных полемикой изданий был более широк: помимо упомянутых изданий в ней принимали

¹ См., напр. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 6 т. — М.; Л., 1936. — Т. 5. — С. 644—646; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. — М., 1964. — Т. 7. — С. 670—671, 681; Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. — М., 1962. — Т. 6. — С. 536—537, 542; а также: Левкович Я. Л. К истории статьи Пушкина «Альманашик» // Пушкин. Исследования и материалы. — М.; Л., 1956. — Т. 1. — С. 268—277.

участие или занимали по отношению к разгоревшейся «войне журналов» определенную позицию и «Московский вестник» М. П. Погодина, и «Славянин» А. Ф. Воейкова, и «Карманная книжка для любителей словесности» В. Н. Олина, и издававшаяся на французском языке Ш. Сен-Жюльеном газета «Le Figet». «Северный Меркурий» представляет в этом ряду несомненный интерес.

Это издание либо не привлекало к себе должного внимания, либо сознательно игнорировалось исследователями как образец низкой литературы, функционировавший на неприязнительном уровне журнального быта. Так, Вл. В. Гиппиус — автор одного из первых обстоятельных исследований полемики 1830 г. — не уделял ему внимания, полагая, что нет нужды следить за шутовскими нападками Бестужева-Рюмина и считаться с его вмешательством в полемику. Его интересовали Ф. В. Булгарин, Н. И. Греч, Н. А. Полевой, Н. И. Надеждин как основные и наиболее серьезные противники Пушкина².

По-видимому, одной из причин недооценки газеты Бестужева-Рюмина была тактика издателей «Литературной газеты». Суть ее проясняется в недавно опубликованном письме А. А. Дельвига к издателю «Дамского журнала» кн. П. И. Шаликову, который, будучи обруган в «Северном Меркурии», предложил Дельвигу печатно ответить на оскорбления. Дельвиг отказался, мотивировав это так: «Меркурий» ругает всех с голоду. Ему хочется, чтобы с ним бранились честные благородные люди. Он полагает через это получить несколько лишних подписчиков. Это нищий, желающий наглости выиграть несколько копеек. Я не святой человек, не могу слепо подавать милостину. Кроткому бедняку подам грош, а мерзавца пьяницу оберну да и в затылок. Оставьте его собственной его мерзости. Ваше молчание убьет его, как молчание «Литературной газеты» его убивает»³. Мнение Дельвига разделяло большинство журналистов — с «Северным Меркурием» предпочитали не связываться, а если и упоминали, то с пренебрежением и редко. Решающую роль здесь, видимо, сыграла личность его издателя-редактора — отставного армейского штаб-капитана, который, по словам одного из его сотрудников, «почти постоянно был пьян, почему за мало-мальски исправным выходом этого литературного листка наблюдали другие лица <...>. Речь его, переспанная площадными и извозничьими выражениями, делалась неестественно, по-гостинодворски учтивой, с прибавкой «с» почти к каждому слову, когда он хотел с кем-нибудь быть вежлив по-

² Гиппиус В. В. Пушкин и журнальная полемика его времени//Памяти А. С. Пушкина: Сборник статей преподавателей и слушателей историко-филологического факультета Санкт-Петербургского ун-та. — СПб., 1900. — С. 227—328.

³ Дельвиг А. А. Сочинения. — Л., 1986. — С. 348—349. В примечаниях В. Э. Вацура к этому изданию уже учитывается участие в полемике «Северного Меркурия» и даются отсылки к конкретным номерам газеты. Первая публикация этого письма см.: Хмелевская Е. Н. Письма А. А. Дельвига//Памятники культуры: Новые открытия;/ Письменность;/ Искусство;/ Археология/, 1974. — Л., 1980. — С. 31—32.

своему. Одевался Бестужев безвкусно и имел вид <...> лакея в праздничном туалете, в котором изобиловали яркие цвета <...>. Из всех наук знал порядочно одну лишь русскую грамматику и писал совершенно правильно, но во всем другом отличался поразительным невежеством, которым даже любил хвастать»⁴.

Вполне естественно, что такая личность в роли противника Пушкина могла восприниматься (и воспринималась) как забавный курьез. Но в настоящее время игнорирование активности и агрессивности «низовой журналистики» может привести к нежелательному упрощению и даже искажению общественно-литературной ситуации рубежа 1830-х гг., в которой оказался Пушкин и близкая «Литературной газете» группа писателей⁵. Ю. М. Лотман выделил два взаимодополняющих признака, характеризующих массовую литературу. Во-первых, это ее большая распространенность и осознание в определенном читательском коллективе такой литературы как «культурно полноценной и обладающей всеми качествами для эстетического функционирования», а, во-вторых, «в этом же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, но и как бы не существовала вовсе»⁶.

В 1830-е годы начинается процесс демократизации. Происходит смена поколений и литературных авторитетов, ощущается завершенность определенного этапа литературного развития. При этом исчерпанность старого интуитивно ощущалась намного раньше логического осознания новых, плодотворных для литературы путей. Неприятие «старого» так широко охватило читающую публику, что она даже чисто психологически не была готова к возможности от-

⁴ Бурнашев В. П. Мое знакомство с Воейковым в 1830 году и его памятные литературные вечера // Русский вестник, 1971. — Т. 95. № 9. — С. 252—256. Беллетризованные мемуары Бурнашева не относятся к числу достоверных свидетельств, однако колоритный портрет Бестужева-«Рюмкина» не противоречит известным фактам его биографии и отражает восприятие этого литератора рядом современников.

⁵ В литературоведении уже не раз обращалось внимание на недолустимость игнорирования массовой, низкой литературы. Так, в основе, выдвинутой Ю. Н. Тыняновым модели литературной эволюции оказывается функциональное взаимодействие «вершинной» и «низовой» литературы, при этом последняя стимулирует поиск новых художественных средств, путей для «вершинной» литературы, выполняя роль ее резерва. См.: Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 270—281. Ю. М. Лотман отмечает, что «внутренняя классификация литературы складывается из взаимодействия <...> противоположных тенденций: стремлению к иерархическому распределению произведений и жанров между «высоким» и «низким», с одной стороны, и тенденции к нейтрализации этой оппозиции и снятию ценностных противопоставлений. В зависимости от исторических условий, от момента, который переживает данная литература в своем развитии, та или иная тенденция может брать верх». См.: Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. — Саранск, 1973. — С. 27.

⁶ Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература». — С. 31.

крытый в творчестве Пушкина и его литературного окружения в этот период. У массового читателя они ассоциировались с уже минувшим этапом литературного развития. Журналистика, будучи сама производной этих объективных историко-литературных процессов, внесла в полемику значительную долю возбужденного субъективизма. «Северный Меркурий» — характерный образец массовой, низовой журналистики наступающего «смирдинского» периода русской литературы, типичное порождение переходной ситуации 30-х гг., отличавшейся коммерческим духом, пестротой этических и эстетических программ или отсутствием таковых. Бестужев-Рюмин, сочетая оперативность с незаурядным темпераментом полемиста, в течение года поддерживал интерес к своей газете регулярными грубыми выходками против пушкинского круга и Пушкина лично. У «Северного Меркурия» не было четких политических и литературно-этических установок. Литературные мнения и оценки его ориентировались в основном на Ф. В. Булгарина и Н. И. Надеждина, но несмотря на это, Бестужев-Рюмин всячески подчеркивает свою независимость и беспристрастность. Однако, грубо унижая человеческое и литературное достоинство своих противников, он все-таки не опускался до политических инсинуаций, ограничиваясь сферой текущей журнальной полемики. Главная цель его издания — борьба с литературными аристократами, дискредитация «знаменитых друзей», основавших общество взаимного восхваления — «Литературную газету». Бестужев-Рюмин прибегнул к повторению чужих обвинений, варьированию чужих тем и мотивов, поднятых в ходе полемики, будучи не в состоянии самостоятельно скомпрометировать издателей «Литературной газеты». Выступления против пушкинского круга стали для него и данью моде, и формой борьбы за существование, за место в профессиональной журналистике. Он желал чувствовать себя равным Пушкину, Дельвигу, Сомову, Полевому, Булгарину, не видя между ними принципиальных различий. В Бестужеве-Рюмине воплотились типичные черты мещанского эклетического типа сознания, настроенного весьма воинственно. Для обостренной литературно-исторической чуткости Пушкина он стал именно в силу своей ничтожности и пошлости настораживающим проявлением «официального демократизма» в его наиболее негативных формах. Систематические антипушкинские выходки «Северного Меркурия» на фоне полемики «Северной пчелы», «Сына отечества и Северного архива» и «Московского телеграфа» с «Литературной газетой» могут стать темой отдельного исследования. Мы же ограничимся лишь некоторыми.

Наиболее заметным выступлением газеты был большой памфлет «Сплетница», занявший 2 апрельских номера: № 49 и 50 от 23 и 25 апреля⁷. При этом номер 50 получил цензурное разрешение лишь 28 июня, т. е. спустя 2 месяца после появления первой части

⁷ Подробнее о «Сплетнице» см.: Гаевский В. П. Дельвиг // Современник, 1853. — № 2. — С. 45—88; № 5. — С. 1—66; 1854. — № 1. — С. 1—52.

статьи. «Сплетница» так открыто намекала на личности, так детально описывала закулисные подробности сложившейся журнальной ситуации, что это, по-видимому, стало причиной приостановки ее печатания. Бестужев-Рюмин в искаженном шаржированном виде детально описывает взаимоотношения «Северной пчелы» с «Московским телеграфом», возникновение «Литературной газеты», ее программу, начало полемики, грубо задевая при этом личности Дельвига, Пушкина, Сомова. Каждый из них легко угадывается под прозрачным прозвищем. Дельвиг предстает под именем Аделаиды Антоновны Габенихтсиной (впервые барон Шнапс фон Габенихтс появился в № 13 «Сына Отечества») ⁸. Орест Михайлович Сомов — под именем Василисы Михайловны Китовой, Николай Иванович Греч и Фаддей Венедиктович Булгарин — под именами, соответственно, Мавры Ивановны Крупиной и Эмилии Венедиктовны Критиковской, а Николай Алексеевич Полевой превратился в Матрену Алексеевну Лесную. «Все четыре — содержательницы магазинов, в которых торгуют они одинаковыми товарами, только различной доброты». Пушкин предстает как мастерица Александра Сергеевна, которая «прежде работала прилежно <...> и потому продавала (свой изделия — А. А.) весьма успешно, хотя и крайне дорогою ценою, но в последнее время стала лениться и начала работать кое-как, лишь бы с рук сбыть, да взять денежки». «Сплетница» изобилует описанием реальных отношений и ситуаций, складывавшихся в журнально-издательском мире. При этом Бестужев-Рюмин прибегает к практически дословному цитированию ряда выступлений «Литературной газеты», сопровождая их собственным издевательски-сатирическим комментарием. Он обнаруживает ряд подробностей личной жизни ее издателя и ближайших сотрудников. Все это сделало «Сплетницу» злобным, открыто враждебным выступлением против пушкинского круга.

Непосредственным поводом для обвинения «Литературной газеты» в распространении сплетни явилось следующее недоразумение: в статье Греча «О происхождении имени Руссов» в «Сыне Отечества» № 15 от 12 апреля содержался пренебрежительный отзыв об исторических штудиях Полевого: «Ныне некто Г-н Николай Полевой, в сочинительском пылу о дарованиях и знаниях своих возмечтав, первый том Истории Русского народа напечатал, и там равномерно свои суесловия о происхождении Руссов поместил». В ситуации тактического союза Булгарина с Полевым это была явная опрометчивость. П. А. Вяземский, давно убежденный в случайности и непрочности их союза, в «Литературной газете» № 23 от 21 апреля, поспешно возвестил его конец и осторожно попытался защитить Полевого от Греча: «Все благоразумные люди предвидели, что дружбе Телеграфа с Сыном Отечества не долго сдобровать, но никто не мог угадать, что союз сей, недавно заключен-

⁸ Опять литературный крючок!//Сын Отечества и Северный архив, 1830. — Т. XI, № 13. — С. 236—243.

ный, рушится так скоро <...>⁹. Приведенные выше слова Греча о Полевом сравнивались с бомбой, пущенной в неприятельский стан и возвестившей «крутой и неожиданный конец перемирия». Есть основания для предположения, что этот шаг «Литературной газеты» был воспринят Булгариным, как опасная попытка углубить наметившийся по неосторожности Греча раскол. Вероятно, ему был дан совет немедленно загладить свою неловкость, и в № 17 «Сына Отечества» от 26 апреля помещен неубедительный и беспомощный ответ издателя Альдебарана господину Коврижину (одно из дежурных прозвищ Вяземского), где Греч хочет представить злополучную статью как шутку, на которую неожиданно серьезно отреагировала «Литературная газета»: «И по этой статье заключают в Литературной газете, что возгорится война между Сыном Отечества и Телеграфом! Я не надеялся такого успеха, не думал, что сообщенные мною шуточные пародии будут приняты за статьи серьезные»¹⁰. В этой ситуации и появляется памфлет «Сплетница». Удивительна оперативность Бестужева-Рюмина. Через день после статьи Вяземского, 23 апреля печатается начало «Сплетницы». 25-го должно было следовать окончание, кульминацией которого была успешная реакция П. А. Вяземского на недоразумение между «Сыном отечества» и «Московским телеграфом». Таким образом, не Греч, а именно «нейтральный» Бестужев-Рюмин должен был первым объявить, что никакой ссоры не было, что это шутка, которую не поняла «Литературная газета». Беспомощная статья Греча появилась через день после запрещения второй части «Сплетницы» и повторила ту же версию. Вряд ли это простое совпадение. Не исключено, что «Сплетница» была задумана по подсказке Булгарина, склонного исправлять свои промахи чужими руками; и когда из-за цензурного вмешательства не удалось вовремя реализовать возложенную на нее задачу, пришлось срочно прибегнуть хотя бы к вялому опровержению — оправдыванию Греча. В заключительных строчках памфлета в разных сочетаниях повторяется слово «сплетница». Думается, что эта нарочитость не случайна. Можно предположить, что применительно к «Литературной газете» оно имело особый смысл, раскрывающийся в последней реплике Лесной, обращенной к Габенихтсиной (т. е. Дельвигу-редактору): «Но о каких ты разглагольствуешь своих правилах? <...> Посмотри-ка, сударыня, на себя в зеркальце! — Неужели ты не увидишь ничего?.. Ах, ты, сплет-

⁹ Заметка Вяземского тесно связана с его же острополюемической статьей «О духе партий, о литературной аристократии», опубликованной в этом же номере. Ср.: «...читайте журналы, сии обличительные хроники анархической литературы нашей, в коих написанное за год, за неделю, в явном противоречии с написанным сегодня, в которых вчерашний враг готовится в завтрашние друзья, и наоборот, и вы увидите, на которой стороне заводятся партии и заключаются и расстраиваются союзы». (Выделено мною — А. А.). — С. 182—183. Таким образом, заметка являлась конкретным подтверждением, иллюстрацией положений программной статьи «Литературной газеты».

¹⁰ *Сын отечества и Северный архив, 1830. — Т. XI. — № 17. — С. 304.*

ница!» — т. е., «посмотрев на себя», «Литературная газета» может увидеть нечто недостойное, расходящееся с ее собственными установками¹¹. Не исключено, что это намек на заметку Пушкина «О записках Видока»¹². Если это так, то «Сплетница» была задумана и как косвенный ответ на разоблачение Булгарина-Видока. Как известно, разоблачение связи Булгарина с III Отделением произвело большое впечатление. «Булгарин полупел до того от «Видока», что уехал ранее обыкновенного в деревню», — писал А. А. Дельвиг Пушкину (XIV, 90—91). В сложившейся ситуации ни «Северная пчела», ни «Сын Отечества» не могли открыто опровергнуть выступления «Литературной газеты». Не исключено, что именно «Сплетница» оказывается первой (и оперативной) реакцией на памфлет Пушкина, первым выступлением против «Литературной газеты» с момента его появления, нарушившим это красноречивое молчание. Независимо от того, подтвердятся или нет наши предположения, можно констатировать, что объективно выступление «Северного Меркурия» с памфлетом «Сплетница» было не только оскорбительной выходкой против издателей и сотрудников «Литературной газеты», но оно явилось выступлением с позиций грече-булгаринского лагеря, стремившегося к укреплению отношений с «Московским телеграфом», которые могли пошатнуться после опрометчивого выступления Греча против Полевого в «Сыне отечества». Полевой представлен в нем верным союзником Греча и Булгарина, обвиняющим газету Дельвига в распространении «сплетен». Запрещение номера «Северного Меркурия» от 25 апреля с продолжением «Сплетницы» ослабило ее полемический эффект. Видимо, поэтому, стремясь заполнить вынужденную паузу, в №№ газеты от 9 и 12 мая печатается «Послание ко всем благообразованным Россиянкам», в котором грубо задеваются личности Пушкина и Дельвига. Писатели пушкинского круга обвиняются в тщеславии и меркантильности. Здесь повторен и ряд полемических мотивов «Сплетницы». Призывая «благообразованных» дам заниматься сочинительством, автор послания перечисляет все блага, которые можно извлечь из издания своих литературных опытов и, в частности, советует по примеру «знаменитейших наших Писателей», приложить к собранию сочинений свой портрет: «Если многие из наших Писателей, вовсе еще не заслужившие той чести, чтобы лики их сохранились для потомства, выгравировывают свои портреты, — то не приятнее будет каждому иметь у себя портрет прелестной женщины или девицы, нежели какого-нибудь рифмотворца, которого подлинная особа хотя и одарена не весьма благообразною наружностью, но которому

¹¹ См. программную редакционную заметку «Литературной газеты»: «...Издатель признает за необходимое объявить, что в газете его не будет места критической перебранке. Критики, имеющие ввиду не личные привязки, а пользу какой-либо науки или искусства, будут с благодарностью принимаемы в «Литературную газету»//Литературная газета, 1830. — Т. 1.

¹² Литературная газета, 1830. — № 20. — С. 162.

польстил живописец, а лесь живописца увеличил гравер». Как известно, гравированный портрет Пушкина (гравюра Уткина с оригинала О. Кипренского) был помещен в альманахе «Северные цветы» на 1828 год. Кроме того, в № 5 «Литературной газеты» от 21 января помещен доброжелательный отзыв В. П. Лангера о рисунках Кипренского, среди которых упомянут и портрет Пушкина. Естественно, что в такой ситуации имя «рифмотворца» ни для кого не могло остаться тайной. Заметим, что ни одна газета, за исключением «Северного Меркурия», не позволяла себе публично обсуждать внешность противников, упрекая их в неблагообразности. Любопытно, что Пушкин отреагировал на эту выходку в одной из заметок «Опровержения на критики»: «В газете объявили, что я собою весьма неблагообразен и что портреты мои слишком лстывы. На эту личность я не отвечал, хотя она глубоко меня тронула» (XI, 162)¹³.

Все сказанное позволяет предположить, что в отдельные моменты существовали достаточно тесные контакты между Бестужевым-Рюминым, Гречем и Булгариным. Наличие подобных связей существенно усложняет картину полемики 1830 г. и заставляет более внимательно подойти и ко второстепенным ее участникам. Сложившееся убеждение в том, что Пушкин был безразличен к грубым выходкам и пошлостям «Северного Меркурия», видимо, ошибочно. Ироничное замечание об огорчении, причиненном объявлением о его неблагообразности, не единственный среди болдинских полемических заметок текст, относящийся к Бестужеву-Рюмину. С ответом ему связаны заметки: «Граф Нулин наделал мне больших хлопот. ...», «Кстати, начал я писать с 13-ти летнего возраста...», «В другой газете объявили, что...», «Между прочими литературными обвинениями...» (замечание о цене «Евгения Онегина»)¹⁴. Первая из названных заметок традиционно связывается со статьями Н. И. Надеждина «Литературные опасения за будущий год» и «Две повести в стихах: Граф Нулин и Бал». Именно эти статьи упоминаются практически во всех реальных комментариях к различным изданиям собрания сочинений Пушкина. Имя Бесту-

¹³ См.: Принцева Г. А. Николай Иванович Уткин. — Л., 1983. — С. 77.

¹⁴ Не вдаваясь здесь в текстологические подробности, напомним, что Вас. В. Гиппиусом восстановлена хронологическая история текста болдинских полемических заметок, известных под заглавиями «Опровержение на критики» и «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», значительно отличающаяся порядком следования заметок от возникших позднее замыслов «Опровержения на критики...» и «Опыта отражения...». В этих проблемно-тематических циклах и растворился впоследствии «первый по времени цикл» заметок. «Первый по времени цикл» был записан Пушкиным в такой последовательности: «Граф Нулин наделал мне больших хлопот. ...», «Кстати я начал писать с 13-летнего возраста...», «Перечитывая самые бранчивые критики...», «Habent sua fata libelli», «В одной газете официально сказано было...», «В другой газете объявили, что...», «Иной говорит: какое дело...». Подробнее об этом см.: Гиппиус В. В. Из материалов редакции академического издания Пушкина: О текстах критической прозы Пушкина/Отчет о работе над XI томом//Пушкин. Временник пушкинской комиссии. — М.; Л., 1939. — Т. 4—5. — С. 564.

жева-Рюмина и издаваемая им газета в связи с заметкой «Граф Нулин наделал мне больших хлопот...» даже не упоминаются. Вероятно, они и не попадали в поле зрения комментаторов и редакторов. Между тем, анализ пушкинской заметки позволяет увидеть не одного, а двух, или более, адресатов. Постоянно употребляемое в ней множественное число не просто традиционная вежливая форма, а реальное обращение к двум противникам. Думается, что вторым был Бестужев-Рюмин. Обратимся к тексту пушкинской заметки: «Молодой человек ночью осмелился войти в спальню молодой женщины и получил от нее пощечину! Какой ужас! как сметь писать такие отвратительные гадости? Автор спрашивал, что бы на месте Нат. <альби> Павл. <овны> сделали п<етер>б<ургские> дамы: какая дерзость! <...> Верю стыдливости моих критиков; верю, что Гр.<аф> Нулин точно кажется им предосудительным. <...> Эти господа критики нашли странный способ судить о степени нравственности какого-нибудь стихотворения. У одного из них есть 15-летняя племянница, у другого 15-летняя знакомая, — и все, что по благоусмотрению родителей еще не дозволяется им читать, провозглашается неприличным, безнравственным, похабным etc! <...> Вероятно, благоразумный наставник не даст в руки ни им, ни даже братьям их полных собраний сочинений ни единого классического поэта. Но публика не 15-летняя девица, и не 13-летний мальчик». (XI, 155—156) (разрядка моя — А. А.). Сравним возражения Пушкина с отрывком из статьи Н. И. Надеждина «Две повести в стихах: Граф Нулин и Бал» и фрагментами из статей «Северного Меркурия»:

**«Вестник Европы», 1829. № 3.
С. 225**

«Поэт не столько милостив для читательниц: он просит Петербургских дам, с их позволения, самим

Представить ужас пробуждения

Натальи Павловны...

И разрешить, что делать ей.

Это не совсем вежливо! Может быть, многие из наших Московских дам, не бывавших в таких случаях, не будут и уметь дополнить сами собою этот пробел».

Там же. С. 227—228

«Сцена, происшедшая между Графом и Натальей Павловной, без сомнения очень смеш-

**«Северный Меркурий», 1830.
№ 91 от 1 августа**

«И у нас в Петербурге стоит только заглянуть в некоторые уголки, — Бог знает, что увидишь <...> Неужели по Наталье Павловне, изображенной в Графе Нулине, можно иметь общее понятие о Русских дамах <...> Неужели можно определительно заключить о нравственности Петербургских дам по совету, которого испрашивает у них Певец Нулина, чтобы вывести из затруднительного положения свою героиню?.. Кажется, нельзя и неблагоприятно».

**«Северный Меркурий», 1830.
№ 96 от 11 августа**

на. Можно легко поверить, что ей от всего сердца

Смеялся Лидин, их сосед,

Помещик двадцати трех лет.

Я и сам, хоть не помещик, но завалившись недавно еще за двадцать три года, не могу не разделить его смеха, хотя и не имею на то особых причин, какие, вероятно, имел он. Но как-то покажется это моему почтенному дядюшке, которому стукнуло уже пятьдесят, или моей двоюродной сестре, которой невступно еще шестнадцать, если сия последняя (чего боже упаси!), соблазненная демоном девичьего любопытства, вытащит потихоньку из незапирающегося моего бюро это сокровище?.. Греха не оберешься!..».

Описывается следующая ситуация: девица, в кругу своих сверстниц, пожилых дам и мужчин читает вслух номер «Литературной газеты», где было опубликовано стихотворение «Смуглянка».

«Представьте себе затруднительное положение, в которое была приведена сия <...> невиненькая девочка лет 16-ти, когда она дошла до того места, где поэт слишком дал волю своему воображению, и где он говорит:

Я все, что носит имя счастья,

И жизнь свою готов отдать

Чтоб¹⁵

<...> Смятение ее и прочих девиц <...> увеличивалось еще более, когда они заметили, что самые мужчины, были, по видимому, приведены в некоторое замешательство. Мать Анеты <...> вышла почти из самой себя <...> «Эдакий разврат! Эдакое бесчиние!» Восклицала она беспрестанно».

Сопоставляя приведенные отрывки, приходим к выводу, что фрагмент о «петербургских дамах» не в меньшей степени восходит и к Бестужеву-Рюмину. Обращаясь к излюбленному аргументу своих противников — ссылке на несовершеннолетних читателей — Пушкин, наряду с «15-летней племянницей» одного критика, упоминает о «15-летней знакомой» другого, о стыдливых «братцах». Надеждин в своей статье ужасался, если поэма попадает в руки его 15-летней двоюродной сестре — «племянница» относится, очевидно к нему, а «15-летняя знакомая» и «13-летние «стыдливые» братцы» больше напоминают высоко нравственное общество «Северного Меркурия». Очевидно, что Бестужев-Рюмин заимствует и

¹⁵ «Любопытным (разумеется мужчинам) дан совет «самим справиться с № 43 «Литературной газеты». В газете было: «Чтоб на груди ея узнать Взаимный трепет сладострастья». «Смуглянка» напечатана анонимно. Ее автором был предположительно третьестепенный литератор Шibaев/подробнее об авторе см.: Блинова Е. М. «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина 1830—1831: Указатель содержания. — М., 1966. — С. 173; Вацуру В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига — Пушкина. — М., 1978. — С. 208. В кругу «Северного Меркурия» это стихотворение приписали кому-то из поэтов пушкинского круга, если не самому Пушкину.

варьирует обвинения Надеждина, высказанные в адрес Пушкина в 1828—29 гг. Влияние статей «Литературные опасения за будущий год» и «Две повести в стихах: Граф Нулин и Бал» было очень широко. Не соглашаясь с Н. И. Надеждиным, полемизируя с ним, и Н. А. Полевой, и Ф. В. Булгарин все же попадали под влияние его острых антипушкинских выступлений. Не избежал этой участи и Бестужев-Рюмин. Иное дело, что влияние это было поверхностным, и оригинальные идеи критика остались не понятыми и не принятыми современниками. Не вникая в суть принципиальных требований, с которыми Надеждин подходил к современной литературе, Бестужев-Рюмин отбирает те эффективные эпатазирующие обвинения, усвоение которых не требует интеллектуальных усилий и оказывает воздействие на массового читателя. То, что Надеждиным использовалось в качестве иллюстрации глубоких теоретических положений или для популяризации своих программных эстетических взглядов, а потому не являлось самоцелью и выполняло иллюстративную функцию, у издателя «Северного Меркурия» выступает на первый план. Его неправомерно считать даже вульгаризатором Надеждина, т. к. сфера идей оставалась для него недоступной (да и не нужной).

Непосредственное отношение к газете Бестужева-Рюмина имеет и болдинская заметка Пушкина о цене на «Евгения Онегина»: «Между прочими литературными обвинениями, укоряли меня слишком дорогою ценою Евгения Онегина и видели в ней ужасное корыстолюбие. Это хорошо говорить тому, кто отроду своих сочинений не продавал или чьи сочинения не продавались, но как могли повторять то же милое обвинение издатели Сев.<ерной> Пч.<елы>?» (XI, 154). (Разрядка моя — А. А.)

Впервые на нее обратил внимание Вас. В. Гиппиус¹⁶, отметив, что не Булгарин, а именно Бестужев-Рюмин первым уколот Пушкина высокой ценой «Евгения Онегина», использовав для этого библиографическое объявление о выходе из печати «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина по цене 30 руб. и собрания басен И. А. Крылова по 4 руб.: «Припомните, — замечает он язвительно, — что за 7 глав «Евгения Онегина», которые вы читываете в 3 часа времени, и в которых едва ли есть 15 листов бумаги, надобно заплатить 35 руб., слова нет, что похождения Евгения (как бишь его по батюшке) Онегина для каждого необходимее и полезнее, чем История Карамзина, но... (Продолжение впредь)»¹⁷.

В «Северном Меркурии» затронули очень неприятную для Пушкина тему. Известно, что на рубеже 30-х годов имя Карамзина становится своеобразным знаменем пушкинского круга, его нравственный авторитет чрезвычайно высок для Пушкина. Видимо, по-

¹⁶ Подробнее см.: Гиппиус В. В. Пушкин в борьбе с Булгариным в 1830—1831 гг. // Пушкин: Временник пушкинской комиссии. — М. — Л., 1941. — Т. 6. — С. 240.

¹⁷ Северный Меркурий, 1830. № 60.

этому он так обстоятельно раскрывает в своей заметке весь механизм ценообразования на современном книжном рынке, отклоняя обвинения в меркантильности и корыстолюбии, но нигде не упоминает имени Карамзина, вероятно, предпочитая не затрагивать эту неприятную для него тему. Такое умолчание заметно тем более, что Пушкин объясняет подробно причины дешевизны басен И. А. Крылова.

Сделанные наблюдения, разумеется, не исчерпывают тему «Бестужев-Рюмин — оппонент Пушкина». Думается, что дальнейшее ее изучение целесообразно было бы связывать с проблемой воздействия низовой литературы и журналистики на творчество Пушкина-полемиста и литературную тактику близкого ему круга писателей¹⁸. Не преувеличивая значения Бестужева-Рюмина, следует учитывать, что сам Пушкин не был безразличен к его оскорбительным выходкам: готовил ответные полемические выступления — уже упомянутые наброски «О публикации Бестужева-Рюмина в «Северной Звезде», «Альманашик», не раз упоминал о нем в письмах, набросках полемических статей («Спрашиваю, по какому праву Сев.<ерная> Пч.<ела> будет управлять общим мнением русской публики; какой голос может иметь «Сев.<ерный> Меркурий» (XI, 194). В неоконченной статье «Баратынский» (осень 1830 г.) Пушкин приходит к неутешительному выводу: «<...> довольно легко презирать ребяческую злость и площадные насмешки — тем не менее их приговоры имеют решит.<ельное> влияние» (XI, 186) — а значит, тактика игнорирования ничтожного противника себя не оправдывала. Пушкинскому кругу в новых условиях приходилось считаться и с такими «литераторами», в противном случае им грозила потеря авторитета у широкой читательской аудитории. Опыт разгоревшейся зимой — летом 1830 г. полемики осмысливается Пушкиным осенью в Болдине. В одной из заметок «Опровержения на критику» Пушкин приходит к важному, во многом программному для его творческой практики, выводу о необходимости активного полемического диалога с любым (даже низким, ничтожным) противником: «Иной говорит: какое дело критику или читателю, хорош ли я собой или дурен, старинный ли дворянин, или из разночинцев, добр ли или зол, ползаю ли я в ногах сильных или с ними даже не кланяюсь <...> суждение, кажется, поверхностное. Нападения на писателя и оправдания, коим подают они повод — суть важный шаг к гласности прений о действиях так называемых общественных лиц (hommes public), к одному из главнейших условий высоко образованных обществ. В сем отношении и писатели, справедливо заслуживающие презрение наше, ругатели и клеветники, приносят истинную пользу — мало по малу образуется и уважение к личной чести

¹⁸ Содержательная статья В. Э. Вацуро положила начало изучению непростых литературных взаимоотношений Бестужева-Рюмина с писателями пушкинского круга. См.: Вацуро В. Э. Из литературных отношений Баратынского // Русская литература, 1988. — № 3. — С. 153—163.

гражданина и возникает могущество общего мнения, на котором в просвещенном народе основана чистота его нравов» (XI, 162—163). Поиск адекватной формы ответа своим противникам — Българину, Полевому, Надеждину, Бестужеву-Рюмину и другим — осуществляется в ходе работы над болдинскими полемическими заметками¹⁹.

¹⁹ Подробнее см.: Алешкевич А. А. Из наблюдений над критико-полемической прозой А. С. Пушкина 1830 года//А. С. Пушкин. Проблемы творчества. — Калинин, 1987. — С. 95—105.

ПУШКИН И ЧААДАЕВ: ДИАЛОГ О СВОБОДЕ ВОЛИ И ЭСТЕТИКЕ ИСТОРИИ

Чаадаевская философия истории ставит в центр проблемы предопределения и свободы воли. Их главенствующее место в поэтических композициях Чаадаева — уступка католической богословской традиции (для православия важнее онтологические акценты отношений Бога и человека). Для Чаадаева путь к конечным инстанциям исторического смысла лежит через историю и ее творческое преодоление. Чаадаев мыслит будущее на короткой дистанции от него, что обязывает его как философа и проповедника призывать к немедленному пересмотру национальных представлений о собственной судьбе. Пафос чаадаевской проповеди — в переоценке историографических стереотипов и в признании исторического обновления нации как дела человеческого по преимуществу. От Чаадаева требуют ответа дилеммы: если предопределение руководит всеми поступками человека и обращает человеческую историю в Судьбу, то все запросы о деле личного в ней участия заранее лишены смысла. Но если предопределение оставляет человеку свободу выбора поступать так или иначе, то в каких допустимых пределах множество индивидуальных волей приводится к исторически свободному свершению национального пути, а в каких — лимит волевой самостоятельности исчерпывается упреждающим или наказующим вмешательством?

Чаадаев новаторски расширяет аспектологию проблемы. На уровне частной судьбы он решает ее в акцентах, близких к православным: Бог не вмешивается ежечасно в мир поступков личности, но это не означает, что каждый из них не учтен в общем замысле бытия. Человеку дана волевая прерогатива хотеть или не хотеть онтологического самораскрытия в Боге по его Завету и в соучастном созидании оправдания. Но на уровне общей жизни «тактическое» разнообразие индивидуальных волей сводится к жесткой провиденциальной «стратегии», открытой не всем взыскующим ее смысла, но тем, кто избран на муку провозвестничества и радость глагола Завета. В рассуждениях об «исполнительской» роли человечества Чаадаев близок к католической и даже протестантской доктринам (с тем существенным отличием от последней, что личная воля для Чаадаева не подавляется без остатка над личной волей Провидения, но в согласии с ней творит дело личного по-

ступка, чтобы свершалась мировая история). Русский философ находит в католичестве доктрины социальной активности. Чаадаев говорит о невмешательстве Провидения в частную минуту индивидуальной жизни, так как «Бог, предоставив человеку свободу воли, отказался от части своего владычества в мире...»¹. Но когда речь заходит об истории как развернутой картине имевших быть поступков и следствий, то в роли осмысляющего эту картину логического каркаса выступает план Провидения, а не разум человека (СП, 114, 73). Личной судьбой для Чаадаева обладает историческая личность, открывающая свободу поступка на перекрестке двух детерминаций: добровольного вхождения в трагический круг элитарного «евангелизма» (благовестительной роли одинокого мыслителя и учителя, «короля людей») и подчинения высокому Промыслу ценой самоуничтожения всего личностно-волевого в «я» (СП, 170). Чаадаевские претензии на апостольское благовещение прямо отражаются в поведении: он волен поступать так, как диктует ему дар приоритетного слова (т. е. слова, впервые говорящего последнюю правду). Коль скоро поступок исторической личности предстает в авторитетном свете оправдания высшими задачами Провидения, то оправданным для Чаадаева оказывается и термор Ивана IV, и война как «естественное состояние» народов. Понимая Предопределение как стратегию мирового Промысла, Чаадаев оставляет за свободой воли приоритет тактики. Индивидуальное воление, зародившееся в самопознании судьбы, становится интимным содержанием озаренной своим предназначением личности и дарит ее радостью неподневольного духовно-практического энтузиазма. В идеале таков путь всякого «другого» (СП, 77).

Проблема судьбы и свободы воли у Пушкина репрезентируется не в понятийных конструкциях, а эстетически: поэтикой конфликта и сюжета, в характере героя, образе автора и т. п. Так, в «Медном всаднике» она конфликтно расщеплена на позиции: а) природно-исторической необходимости («Природой здесь нам суждено...»); б) смирения начальственной власти перед безначальной стихией («С Божией стихией Царям не совладать...»); в) иронического замысла бытия («насмешка неба»); г) иррациональной загадочности Судьбы («Судьба с неведомым известьем...»). Если первая позиция отражает государственную волю исторической личности (Петр I), а вторая ее безволие и бытовой фатализм (Александр I), то третья и четвертая существенны для оценки Пушкиным тривиального сознания и понимания им Судьбы как загадки и насмешки; последняя характеризует и представления о ней героя.

Новаторская черта пушкинского мироотношения — снятие гносеологического запрета на исследование Судьбы как проблемы. Пушкин, воплощающий в своей личности творческий «героический

¹ Чаадаев П. Я. Статьи и письма. — М., 1987. — С. 163. Далее в ссылках на это издание указываем в скобках «СП» и страницу.

энтузиазм» и артистизм² великих людей Возрождения, и Петра I изображает в чертах ренессансного укротителя стихий (природы и истории). В «Медном всаднике» поза Фальконетова монумента трактуется как поза укротителя, а Нева, сближаемая с тяжело дышащим конем, — как неукротимая в глазах наследника петровского государства и престола стихия. Воля Петра I в поэме выражает союз места, времени и действия (природы, истории и держания) с позиции высшей необходимости; идея государственности сливается здесь с представлением об исторической необходимости и провиденциальной сужденности (по афористической трактовке М. Пришвина, Петр Фальконе — это «Всадник медной необходимости перемен»). Но с высоты самооправданного исторического титанизма воля Петра оказывается «роковой» для всякой частной судьбы и частного человека с его притязаниями на открытое в будущее существование. В «Медном всаднике» создана иерархия Провидения: Петру «суждено» основать столицу, воля его «роковым» образом предопределяет судьбу Евгения, но оба они — игрушки Промысла. Пушкин многократно уравнивает Петра и Евгения: Петр идет наперекор исторической традиции и выпадает из длинного списка представителей династии своим способом осмысления русского пути; Евгений лелеет идеал маленького счастья, но «выпадает» из мира людей, пораженный за дерзость безумием; оба «безумны» в своем роде. На метаисторическом уровне, где судьба исторического лица и удел частного гражданина — события равновеликие, Петр и Евгений («историческое» и «социальное») — примирены взаимной правотой.

Среди новаторских средств пушкинского историзма есть и развертывание материала в ситуации вечного конфликта (зло в природе и социальном мире: «Анчар»; любовь и творчество: «Я помню чудное мгновенье...»; гибель и бессмертие: «Пир во время чумы»; эгоистическое одиночество и общая жизнь: «Цыганы»; закон, случай и судьба: «Пиковая дама»).

Постигая человека на перекрестке исторических стихий, в трагических конфликтах судьбы и воли, Пушкин пытается избежать множественной детерминации поведения героя и расслаивания его поступков на несводимые причинные ряды: историческую необходимость, побуждения страсти или долга, провиденциальную предрешенность, случайную удачу и пр. Пушкину претит изъятие одной причины как ведущей в историческом и психологическом объяснении судьбы. Как жизнь и смерть лишены для него онтологических границ (поскольку они «сняты в общем плане бытия»), так и антиномии «свобода/необходимость», «случай/закон», «личная инициатива/Провидение» в картине мира Пушкина стремятся к онтологическому единству, высшей точкой которого предстает авторское сознание, одной стороной открытое всем возможностям

² О творческой игре и артистизме Пушкина см.: Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе//К проблеме русско-французских литературных связей конца XVIII — начала XIX вв. — Таллин, 1980.

понимания и оправдания созданной им эстетической реальности, а с другой — в реальность истории и творческому самораскрытию в ней человеческого гения.

В «Пиковой даме» универсальный историзм Пушкина сводит естественное (герой, характер), сверхъестественное (чудо) и неестественное (безумие, наваждение, ирреальность) на один онтологический уровень, на котором дама пик и старуха — хранительница чудесного секрета — есть «вещи» в той же философической адекватности, как записочка Германна или лопатка банкюмета. Пушкин строит картину мира, в которой рациональное и иррациональное соотносены как наблюдаемая причинность и непредсказуемый случай. «Случай» («мощное, мгновенное орудие Провидения»³) не прерывает цепей причин и следствий и не претендует на автономную, отдельно от бытовой реальности героя существующую роковую детерминацию, а входит, как законный элемент, в каузальную непрерывность и частного, и общего бытия. Идея непрерывности бытия имеет для Пушкина кардинальное значение. На ее основе формируется представление о незаменимости любого события в прошлом (только в дискретном мире его элементы могут взаимозаменяться, только в разорванной реальности могут сказать: «У нас нет незаменимых людей»). Ценности жизни у Пушкина предстают в аспекте прошедшего, по формуле «Что пройдет, то станет мило»⁴. Для исторической концепции это означает пietet перед родовой памятью. Непрерывность бытия, природы и истории создают для Пушкина ощущение надежности мира, в основе которого лежит онтологический ритм («привычка бытия»). Непрерывность есть естественно-разумная упорядоченность, сведенность трагической энтропии к гармонической целесообразности, в свете которой даже гибель (финальность частной судьбы) приобретает свою альтернативу: бессмертие (в угрозе гибели — залог бессмертия). Когда герой Пушкина оказывается в ситуации нарушенной непрерывности исторического времени, его настигает судьба всякой обособленности: безумие, небытие. Частность, в соответствии с просветительскими представлениями, отождествлена со смертностью; это убеждение совмещается у Пушкина с иным: волевое напряжение исторической личности превращает личный энтузиазм в дело нации.

³ См.: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе нач. XIX в. // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1975. — Вып. VII. — С. 120—142; Петрунина Н. Н. Пушкин, Бульвер-Литтон и Бальзак (К интерпретации темы безумия в «Медном всаднике» // Временник Пушкинской комиссии. — Л., 1977. Л., 1980. — С. 112—115; Вольтер Л. И. Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля («Пиковая дама» и «Красное и черное») // Пушкин и русская литература. — Рига, 1986. — С. 46—58; Таборисская Е. М. Своеобразие решения темы безумия в произведениях Пушкина 1833 г. // Пушкинские чтения в Тарту. — Тарту, 1987. — С. 26—30.

⁴ См. Кормачев В. Н. Художественное время в лирике Тютчева и Пушкина // Лит. учеба, 1980. — № 1. — С. 151—156.

Для Чаадаева вопрос о дискретности и непрерывности — это проблема самосознания. Указывая на сон как на образ смерти, он утверждает: «...Никак нельзя сказать, чтоб мы жили не переставая. Жизнь разумная прерывается всякий раз, как исчезает сознание жизни» (СП, 153). Чаадаев примиряет историческую непрерывность человека как родового существа и дискретность его самоосознавания двумя способами: интервальному сознанию индивида возвращается непрерывность бытия через метемпсихоз; для коллективного разума залогом непрерывности становится альтернатива исторического обновления (палингенез). Идею «воспоминания о какой-то лучшей жизни» (СП, 66) Чаадаев, под прямым влиянием П.-С. Балланша, осложняет представлением о возврате — обновлении. Прямым выводом социального палингенеза Чаадаев считает реальное посюстороннее бессмертие личности и «жизнь без смерти» (СП, 159). Там, где Пушкин опирается на материальную непрерывность вечных ритмов и родовую память культуры, там Чаадаев созидает царство духовной соборности, в котором «времени больше не будет». Покидая мир времени и внешней истории, в которой царит тварная каузальность, человек должен войти в царство подлинной причинности — в мир идей как развернутую в непрерывности исторического бессмертия духовную совокупность всех частных сознаний.

В первом «Философическом письме» качеством дискретности наделяется история России и историческая память современников: «Мы так странно движемся во времени, что с каждым шагом вперед прошедший миг исчезает для нас безвозвратно» (СП, 38). Связь времен в глазах философа рвется не потому, что преданы забвению нравственные истины и заветы предков, а потому, что само качество исторического времени оценено отрицательно: в нем нечего помнить, память отчуждена от личности и нации: «Наши воспоминания не идут далее вчерашнего дня» (СП, 38).

Диалог Пушкина и Чаадаева⁵ разворачивается на материале истории мировой культуры; это фон, на котором ставится вопрос об историческом пути русского народа. В письме от 6 июля 1831 г. Пушкин отмечает картинность чаадаевских исторических построений, его «эстетику истории». Зрелищность прошлого (и шире — эстетическое в историческом процессе и историографии) — пред-

⁵ См. Меликян В. А. П. Я. Чаадаев и Пушкин // Уч зап. Ереван. пед. ин-та. — Т. 1. — 1949; Пугачев В. В. Пушкинское послание к Чаадаеву // Временник Пушкинской комиссии. — Вып. 6. — Л., 1970; Пушкин и Чаадаев // Искусство слова. — М., 1973. — С. 101—111; Скаковский И. Г. Пушкин и Чаадаев (к вопросу о датировке послания Пушкина «К Чаадаеву») // Пушкин. Исслед. и материалы. Л. 1978 (Т. VIII). С. 279—283; Тарасов Б. Н. П. Я. Чаадаев и А. С. Пушкин // Литер. в школе, 1984. — № 3; Макаровская Г. В. «Философические письма» Чаадаева в оценке Пушкина // Освободительное движение в России. Межвуз. сб. Вып. II. Саратов. 1986. См. также все работы Б. Н. Тарасова последних лет и автореферат его докторской диссертации «П. Я. Чаадаев и русская литература первой половины XIX века». — М., 1988.

мет специального внимания Пушкина, публициста и художника. Здесь же Пушкин выражает недоумение перед критикой Чаадаевым Гомера. Образ пластической античности, внушенный европейцам авторитетом Винкельмана, а в России культивированный всем опытом русской поэзии, не имеет негативной альтернативы. «Языческое» и «христианское» в литературном сознании эпохи сопоставляются как эстетически равноправные миры. Чаадаев нарушает правила игры, рассматривая художественный образ античного способа жизни в категориях не литературной, а социально-религиозной критики. Если Платон (которому подражает здесь Чаадаев) усматривает в Гомере отсутствие должного пиетета к богам и аффектированную непристойность, то автор «Писем» перечеркивает целую эпоху европейского развития за то, что она не христианская. Сократ, предтеча этического индивидуализма, и Аристотель, вознесший рассудок на высоты логического высокомерия, вывели человека на тупиковый путь гордыни, полагает Чаадаев; исключение сделано для Эпикура, в морали которого усмотрены «здравый смысл и отсутствие гордости» (СП, 122). Апофеоз индивидуалистического самомнения Чаадаев видит в Марке Аврелии. Автор «Писем» стремится доказать историческую немотивированность идеи христианства, хотя здесь же указывает на Моисея и Давида как на исторические прототипы носителей христианской истины и носителей приоритетного слова (СП, 69). Характеризуя личность Моисея как противоречивую и оправдывая его поступки мессианистской ролью в священной истории, Чаадаев по сути говорит о себе. Принадлежность Давида к особому миру провиденциальной предназначенности также превращается в самохарактеристику. Недоумение Пушкина («...Для меня непостижимы Ваша неприязнь к Марку Аврелию и пристрастие к Давиду...») (X, 841—842) объяснимо тем, что в этой части письма разговор идет на разных языках: Чаадаев, в поисках «нравственного смысла великих эпох» (СП, 95), извлекает из античного мира объекты компрометирующей моральной критики, а Пушкин вменяет Чаадаеву в вину эстетическое предпочтение Библии перед Илиадой. Попытка Пушкина перейти на «чаадаевский» язык осуществляется только в финале письма, где Пушкин возражает против папистских симпатий Чаадаева и указывает на «идею Христа» как на идеологический центр реального единства христианского мира при всем его разноречии, последовавшем вслед за профессиональным разделением церквей.

Пушкин пронизательно указал на самый болезненный для Чаадаева предмет размышлений и на самое уязвимое место историко-религиозной доктрины. Особая неприязнь Чаадаева к протестантизму внутренне мотивируется как раз теми качествами общинного соподчинения, которые в фигурах Моисея, Давида и Магомета философ выдвигает на первый план: подавление личной воли внеличной иррациональной властью Бога. Говоря названием лютерова трактата, созданного в полемике с Эразмом из Роттердама,

в человеке предполагается «рабство воли». Конфессиональная этика протестантизма не одобряет столь любезную сердцу Чаадаева идею личного лидерства. Сколько бы ни говорил Чаадаев о «личном я коллективного человеческого существа» (СП, 97), об аскетическом самоотречении носителей приоритетного слова во имя грядущего Всеединства, центром этих рассуждений неизменно остается представление «басманного философа» о личности как главной ценности христианской этики.

Через пять с лишним лет Пушкин начинает свое неотправленное письмо к Чаадаеву от 19 октября 1936 г. примерно с того места, на котором прервался послание 1831 г.: с вопроса об исторических последствиях схизмы для России. Она «отъединила нас от остальной Европы (...) мы не принимали участия ни в одном из великих событий, которые ее потрясли...» (X, 874). В подобных — чаадаевских — интонациях создается в 1834 г. статья «О ничтожестве литературы русской»: «Долгое время Россия оставалась чуждою Европе. Приняв свет христианства от Византии, она не участвовала ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-кафолического мира» (XI, 268). Пушкин, отстаивая идею «особого предопределения» России, говорит о спасительной для Европы миссии Отечества. В полемике с чаадаевским нигилизмом автор только что завершённой «Капитанской дочки» развертывает перед своим корреспондентом панорамно-зрелищный конспект русской истории. Пушкин переходит на привычный для него язык «эстетики истории» и становится на позицию зрителя «высоких зрелищ» («печальное и великое зрелище» татарского нашествия, «величественная драма» в Угличе и Ипатьевском монастыре и т. д.). Пушкинская «эстетика истории» связывает события в непрерывную цепь драматически развернутых ситуаций, прошлое полно для него событийной напряженности. Если Чаадаев пытается строить историю самосознания, для которой статусом подлинной фактичности обладала бы ментальная действительность мысли, если философ грезит о «плотности сознания» (СП, 138) как специфическом напряжении разума и воли нации, то Пушкин остается на объективной почве реального исторического процесса, в котором личность и государство, «привычки» и «тьма поверий», этноязыковая особость и условия климата связаны эстетикой прекрасной необходимости и образуют ту событийную плотность прошлого, которая и зовется историей.

Факты, о которых напоминает Чаадаеву его собеседник, не новы для него, но для автора «Философических писем» за ними не стоит подтверждающей их историческую подлинность идеи. Если внутри факта не мерцает осмысляющий и логически структурирующий его «эйдос», то этого факта для Чаадаева не существует. Факт должен быть знаком идеи, тогда и сама история приобретает признаки «связного текста». Факт и идея образуют единство исторического события. Санкционирование факта событийной природой свершается в пределах самосознания. Поэтому для полноты

теоретической конструкции Чаадаева не требуется полноты исторических фактов: из истории берутся лишь те, которые обладают значащей природой, а те, которые этим свойством не обладают, объявляются как бы несуществующими. Отсюда — противопоставление художественно-эстетической историографии и логико-философской мысли об истории. В 1838 г. Чаадаев пишет А. И. Тургеневу о Карамзине: «А как писатель (...) какое верное эстетическое чувство! Живописность его пера необычайна: в истории же России это главное дело; мысль разрушила бы нашу историю, кистью одною ее можно создать» (СП, 246).

По условиям пушкинской художественно-исторической гносеологии факт самоценен сам по себе в неотменяемости своего свершения. Он не знак идеи, а результат деятельности людей, включенной в условия природной среды, общественных отношений, движимой традицией, мотивированной обстоятельствами, потребностями, выявляющей характеры конкретных личностей. Но историческая событийность обладает для Пушкина и знаковой природой: эстетической. Работа Пушкина над историческими источниками обнаруживает его стремление выделять в потоке событий драматизм конфликтных узлов, трагическую игру обстоятельств, характерологическую яркость поступков — словом, реальную поэтику «романа жизни». Эстетическая репрезентативность исторического факта имеет для Пушкина серьезное значение.

Итоги диалогов с Пушкиным сказались в позднейшей духовной эволюции Чаадаева. Внутри его теоретических построений постепенно созревает альтернативная к идее «возврата» и «палингенеза» мысль о невозможности вернуться в реальной истории на первоначальные дороги (как это легко сделать в области идеальных конструкций и ментальном тексте истории) (СП, 156). Историческим будущим Отечества Чаадаев полагает теперь не метемпсихоз и возврат национальной души ко временам выбора пути, но участие в общеевропейском движении, сочетание прилежного ученичества с утверждением национальной особенности.

Внешняя собранность и элегантность Чаадаева также соотнесены в плане поведения с множественными амплуа («Брут», «Периклес», «маленький аббатик»), как фрагмент и «письмо» в плане философско-литературного творчества — с открытым характером концепции. Риторика завершения (проповедь, сентенция, диатриба, «максима») в сочетании с поэтикой «нон-финито» (роли Чаадаева не сходятся в единство лица, как не смыкаются в гармоническую композицию и своды теоретических построений) становятся выражением мировоззренческой и поведенческой парадоксальности Чаадаева, натура которого принципиально чужда внешнему завершению, как и любимая им готика. Рядом с этим фактом Пушкин в единстве своей судьбы, личности и творчества выглядит как явление сомкнутое и завершённое.

Если поступки Чаадаева завершают другие люди (Н. В. Голицын: «Я старый ученик Чаадаева (...), но только я дошел до

конца»⁶; на самом деле сходит с ума та, к которой обращены «Письма») и другие люди, расщепив чаадаевские философемы, затеют долгий спор, назвав себя славянофилами, западниками, почвенниками, толстовцами, соловьевцами и т. п., то Пушкин с момента своей кончины вошел в историю как «вещь в себе», в сомкнутости своей судьбы и в исчерпанности своей поэтики (см. хотя бы письмо В. А. Жуковского к С. Л. Пушкину от 15 февраля 1837 г.). Пушкин в глазах наследников — субстанция русского национального мышления, Чаадаев — его тенденция. Пушкинские фрагменты стали восприниматься как фрагменты системы, а чаадаевские — как фрагменты целого. Пушкинский опыт художественного историзма включает чаадаевский идеологический комплекс как одну из своих возможностей.

⁶ Голицын Н. В. П. Я. Чаадаев и Е. А. Свербеева (из неизданных бумаг Чаадаева)//Вестник Европы, 1918. — №№ 1—4. — С. 240.

ПОЭТ И ИЗДАТЕЛЬ Д. И. НОВИКОВ,
ЗНАКОМЫЙ А. С. ПУШКИНА

В последние годы в нашем литературоведении заметно повысился интерес к творчеству писателей «второстепенных», представителей так называемой «массовой литературы». Особое внимание при этом вызывают те ее представители, чье творчество и биография находились в тесном соприкосновении с корифеями русской литературы. Обращение к творчеству «второстепенных» писателей из окружения классиков дает порой возможность по-новому взглянуть на отдельные литературные факты и детали. «В любой науке, — замечает Б. С. Мейлах, — закономерность устанавливается на широком, а не выборочном материале. Чтобы понять, какими условиями вызваны перемены, изменения, новые эпохи в литературном развитии, нужно обобщить огромный материал, изучить «массовое» литературное движение. Тогда яснее и полнее представится и значение писателей гениальных, талантов исключительных»¹.

Особенно богаты «второстепенными» писателями 20—30-е годы прошлого столетия, давшие одновременно с А. С. Пушкиным, писателями-декабристами, пушкинской плеядой, большое количество других имен, в основном приверженцев романтизма, многие из которых сегодня не всегда справедливо преданы забвению. Таким и представляется нам безвременно ушедший из жизни поэт-романтик Дмитрий Ипполитович Новиков (1800—1831), сведений о котором сохранилось чрезвычайно мало. Известно только, что он совместно с драматургом и историком Пименом Николаевичем Араповым (1796—1861) издал в 1830 году альманах «Радуга», замечательный уже хотя бы потому, что среди его авторов был А. С. Пушкин, впервые здесь опубликовавший свое стихотворение «К А. Т...вой (Тимашевой)». Отметим, что Дм. Новиков поместил в «Радуге» шесть собственных произведений в стихах и прозе («Звезда», «Судак», «Отрывок из древнего писания «Семик», «Е* Н* Б-ой (Бывало в древних теремах)», «К*** (я стал ленив, вы точно правы)», «Что ты громкий соловей?»), довольно благозвучных и содержательных, и, по-видимому, пользовавшихся определенной популярностью, о чем свидетельствует тот факт, что, на-

¹ Мейлах Б. С. О так называемых «второстепенных» писателях. // Мейлах Б. С. Вопросы эстетики и литературы. Сборник статей. — Л., 1958. — С. 363.

пример, последнее стихотворение было переложено на музыку Б. С. Голицыным².

В библиотеке Пушкина сохранился экземпляр альманаха «Радуга» с дарительной надписью издателей: «Его высокоблагородию Александру Сергеевичу Пушкину. В знак почтения и благодарности от издателей»³. Об активном участии Дм. Новикова в издании «Радуги» свидетельствует его единственное дошедшее до нас письмо, адресованное исследователю древнеримской и славянской письменности К. Ф. Калайдовичу (1792—1843), в котором он просит своего адресата поддержать альманах материалами: «Отъезжая из Москвы, вы обещали мне доставить некоторые статьи для **моего** альманаха, так как многие из отличных литераторов наших уже прислали **ко мне** свои сочинения, другие обещали, то я надеюсь, что и вы не откажетесь сдержать слово; сделайте одолжение, составьте какую-нибудь историческую статью, или опишите вашу поездку в Киев, а равно расскажите нам и о Киеве в теперешнем и бывшем его состоянии, ваше произведение мне будет приятно поместить в альманах. Г. Муравьев, говорят, в Киеве, **я бы очень рад поместить** что-либо из его сочинений и сам бы написал к нему, но не знаю адреса». Далее в письме сообщается о литературных новинках и прежде всего о только что вышедшей в свет пушкинской «Полтаве», как известно, отрицательно оцененной многими критиками и в том числе Н. И. Надеждиным. В отличие от других Дм. Новиков дал высокую оценку «Полтаве», назвав ее лучшей пушкинской поэмой: «на днях вышла поэма Пушкина «Полтава», письмо не позволяет распространяться об ней, но скажу, что она превосходнее всех его прочих поэм»⁴.

Имя Дм. Новикова еще раз встречается на альманашных страницах рядом с пушкинским в 1831 году, когда, после холерной эпидемии 1830—1831 годов, был издан альманах «Сиротка» в пользу детей, осиротевших от холеры. Здесь, рядом с впервые опубликованными пушкинскими произведениями «Мадонне», «Сонет» и «Новоселье», было помещено стихотворение Дм. Новикова «Песня (Небо чисто, небо ясно)»⁵.

Вышеизложенный историко-литературный материал позволяет сделать вывод об определенных контактах Дм. Новикова с пушкинской средой (не случайно Л. Черейский включил имя этого поэта в круг знакомых Пушкина)⁶, что уже должно было бы вызвать интерес к его личности. Между тем, и сегодня, говоря о Дм. Новикове, можно повторить характеристику, данную ему около двух

² Радуга. Литературный и музыкальный альманах на 1830 год. — М., 1830. — Оглавление.

³ Пушкин и его современники. Материалы и исследования. — СПб., 1909. — Т. 3, вып. IX—X. — С. 122.

⁴ Шуйкинский сборник. — М., 1910. — Вып. IX. — С. 163—164//Письмо от 12 апреля 1829 года.

⁵ Сиротка. Литературный альманах на 1831 год, изданный в пользу заведения призрения бедных сирот. — М., 1831. — С. 81—82.

⁶ Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. — Л., 1976. — С. 277—278.

десятков лет назад известным библиофилом Ник. Смирновым-Сокольским, где он назван «малоизвестным поэтом»⁷. Настоящая статья, основанная на малоизвестных и забытых материалах, представляет собой первую попытку выявления места Дм. Новикова в современной ему литературной среде.

*
*
*

Более полутора века назад, в 1828 году в Москве в типографии Августа Семена при Императорской медицинско-хирургической академии вышла в свет книга «Песни Золотого рожка (отысканная рукопись неизвестного сочинителя)»⁸. В небольшом предисловии издателя к этой анонимно изданной книге можно прочесть следующее:

«Один из моих друзей, уезжая за границу, оставил мне свои бумаги; пересматривая их, я нашел тетрадь его сочинений. — И бессмертное произведение гения, и самая маловажная повесть в области изящного, более или менее, обращают на себя внимание любителей словесности; руководствуясь этой мыслью, я решился напечатать стихи моего друга; если они доставят несколько приятных минут нашей просвещенной публике, я с удовольствием издам и другие его стихотворения.

Не знаю, почему в рукописи сочинитель не выставил своего имени; подлинник не прикосновенен для меня во всяком случае и потому я оставил его, как он был.

Ни слова не скажу об характере моего друга: читатели сами будут судьями автора; мне остается желать, чтобы предприятие мое, выдать в свет произведение неизвестного пера, заслужило одобрение соотечественников. Новиков».

«Песни Золотого рожка» еще не становились объектом изучения исследователей литературы, между тем ее экземпляры с дарственными надписями за подписью «издатель» имелись в личных библиотеках таких известных тогдашних писателей, как А. С. Пушкин⁹, П. А. Вяземский¹⁰, М. А. Дмитриев¹¹, что уже должно было привлечь особое внимание и к самой книге, и к ее автору, и к ее издателю, которых следует искать в непосредственном литературном окружении названных деятелей русской литературы.

Между тем, ни критика 1820-х годов, ни последующее литературоведение «Песнями Золотого рожка» почти не занимались. Как исключения можно указать на небольшую заметку «Критика. Рус-

⁷ Смирнов-Сокольский Н. П. Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX вв. — М., 1965. — С. 156.

⁸ Цензурное разрешение от 22 декабря 1827 года. Цензор — С. Аксаков. Далее «Песни Золотого рожка» цитируются с указанием в тексте страницы.

⁹ Библиотека Пушкина. Новые материалы. Исследование Модзалевского Л. Б. // Литературное наследство. — М., 1934. — Т. 16—18. — С. 1004.

¹⁰ Ныне — экземпляр Музея книги Государственной библиотеки им. В. И. Ленина.

¹¹ Ныне — экземпляр Научной библиотеки им. А. М. Горького МГУ им. М. В. Ломоносова.

ские книги», опубликованную сразу после выхода в свет «Песен Золотого рожка» в журнале «Московский вестник», и на составленную В. М. Жирмунским уже в 20-е годы нашего столетия знаменитую библиографию романтических поэм. В первой из них анонимный рецензент, перечислив в следующем порядке шесть новейших стихотворных изданий — анонимные «Песни Золотого рожка», книги Н. Неведомского, П. Волкова, А. Редкина, П. Машкова, С. Дьячкова — выделил среди них интересующую нас книгу: «В том же порядке, в каком поставили мы эти стихотворные произведения, они, по нашему мнению, должны стоять и в современной литературе»¹².

Что же касается В. М. Жирмунского, то он, включив в свою библиографию романтических поэм опубликованные в «Песнях Золотого рожка» «Отрывки из повести «Андрей, или забавы россиян», без всякого разъяснения назвал автором книги некоего Новикова (без указания инициалов)¹³. По всей вероятности, В. М. Жирмунский попросту заимствовал эту фамилию из приведенного выше предисловия издателя. И хотя из-за отсутствия разъяснений версия В. М. Жирмунского не была принята в нашем литературоведении и «Песни Золотого рожка» по-прежнему именуется анонимным изданием, но, на наш взгляд, эта версия заслуживает внимания. Книгу написал Новиков, скрывшийся под маской издателя, и этим автором был, как это будет показано ниже, именно Дмитрий Ипполитович Новиков.

Напомним, что прием «скрытого» авторства, маски издателя, за которой прячется истинный автор, был особенно популярен в России в период, близкий по времени выходу в свет «Песен Золотого рожка». Достаточно напомнить о таких изданиях, где использован этот прием, как «Письма Скимнина» (1814) Р. П. Львова, «Повести Белкина» (1831) А. С. Пушкина и т. д. Иными словами, заглавие интересующей нас книги и должно подсказать нам фамилию ее автора: не просто Песни, а песни, написанные Золотым рожком. В фундаментальном словаре псевдонимов И. Ф. Масанова указано, что «Золотой рожок» (вариант З. р.) псевдоним поэта, сотрудника журнала «Русский зритель» (1828) Новикова¹⁴. Таким образом, заглавие «Песни Золотого рожка» можно прочитать как «Песни Новикова». Заметим, кстати, что «Русский зритель» определенное время издавал К. Ф. Калайдович, адресат цитированного выше письма Дм. Новикова.

С другой стороны, в книге «Песни Золотого рожка» помещено романтическое стихотворное послание «М-ру», отрывок из которо-

¹² Московский вестник, 1828. — Ч. 10, № 13—16. — С. 368.

¹³ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин (из истории романтической поэмы). — Л., 1978. — С. 402.

¹⁴ Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4-х тт. — Т. 1. — С. 394 (ср. т. 4, с. 341). В «Русском зрителе» за подписью «Золотой рожок» были опубликованы два стихотворения «О-му» (1828. № 3—4, с. 207—208) и «Осень Лифляндии (Д... И... Б-ну)» (1828, № 7—8, с. 209—211).

го свидетельствует о глубоком прочтении автором Пушкина и понимании значения его творчества для русской литературы, что созвучно соответствующему месту вышецитированного письма Дм. Новикова к Калайдовичу. Вот этот отрывок:

*«Его и Пушкин полюбил:
Младой певец Бахчисарая
Ему по чувствам близок стал,
И нас стихами услаждая,
Певцу, как Гений, подражал:
Сераль роскошного Гирея,
Фискал Гарема, злой звнух
И девы пленницы сам дух
Ни думать, ни желать не смея,
В уединенной тишине,
Под стражей бдительной и холодной,
На ложе скуки безотрадной—
Нам представлялися во сне;
Мария, месяц вечно ясный,
Так непорочна и прекрасна,
Как сердцу близкий идеал:
Певец как будто... знал,
Он так пленительно и ясно
Ее портрет обрисовал...
Под звуки тонкого стакана,
Мой милый, бывший капитан,
Воздаст хвалу твой метроман
Певцу Кавказа и Руслана;
Бештау был его Парнас;
Теперь, с вершины Аю-дага,
Его всевидящий мечтой,
Пред новым, грозным легионом
Махая острой полосой,
Везде летает за Байроном...»¹⁵ (с. 42—43).*

Послание «М-ру» показывает, что его автор был хорошо осведомлен о литературных симпатиях романтически настроенных читателей 1820-х годов. Не случайно в послание включены такие традиционные образные атрибуты романтических поэм того времени, введенных в русскую литературу пушкинскими ориентальными произведениями «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», как внучка, Мария, Гирей, Кавказ, Бахчисарай, гарем, сераль и т. д.

Именно эта осведомленность приводит автора к созданию широкого лиро-эпического полотна на исконно русский сюжет, в котором описывается героическое прошлое России. Таковы «Отрыв-

¹⁵ В «Песнях Золотого рожка» к последней строке помещено следующее «примечание издателя»: «здесь не достаёт нескольких стрóf и вообще пропуски сделаны самим автором» (с. 43).

ки из повести «Андрей, или забава россиян» (с. 79—87). Содержание этого произведения, его образная система и в определенной степени заглавие созвучны опубликованным Дм. Новиковым в «Радуге» «Отрывкам из древнего предания Семик», главным героем которых является все тот же Андрей, чья жизнь описана в «древних теремах», под аккомпанемент «баянов, радость напевавших», на фоне «игр, плясок и забав беспечных русских поселян»¹⁶. Все это позволяет предположить, что оба «отрывка» не что иное как части одного широко задуманного романтического произведения на историко-героическую тему со сквозным сюжетом и единственным центральным героем Андреем. Кроме того, косвенным подтверждением авторства Дм. Новикова «Песен Золотого рожка» может служить то, что опубликованные им за собственной подписью вышеназванные «Отрывки из древнего предания Семик» и включенное в анонимно изданную книгу стихотворение «Монастырь» (с. 11—15) посвящены одному и тому же лицу — некоей Е. Н. Б-ой, проживающей, как это видно из содержания этих произведений, где-то в К-чах.

Но наиболее точное доказательство этого авторства оставил сам Дм. Новиков, хотя оно до сих пор не было замечено. Дело в том, что в двух стихотворениях, помещенных в «Песнях Золотого рожка», использован прием сфрагиды — упоминание в произведении имени автора данных строк. Этот традиционный прием поэзии Востока завоевал особую популярность у русских романтиков именно с середины 1820-х годов, когда его использовали многие видные поэты (В. Кюхельбекер, А. Пушкин, А. Полежаев, А. Бестужев-Марлинский, В. Туманский и др.). Характерно, что в «Песнях Золотого рожка» сфрагида использована в двух стихотворениях, написанных в жанре послания — «М-ру» и «Друзьям и ...». По нашим наблюдениям, русские романтики чаще всего использовали сфрагиду именно в своих посланиях¹⁷. В послании «М-ру» читаем:

*«Моряк от моря отлученный,
По эполетам молодой,
Зайди на миг полковник мой
В приют мечты уединенной,
Где все кругом оживлено
И все любовь мою питает,
В углу, где Дмитрий обитает,
Все о любви твердить должно...»* (с. 40).

В таком же плане использована сфрагида в своеобразном стихотворном завещании автора — в послании «Друзьям и ...»:

*«Когда знакомый глас
С веселым чувством друга
Невидимо от юга*

¹⁶ Радуга, с. 243—247.

¹⁷ См. Гаджиев А. Дж. Сфрагида в русской литературе. // Известия АН Азерб. ССР, серия литература, язык, искусство. — Баку, 1979. — № 3. — С. 38—45.

*Промчится мимо вас
Над Дудровой горою,
Или в тени шатров
С любимую мечтою,
С пучком простых цветов,
Во сне, в толле видений
Шепнет вам добрый гений,
Как верной смерти глас:
Уж Дмитрия нет боле!
В пустынях он погас!
Тогда на чистом поле
С бокалами в руках
О нем вспомняните» (с. 53).*

Творческое использование чисто ориентально стихотворного приема в «Песнях Золотого рожка» получает особое осмысление в свете постоянного обращения Дм. Новикова к теме Востока, столь популярной в современной ему романтической литературе. Так, этой теме посвящены не только новиковские стихотворения «М-ру» и «Татарке», напечатанные в «Песнях Золотого рожка» и включенные П. И. Тартаковским в сравнительно недавно изданную библиографию «Русская поэзия и Восток»¹⁸, но и такие его произведения, как опубликованные в «Радуге» зарисовки «Звезда» и «Судак», написанные вперемежку прозой и стихами, где яркими романтическими красками описана экзотика восточной природы¹⁹.

Произведения эти — своеобразный дневник путешествия Дм. Новикова по восточным окраинам России, маршрут которого (Кавказ-Крым) повторял маршрут знаменитой пушкинской поездки, результатом которой явились его романтические поэмы. Поездку Дм. Новикова можно назвать путешествием вослед Пушкину. Не случайно на Кавказе, описанном в зарисовке «Звезда», его привлекают именно воспетые великим поэтом в «Кавказском пленнике» «просторы вольности»: «Необозримы и ровны нагорные степи Кавказские; светла и чиста лазурь неба южного; очарователен блеск твоей, яркая звезда Востока».

Характерно, что в Крыму, описанном в зарисовке «Судак», Дм. Новикова волнуют иные проблемы — бытия и небытия, романтического мирозерцания и размышления над прошлым и настоящим, весьма созвучные началу и концу крымской поэмы Пушкина — «Бахчисарайскому фонтану».

В «Судаке» читаем: «Здесь все тихо и пусто; редко смертный, пробираясь по ребрам, восходит на темя скалы и там мнит оставить потомству свое неизвестное имя. Суетное желание! Взгляни — здесь все мгновенно!.. Солдайя! Твой труп истлевет в могиле, но с вершины твоего гроба я весело гляжу на чудные картины неиз-

¹⁸ Тартаковский П. И. Русская поэзия и Восток (1800—1950). Опыт библиографии. — М., 1975. — С. 18, 23.

¹⁹ Радуга, с. 173—174 («Звезда») и с. 175—177 («Судак»).

меняемой природы..., взор с вершины утеса склоняется к подошве отвесной скалы и передает сердцу невольный трепет...

Судак! Когда сердце, наскучившееся суетою обширной столицы, захочет усмирить свое бурное волнение, — укажи ему спокойный приют вблизи пирамидальной раны, в виду синего моря и высоких гор прибрежных.

О неотделимости поэзии Дм. Новикова от современного ему литературного процесса свидетельствует ясно ощутимая созвучность ряда тем и мотивов его произведений творческим исканиям поэтов того времени, причем не только романтиков, но и реалистов, что показывает зрелость его поэтического таланта.

В частности, в его стихах можно отметить своеобразный отгослок прочтения бессмертной реалистической комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

А. С. Грибоедов, высмеивая преклонение русского дворянства перед всем иностранным, с горечью писал о его стремлении говорить по-французски, что приводило к забвению родного языка:

*«Здесь нынче тон каков?
На съездах на больших, по праздникам приходским
Господствует еще смешенье языков:
Французского с нижегородским?»²⁰*

Сходные мысли можно найти и в новиковском стихотворении «Старику...»:

*«И мы заслужим эпиграммы
Смешны покажемся детям,
И осмеют они, пролазы,
Как мушек древние проказы
Французский лепет русских дам» (с. 77).*

Созвучна оценкам великих современников и новиковская точка зрения на ряд литературных явлений того времени. Так, известно, что думы передовых литераторов 1820-х годов волновал великий английский поэт-романтик и революционер Дж. Г. Байрон, и многие из них (К. Ф. Рылеев, В. К. Кюхельбекер, А. С. Пушкин и т. д.) посвятили ему свои произведения. Достаточно указать, что в одном из своих стихотворений Дм. Новиков так же, как и другие, отметил протестантский дух поэзии английского поэта:

*«Мы вдохновенного Байрона
Почтим и сердцем и душой;
Он нам в пылу воображенья,
Тоску и мрачное мученье
С уныньем сладко перелил,
И нас, суровый, научил
Питать к невежеству презренье» (с. 41).*

²⁰ Грибоедов А. С. «Горе от ума»./Грибоедов А. С. Сочинения в стихах. — Л., 1967. — С. 83.

Другой пример, известно, что широкой популярностью в 20-е годы пользовался Н. М. Карамзин, «Историю государства российского» которого с жаром читала вся образованная Россия, впервые знакомящаяся с собственной историей. Среди множества поэтических откликов на смерть историографа в 1826 году одним из лучших, на наш взгляд, является новиковское четверостишие «На смерть Николая Михайловича Карамзина», содержащее высокую оценку деяний автора «Истории государства российского»:

*«На небе севера потухнул яркий свет!
Оплачьте гения прах вечно незабвенный!
Прочь зависть алчная! Он встанет вдохновенный
Вещатель истины и славы и побед» (с. 57).*

Таким образом, рассмотренный материал позволяет, на наш взгляд, со всей ответственностью утверждать, что «Песни Золотого рожка» принадлежат перу Дм. Новикова — талантливого поэта и деятельного издателя, близкого знакомого Пушкина, Вяземского, М. Дмитриева, творчество которого развивалось в общем русле исканий современной ему литературы, отразив собой некоторые направления этих исканий.

К ПРОИСХОЖДЕНИЮ ОДНОЙ ИЗ ЛИЦЕЙСКИХ КЛИЧЕК В. КЮХЕЛЬБЕКЕРА

Характерной особенностью лицейского уклада пушкинского курса можно считать бытование прозвищ, которыми были наделены едва ли не все его воспитанники. Прозвища эти, столь естественно возникшие в замкнутом лицейском кругу, отнюдь не были оскорбительными. Большая часть придуманных имен имела весьма прозрачное и прозаическое происхождение, возникнув либо по созвучию с именем или фамилией, либо по внешнему сходству, либо по склонностям или особенностям характера лицеиста. Редкие клички указывали на национальную принадлежность («Швед», «Тевтон»). «Этническую» кличку получил и Пушкин, однако же прозвище его «Француз», сменившееся вскоре новым — «Смесь обезьяны с тигром», имело иное происхождение: оно намекало лишь на то «совершенно французское воспитание», с которым пришел в Лицей будущий поэт¹.

Наибольшее количество кличек среди воспитанников имел В. Кюхельбекер. Часть из них («Виля», «Вилинька», «Вильмушка») была произведена из имени, другая же («Кюхля», «Бехелькюкер») объяснялась труднопроизносимой фамилией. Характерная немецкая внешность Вильгельма породила прозвище «Тевтон», а его высокий рост — «Глиста». То особое внимание, которое питал Кюхельбекер к немецкому поэту, автору «Мессиады», дало повод окрестить его «Клопштоковой глистой». Поэтические же опыты самого Вильгельма, отнюдь не вызывавшие восторга у сверстников, прибавили еще одну кличку — «Клит». Это прозвище имело лишь литературный, эпиграмматический характер и в виршах других лицейских поэтов означало бумагомараку, несостоявшегося служителя Парнаса.

Особого интереса, на наш взгляд, заслуживает происхождение лишь одной клички Кюхельбекера — «Гезель». Это прозвище, зафиксированное в дошедших до нас лицейских источниках, требует специального пояснения.

Не следует забывать о том, что, хотя среди воспитанников лицея были не только русские, но и немцы, и швед, и даже итальян-

¹ По мнению Ю. М. Лотмана, «две лицейские клички Пушкина по сути являются одной кличкой <...> и ее парафразом», а само выражение «смесь обезьяны с тигром», принадлежащее Вольтеру, не что иное, как «характеристика нравственного облика француза» (См.: Лотман Ю. М. «Смесь обезьяны с тигром» // Временник Пушкинской комиссии. — 1976. — Л., 1979. — С. 111).

нец, Кюхельбекер был единственным «иноязычным» учащимся на всем курсе. Раннее его детство прошло в Петербурге, и до шестилетнего возраста, по признанию самого поэта, родным языком для него был русский. Однако же последующие годы, проведенные в лифляндском имении Авинорм, а затем и трехгодичное пребывание в немецком уездном училище в Верро, способствовали его переходу на язык предков. В отцовском имении мальчик не имел русского окружения и общался лишь с матерью, не владевшей русским языком, да со служащими-немцами — управляющим, садовником, поварами и экономом. Изредка приходилось бывать ему на соседних мызах, также принадлежавших остзейским дворянам, посещать Логузенскую церковь по лютеранским праздникам и выезжать в немецкоязычный Дерпт, где жила его замужняя сестра Юстина.

По существу, Вильгельм мог говорить и читать по-русски лишь во время своих нечастых вояжей в Дерпт, в доме Г. А. Глинки, мужа Юстины, бывшего в те годы профессором русского языка и словесности в университете. Иногда он общался там и с наезжавшими из Смоленской губернии родственниками Григория Андреевича. Но эти встречи были эпизодическими и не могли играть значительной роли в жизни мальчика.

Став в 1808 году учащимся уездного училища в Верро, Кюхельбекер еще более оторвался от русского языка. Это было типичное для тех лет среднее немецкое учебное заведение. Как и другие города и местечки Прибалтийского края, Верро почти не испытывал нужды в знании русского языка, ибо и официальное, и бытовое общение в Лифляндии осуществлялось лишь на немецком. Хотя изучение русского языка и включалось в программы Дерптского университета и подведомственных ему уездных училищ, обучение было делом формальным и необязательным. Достаточно сказать, что учитель русского языка в училище, где обучался Вильгельм, появился лишь в конце 1809 года. Небезынтересно и то, что этот учитель (фон Пейтлинг) был «ущемлен» материально: в то время, как все другие преподаватели уездного училища в Верро имели годовое жалованье в 500 рублей, Пейтлингу положили лишь двести. Столько получал здесь лишь учитель рисования Ленгенфельд, предмет которого считался второстепенным и необязательным².

Вильгельм с детства был необычайно впечатлительным и экзальтированным, увлекался рыцарскими сказаниями, декламировал наизусть целые сцены из произведений средневековой европейской поэзии. Любовь к творениям Клопштока, надо думать, привил ему отец, гордившийся тем, что учился (хотя и несколько позже) в той самой знаменитой Пфортшулле³, которую окончил этот из-

² ЦГИА Эстонской ССР. — Ф. 384, оп. 1, д. 144, л. 23.

³ В Fürstenschule Pfort при Наумбурге, кроме Клопштока, в разное время учились и другие знаменитости — философы Фихте и Ницше, историки Леопольд Ранке и Лампрехт.

вестный поэт. Прекрасная библиотека немецкой классики была в доме и в пансионе его наставника Бринкмана в Верро. Можно предположить, что уже здесь Вильгельм стал писать немецкие стихи.

В эти годы Кюхельбекер свел знакомство с уроженцами Верро, обучавшимися в Дерптском университете и гимназиях, приезжавшими в родной город во время праздников и вакаций. Общие продолжалось и в самом Дерпте, где приходилось бывать Вильгельму.

Общение же с дерптскими студентами не обходилось, естественно, без стихов, без разговоров о немецкой поэзии. Эти встречи происходили и в Верро, и в самом университете, и в доме Глинки, и у его приятеля профессора Х. Ф. Дейча. Традиции немецких студенческих корпораций отразились и на быте лифляндских уездных школ, подчиненных училищной комиссии Дерптского университета. Эти традиции, усвоенные Кюхельбекером, сказались и на его поведении в Лицее, где он отчетливо ощущал свою отчужденность и «инаковость» в среде однокурсников.

Среди лицейстов были и другие немцы — Гревениц, Корф, Дельвиг, Данзас, но все они получили русское образование, выросли, как почти все другие воспитанники, в Петербурге или Москве, и, вполне естественно, русский язык был для них родным. Кюхельбекер же не только не получил среднего русского образования, но и жил не в столицах, а в германоязычной провинции, где был полностью лишен русского окружения. И потому его ошибки в русском языке, недостаточно свободное владение русской речью объясняются именно этими обстоятельствами. Насмешки сверстников, подчас вовсе не безобидные, тяжело переживались впечатлительным Вильгельмом. Эти переживания отразились и в его письмах лицейского периода.

К чести Кюхельбекера следует отметить, что он довольно скоро овладел русским языком, причем настолько, что стал писать на нем стихи, уступающие среди лицейских поэтов лишь пушкинским. Но это пришло позже, а на первых порах поэтические упражнения Кюхли вызывали лишь смех и эпиграммы. Впрочем, эпиграммы и пародии создавались и впоследствии, но характер их изменился, ибо осмеивалось уже не слабое владение русским языком, а само поэтическое творчество Кюхельбекера. Высокопарный слог, следование классическим образцам и приверженность немецкой поэзии были чужды лицейстам, находившимся под влиянием господствующей в те годы поэзии французской — легкой, изящной и игривой. И вполне естественно, что тяжеловесные вирши Вильгельма воспринимались как вызов, нежелание идти общим путем и служили постоянными мишенями лицейских пародистов и эпиграммати-ков.

Оды и баллады Кюхельбекера зачастую были длинны и неумелы, а кроме того, написаны непривычным для лицейстов размером, да и посвящались событиям, отдаленным во времени и про-

странстве. На фоне легких, свободно запоминающихся стихов Пушкина, Дельвига и Илличевского с местной тематикой и фривольным содержанием, поэзия Кюхельбекера казалась скучной и неуместной. Почти все рукописные журналы, альманахи и поэтические сборники, «издававшиеся» в Лицее, избирали творения Кюхельбекера как объект осмеяния.

В одном из номеров журнала «Лицейский мудрец» (1815 г.) его «издатель» Данзас, браня своих читателей за то, что они не присылают в оный орган интересных прозаических материалов, угрожает: «...Если же ваши Карамзины не развернутся и не дадут мне каких-нибудь смешных разговоров, то я сделаю вам такую штуку, от которой вы не скоро отделяетесь. Подумайте. — Он не будет издавать журнала... — Хуже!.. — Он нагрет ядом листочки «Лицейского мудреца»... — Вы почти угадали: я подарю вас усыпательною балладою г-на Гезеля!!.»⁴

И, дабы убедить читателей в «снотворности» произведений поэта, «Лицейский мудрец» помещает на своих страницах пародийные критические разборы баллад и од Кюхельбекера. В этих разборах осмеивается, как можно заметить, сам «германический дух» его поэзии, подражание Клопштоку и Гете. Лицейские критики более привычны к традиционным именам (Лилета, Дорида, Темира, Дион), общеупотребительным в жанре посланий и элегий, и потому им режут слух Альманзоры и Зюлимы. Необычность и непохожесть стихов Кюхельбекера на творения, созданные по правилам Лагарпа и Батте, позволяют автору разбора гезелевской баллады о Зюлиме справедливо отметить, что «это <...> зефиры родной страны, да и немецкой!!.»⁵

Малознакомая и не пользовавшаяся популярностью в России немецкая поэзия не почиталась в Лицее, где ее единственным знатоком и страстным пропагандистом был Кюхельбекер. Он не только декламировал стихи Клопштока, Шиллера и Гете, но и комментировал их товарищам, советуя изучать и использовать в собственном творчестве. Однако все попытки его были тщетны — даже Дельвиг, находившийся с ним в дружеских отношениях, не сумел понять и оценить ни Клопштока, ни самого Кюхельбекера. Более того, подражая лицейским собратьям, «Тося» тоже усмотрел «усыпительное» начало в виршах Вильгельма:

Поэт надутый Клит

Навеки заклался со мною говорить.

О Клит возлюбленный! смягчися, умоляю:

*Я без твоих стихов бессонницей страдаю!*⁶

В третьем номере «Лицейского мудреца» был помещен небольшой диалог под названием «Демон метромании и стихотворец

⁴ Грот К. Я. Пушкинский Лицей: (1811—1817)//Бумаги 1-го курса, собранные академиком А. К. Гротом. СПб., 1911. — С. 269.

⁵ Грот К. Я. — Указ. соч. — С. 264.

⁶ Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений. — Л., 1959. — С. 69.

Гезель», снабженный карикатурой, на которой изображены оба персонажа — чертенок и длинноногий, сидящий за столом с пером в руке, лицеист, над которым сделана пояснительная надпись «Кюхельб.». Эта сатирическая, малозначимая сама по себе сценка имеет непосредственное отношение к предмету нашего разговора и потому, думается, следует привести ее здесь целиком:

«Демон. Слушай меня прилежнее.

Гезель. Что ты хочешь?

*Д. Я привез на хвосту тебе письмо из Дерпта:
там пишут, что студенты выжгли стеклом
глаза твоему собрату по стихам.*

*Г. (испугавшись, роняет стул, проливает чернила
и наклоняется к черту). Но со мной ли это
случилось?*

Д. Пиши, пиши: Баллада, слышишь ли, баллада.

Г. Баллада.

Д. Лишь для безумцев, о Зульма!

Г. Что?

*Д. Лишь для безумцев, о Зульма! Златое вино
Пророк запретил.*

*Г. Неужто мне нельзя пить вина, я было и налил
в рюмку...*

Д. Глупой вопрос? Пиши далее.

Г. Вся бумага измарана.

*Д. Давай читать: «Лишь для безумцев, о Зульма,
лишь для безумцев... Лишь Зульма...*

Пророк запретил —

тьфу, пропасть! Какой глухой тетерев!

Прощай, мне скучно.

Замечание. (Вот прямо дьявольские стихи, это превосходительной адской гостинице.)»⁷

Если отбросить некорректные выпады автора против физических недостатков Кюхельбекера — глухоты и некоординированности телодвижений — и оставить в стороне суждения о его безумстве⁸, то можно получить довольно верное представление об этом лицейском поэте. Известно, что Кюхельбекер стал лицеистом уже после того, как его родственник Г. А. Глинка оставил кафедру в Дерпте (1810 г.) и вместе со своей семьей покинул Лифляндию. Таким образом, становится понятным, что Вильгельм в лицейские

⁷ Грот К. Я. Указ соч. — С. 292—293.

⁸ Крайне вспыльчивый и неуравновешенный характер В. Кюхельбекера его родственники объясняли последствиями перенесенного в детстве тяжелого нервного заболевания. Многие современники поэта, не умея объяснить некоторые его поступки, называли его сумасшедшим. Одна из лицейских выходов Вильгельма повлекла за собой дело «о сумасшествии Кюхельбекера». Само это дело не сохранилось, однако до нас дошла выписка из журнала Конференции Лицея от 1815 г. № 11, свидетельствующая об этом. (ЦГИАЛ, ф. 11, оп. 297, д. 3242 а).

годы не мог иметь родственной переписки с Дерптом. Тем не менее сугубо специфическое упоминание этого города в приведенном диалоге убедительно свидетельствует о том, что Кюхельбекер сохранил свои связи с дерптскими студентами, ведя с ними переписку.

И вполне логично предположить, что он делился с лицейскими товарищами лифляндскими новостями, рассказывал о традициях немецких студенческих землячеств и корпораций, сравнивая их с традициями царскосельскими. Эти связи в немалой степени влияли и на поэтическую ориентацию Кюхельбекера. Потому-то закономерной видится связь дерптских студентов-немцев с жанром баллады и упоминанием имени Зульмы в сатирической сценке из «Лицейского мудреца» — ведь баллада была популярнейшим жанром в немецкой поэзии (перенесенным позднее на русскую почву В. А. Жуковским), а стихотворные строки о Зульме, вине и пророке — перефразированная цитата из «Западно-восточного дивана» Гете⁹, столь почитаемого в те годы В. Кюхельбекером.

Подмечен тут и мистический характер немецкой поэзии, и именно поэтому и в этой сатире, и в других пародиях и эпиграммах, связанных с творчеством Кюхельбекера, появляются потусторонние силы — черти, дьяволы, сатана. О связи стихов поэта с силами зла и о тождестве их в сознании лицейских стихотворцев свидетельствуют и строки из коллективно сочиненного ими «Хора по случаю дня рождения почтенного поэта нашего Алексея Демьяновича Илличевского»:

*...У него все подмастерья,
Мастеров он превзошел!
<...>
Ты родился — эпиграммы
Полились на весь народ;
Глупые, слезливы драмы,
Куча громких, мерзких од,
Враль-поэт и пустомеля, —
Стали свету все смешны...
Он ведь посрамил Гезеля,
Хуже в одах сатаны!¹⁰*

«Сатанинская» поэзия Кюхельбекера утомляет не только его сокурсников, но даже черта — демона метромании («Прощай, мне скучно»). При этом стоит отметить, что все эти оды и баллады связаны лишь с кличкой «Гезель». Случайно ли это? Отнюдь нет. И само прозвище дает ключ к разгадке этой связи. Слово «гезель» существует в немецком языке и имеет несколько значений — под-

⁹ Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. — М., 1975. — Т. 1. — С. 393, 399.

¹⁰ Грот К. Я. Указ соч. — С. 193—194. Грот предполагает, что эти стихи были написаны Дельвигом или Кюхельбекером. Однако вряд ли Кюхельбекер может быть автором стихов, осмеивающих его самого.

мастерье¹¹, парень, товарищ, спутник. Этим словом некогда называли бродячих студентов, вагантов, кочевавших по Европе и слагавших стихи. Затем в различных городах Германии стали создаваться, по образцам профессиональных цехов, студенческие объединения — корпорации. Тогда-то слово «гезель» стало обозначать члена студенческой корпорации, совместив в себе несколько традиционных значений — товарищ, спутник, студент и подмастерье (в значении «ученик, еще не ставший мастером»). Именно это значение слова было принято в студенческой среде германских университетов¹². Слово «гезель» из Германии перекочевало и в Дерпт вместе с пригласенными оттуда профессорами, чиновниками и различными специалистами.

И, надо полагать, это обращение, бытовавшее в студенческой среде, было принесено в Лицей именно Кюхельбекером. Но, как нередко бывает, слово это не закрепилось среди царскосельских воспитанников, а стало прозвищем самого Вильгельма. Оно подразумевало и его германское происхождение, и «германический дух» его поэзии, и ее незрелость (недоучка, подмастерье, ученик).

В 1815 году Кюхельбекер пишет книгу «О древней русской поэзии», предназначенную для немецкого читателя. По сохранившимся свидетельствам можно предположить, что материалом для нее послужили русские народные песни и сборник Кириши Данилова. Желая познакомить западноевропейского читателя с богатым фольклором Руси, лицеист Кюхельбекер переводит на немецкий язык лучшие его образцы. Много лет спустя, перечитывая в крепостном заключении сказки Кириши Данилова, декабрист вспомнил, что «одну из них — «Сорок калик со каликою» — в 1815 году я перевел на немецкий язык; рукопись моя — «Versuch über die älter russe Poesie» («Рассуждение о древней русской поэзии» — Р. Н.), — где находится этот перевод, осталась в Москве у Геринга»¹³.

По-видимому, издание этой книги не было осуществлено, не дошла до нас и упомянутая рукопись. Однако среди лицейских бумаг пушкинского курса сохранились два автографа В. Кюхельбекера, принадлежность которых к книге о древнерусской поэзии не вызывает сомнений. Это немецкие переводы русских песен, выполненные им для готовившейся книги. Одно из этих двух стихо-

¹¹ Думается, что неоднократное употребление слова «подмастерье» в «Хоре...» прямо связано с истолкованием понятия «гезель» как недоучившегося до подлинного мастерства ученика, незрелого мастера. Это дает основание подразумевать в «подмастерье» как самого Кюхельбекера, так и других лицейских поэтов.

¹² В немецком языке существительное *Gesell* — означает к тому же понятия сверстник, сообщник, участник, глагол *gesellen* — соединить, сплотить, принять в сообщество, а слово *Gesellschaft* — товарищество, сообщество, компания, ассоциация. (Полный немецко-русский лексикон. — СПб., 1798. Ч. 1. С. 677.) Слово «гезель» употреблялось в немецком студенческом жаргоне как синоним слова «буруш». Синонимичность этих слов подтверждается и в «Немецко-русском словаре» И. Я. Павловского (Рига, 1888. — С. 604).

¹³ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. — Л., 1979. — С. 95.

творений, по мнению современного исследователя¹⁴, является переложением украинской народной песни (Кюхельбекер считал малороссийский фольклор составной частью общерусского), второе же, как нами установлено, представляет собой весьма точный перевод русской народной песни «Ты воспой, воспой, жавороночик». Песня о жаворонке, переименованная в немецком варианте («Die Vermandten und das Liebchen» — «Родственники и возлюбленная»), примечательна для нас тем, что в ней Кюхельбекер употребил слово «гезель» именно в немецком понимании, продублировав его к тому же синонимом «бурш»:

*Singe Lerche, sing' ein Liedchen mir
Sing' im Lenze, sing' in hoher Luft: —
Im Gefängniss sitzt ein junges Blut,
Ein Gesell, ein Bursche brav und gut;
Einen Brief er seinen Aeltern schreibt...*¹⁵

Использованному в русской песне выражению «добрый молодец» переводчик придает более понятное и знакомое немецкому уху понятие «гезель, бурш», сохраняя при этом прилагательное «добрый» как «brav und gut» (бравый и хороший, добрый). Естественно, что слова «гезель» и «бурш» употреблены здесь в значении «парень», «молодой человек», в чем убеждает и использование Кюхельбекером словосочетания «ein junges Blut» (молодая кровь). Нас же в этом случае интересует сам факт бытования синонимической пары «гезель — бурш» в лексиконе лицейского поэта.

Книга о древней русской поэзии создавалась Кюхельбекером в эпоху всеобщего патриотического подъема, вызванного победой над Наполеоном. Европа, познакомившаяся с силой русского оружия, еще не имела, однако, ясного представления о поэтической силе «гипербореев». И скромное начинание Кюхельбекера, задумавшего столь благородное дело, вызвало похвалу даже у его одноклассника Илличевского, автора многочисленных пародий и эпиграмм, адресованных «Гезелю». Сообщая своему приятелю П. И. Фуссу в письме от 28.XI.1815 г., что лицейский воспитанник Кюхельбекер написал на немецком языке книгу о древней русской поэзии и что книга эта, несомненно, сделает нужное дело, Илличевский очень верно передал ее пафос словами: «...хвала русскому языку и русскому народу! Последняя война доставила ему много славы — и я уверен, что иностранцы, разuverившиеся, что мы варвары, разuverятся также и в том, что наш язык — варварский, — давно пора этому!»¹⁶.

«Германофильство» Кюхельбекера всегда сливалось у него с

¹⁴ См. статью Приймы Ф. Я. // Русская литература, 1960. — № 3. — С. 170—173.

¹⁵ В русском оригинале: «Ты воспой, воспой жавороночик, / Сидючи весной на проталинке: / Добрый молодец, сидя в темнице, / Пишет грамотку к отцу, к матери. / Во письме пишет добрый молодец...» // Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах. — СПб., 1815. — Ч. 2. — С. 292.

¹⁶ Грот К. Я. Указ. соч. — С. 57.

истинно русским патриотизмом. Так, в стихотворении «Бессмертный дух», написанном и опубликованном в том же 1815 году, Вильгельм прославляет заслуги Кутузова и, одновременно, гордится вкладом, внесенным в победу над Наполеоном союзными немецкими войсками:

*...Тиран, уныньем поражен,
Еще вращает мысль строптиву;
Он злобой, местью вооружен;
Но сильный росс главу кичливу
На эльбских берегах разит. —
К врагу кипят германцы миценьем,
В их сердце к славе огонь горит,
В убитом сердце обольщеньем! —
Се! росс геройство вновь родит.¹⁷*

Это же «германо-росское» начало явно ощутимо и в первой критической статье Кюхельбекера, опубликованной им сразу же после окончания Лицея. Высоко оценивая вклад В. А. Жуковского в русскую литературу, начинающий критик видит заслугу поэта именно в том, что, «принявши образцами своими великих гениев, в недавние времена прославивших Германию, он дал <...> германический дух (разрядка моя — Р. Н.) русскому языку, ближайший к нашему национальному духу, как тот, свободному и независимому»¹⁸.

¹⁷ Амфион, 1815. — Сентябрь. — С. 24.

¹⁸ Кюхельбекер В. К. Указ. соч. — С. 435.

«ПУШКИНСКОЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ НЕКРАСОВА

История отношения Некрасова к наследию Пушкина, к его поэтике и поэтической традиции занимала исследователей давно¹. Один из ее аспектов — поиски «пушкинского» у Некрасова. И эта проблема имеет свой резон. Попытка взглянуть на творчество большого поэта под таким углом зрения глубже раскрывает его художественный мир. Изучение пушкинских реалий, реминисценций, по-пушкински звучащих строк обнаруживает, что обращение Некрасова к Пушкину оказывается неизменно связанным с его творческим самоопределением и поэтическим мироощущением. Остановимся лишь на некоторых эпизодах и наблюдениях, связанных с этой темой.

Пушкин прочно и навсегда вошел в эстетическое сознание молодого Некрасова, опубликовавшего свое первое стихотворение «Мысль» в «Сыне отечества» год спустя после смерти поэта. Его первая книга стихотворений «Мечты и звуки» (1840) при всей своей художественной беспомощности густо насыщена реминисценциями, парафразами, эпиграфами из Пушкина. Здесь легко выявляется прямое подражание пушкинской поэтической форме, которое, впрочем, вполне уживается с ориентацией на Жуковского или Бенедиктова.

Так, строки из стихотворения Некрасова «Разговор» (сборник «Мечты и звуки»):

*Есть упоенье в сне мятежном,
В похвальных отзывах толпы,
В труде, в недуге неизбежном,
В грозе и милости судьбы;
Есть упоенье в вихре танца,
В игре, обеде и вине²*

¹ См.: Шимкевич К. Пушкин и Некрасов//Пушкин в мировой литературе. — Л., 1926. — С. 313—344; Гиппиус В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века//Литературное наследство. — М., 1946. — Т. 49—50. — С. 1—46; Чуковский К. Мастерство Некрасова. — М., 1952. — С. 7—72; Гаркави А. М. Пушкинская традиция в поэме Некрасова «Несчастные»//О Некрасове: Статьи и материалы. — Ярославль, 1975. Вып. IV. — С. 91—108; Скатов Н. Н. «Пушкинское» стихотворение Некрасова («Элегия»)//Там же. — С. 109—115; Прийма Ф. Я. Некрасов и русская литература. — Л., 1987. — С. 109—144 и др.

² Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15-ти т. — Л., 1981. — Т. 1. — С. 269. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

ассоциируются с отрывком из «Пира во время чумы» Пушкина и восходят к нему:

*Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы*³.

Другие строки из «Разговора»:

*Люблю житейское волнение,
И чинный бал, и гул глухой
На беспорядочной пирушке,
Люблю повздорить со старушкой,
Затеять дружбу с молодой*
(I, 267—268).

представляют собой парафразу из пушкинского стихотворения «Поэт и толпа» (1828). В стихотворении «Моя судьба» (из того же сборника Некрасова) строка: «Презря и суд глупца и хохот черни дикой...» (I, 193) является реминисценцией из пушкинского стихотворения «Поэту» (1830) («Поэт! не дорожи любовью народной...»). Примечательно, что уже молодой Некрасов обращается преимущественно к пушкинским стихам о поэте и поэзии и чаще всего к стихотворению «Поэт и толпа».

В творчестве зрелого художника, создавшего свою поэтическую систему (равно как и в его прозе и критике), Пушкин не только неизменно присутствует, но и творчески осмысливается, и ассимилируется, и продолжается. Пушкинская тональность, его поэтическая атмосфера ощутимы в одной из лучших поэм Некрасова — «Тишина» (1856—1857). Строки из нее: «Храм воздыханья, храм печали...», «Бог угнетенных, Бог скорбящих//Бог поколений предстоящих» (IV, 52) ассоциируются с пушкинскими поэтическими образами, восходят к ним. Не случайно Ап. Григорьев, истолковывая поэму в почвенническом духе, связывал ее с традицией Пушкина⁴.

Пушкин оживает в поэмах «Русские женщины» («Княгиня М. Н. Волконская», 1872), «Несчастные» (1856), в стихотворениях «Муза» (1852), «Давно — отвергнутый тобою...» (1855), которым Тургенев дал самую высокую оценку: «пушкинская фактура», «пушкински хороши»⁵. Существенно, что в поэме «Княгиня М. Н. Волконская» Некрасов — историк обращается не только к близкой

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1975. — Т. 4. — С. 326. Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

⁴ См.: Григорьев Ап. Стихотворения Н. Некрасова//Время. 1862. № 7. Отд. II. — С. 39; также: Литературная критика. — М., 1967. — С. 485—486.

⁵ См. письма И. С. Тургенева к Некрасову от 23 ноября 1852 г. и 10 июля 1855 г. — Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. — М.; Л., 1961. — Т. 1. — С. 88, 295.

ему декабристской теме у Пушкина, к Пушкину — автору «Истории Пугачева». Опираясь на авторитетные источники (в том числе «Материалы для биографии А. С. Пушкина» П. В. Анненкова, составившие первый том анненковского издания сочинений поэта (СПб., 1855), где были опубликованы письмо Пушкина к брату Льву Сергеевичу из Кишинева от 24 сентября 1820 г. и «Отрывок из письма к Д*», написанный поэтом в 1824 г. специально для альманаха А. А. Дельвига «Северные цветы»; статья П. И. Бартенева «Пушкин в Южной России», опубликованная в «Русском архиве» за 1866 г.; составленный самим Некрасовым конспект «Записок Марии Николаевны Волконской», прочитанных и переведенных ему сыном мемуаристки М. С. Волконским весной 1872 г.), Некрасов художественно воспроизвел один из ярких эпизодов биографии и поэтической судьбы Пушкина: путешествие в Крым летом 1820 года. При этом и в «Княгине М. Н. Волконской» звучит постоянно занимавшая Некрасова пушкинская тема поэта и поэзии. Свидетельство тому — следующие строки из поэмы:

*Но, думаю, он не любил никого
Тогда, кроме Музы: едва ли
Не больше любви занимали его
Волненья ее и печали...*
(IV, 167).

Поиски параллелей, ассоциаций, реминисценций из Пушкина к стихотворениям Некрасова можно было бы продолжить. Не следует недооценивать их формирующую роль в творчестве поэта, у которого по существу нет случайных пушкинских реалий. Все «пушкинское» входит в его поэзию органически, хотя порой оно же служит и предметом полемики.

В научной литературе уже отмечалась характерная особенность: Некрасов чаще всего обращается к «пушкинизмам» и с целью опоры на пушкинскую традицию, и тогда, когда вступает в творческий спор с поэтом. Напомним в связи с этим его известное стихотворение «Элегия» (1874) и афористичные строки из «Железной дороги» (1865): «Или для вас Аполлон Бельведерский//Хуже печного горшка?» (II, 171), представляющие собой перефразированную пушкинскую строку из «Поэта и толпы».

Столь же заинтересованное отношение к пушкинскому наследию нашло отражение и в литературной критике Некрасова, непосредственно связанной с процессом становления его как поэта. Так, пушкинская тема доминирует в лучших некрасовских статьях: «Русские второстепенные поэты» (1849) и «Заметки о журналах» 1855—1856 гг. Причем знаменательно, что сказанное здесь о Пушкине-поэте и литературном деятеле, издателе «Современника», соотносится с размышлениями автора о собственной судьбе художника, о путях развития русской поэзии, русской литературы. Осенью 1855 г. во время напряженной работы над «Поэтом и граж-

данином» («пишу длинные стишищи»⁶), обращаясь к молодым литераторам, Некрасов писал о Пушкине в высоких библейских тонах: «...поучайтесь примером великого поэта любить искусство, правду и родину, и если бог дал вам талант, идите по следам Пушкина, стараясь сравняться с ним если не успехами, то бескорыстным рвением, по мере сил и способностей, к просвещению, благу и славе отечества!» (XI, кн. 2, 214). Подчеркнутые в «Заметках о журналах за ноябрь 1855 года» слова «идите по следам Пушкина» — перефразированная цитата из Библии: «Вслед Господа пойдут они» (Книга пророка Осии, гл. 11. 10). Разумеется, поэт призывал не к подражанию, а к высокому служению искусству, напоминая о подлинной творческой преемственности, на которой и зиждется русская духовная культура. Не исключено также, что в этом обращении к Пушкину содержится и предостережение от излишнего утилитаризма, способного захлестнуть современную поэзию.

Заметим, пушкинская тема в критике Некрасова настойчиво звучит в период возникновения полемики по поводу «пушкинского» и «гоголевского» направлений в литературе. Ее участником стал и сам поэт, писавший Тургеневу о Гоголе 12 августа 1855 г.: «...надо желать, чтоб по стопам его шли молодые писатели в России»⁷. Оба суждения ни в коей мере не противоречили друг другу. Некрасов в числе немногих литераторов (к ним относился и Тургенев) предугадал будущее развитие литературы, увидев в творчестве этих писателей огромные развивающиеся явления.

Откликом на эти же, ставшие злободневными общественно-литературные споры, с мнимой по сути коллизией Пушкин — Гоголь, явилось и его стихотворение «Поэт и гражданин» (1855—1856). Им в качестве предисловия открывался сборник Стихотворений 1856 года. Невольно напрашивается аналогия. «Разговор книгопродавца с поэтом», завершённый в августе — сентябре 1824 г. и имевший для Пушкина программный характер, был напечатан при первой главе «Евгения Онегина», составляя как бы вступление к роману. Это объяснялось в примечании Анненкова к стихотворению во втором томе Сочинений Пушкина (СПб., 1855, с. 380) и не осталось незамеченным Некрасовым. Ведь в «Разговоре книгопродавца с поэтом» речь шла о месте поэта в текущей современности, о его профессиональном назначении.

Уже в «Заметках о журналах за декабрь 1855 и январь 1856 года», написанных по поводу издания Анненкова, содержится одно из центральных положений стихотворения «Поэт и гражданин»: о Пушкине здесь говорится как о поэте-художнике и как о живом явлении современной литературы. (Что, кстати, выгодно отличает

⁶ Некрасов сообщал об этом И. С. Тургеневу в письме от 27 июня 1856 г. Некоторые фрагменты стихотворения создавались раньше, в 1855 г. — См. комментарий А. М. Гаркави к «Поэту и гражданину» (II, 334).

⁷ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12-ти т. — М., 1952. — Т. 10. — С. 233.

Некрасова от Чернышевского, суждения которого о Пушкине были и суше и тенденциознее). Эта мысль раскрывается и в стихотворении Некрасова. Известно, что в нем процитированы строки из пушкинского стихотворения «Поэт и толпа» (первоначальное название «Чернь»), ставшие в 1850—1860-е гг. одиозными:

*Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.*
(2, 167).

Они кочуют из статьи в статью почти всех литераторов, начиная с Гоголя, до Дружинина, до Писарева. Некрасов цитирует их так же, как это делали его современники, преднамеренно отрывая стихи от контекста и превращая их в клише. А ведь у Пушкина этим строкам предшествовали другие, в которых звучала мысль о высоком служении поэта, о поэте-жреце, провозвестнике будущего:

*Но, позабыв свое служенье,
Алтарь и жертвоприношенья,
Жрецы ль у вас метлу берут?*
(2, 167).

Поэт в некрасовском стихотворении восхищается отрывком из Пушкина, восхищается им и Гражданин:

*Да, звуки чудные... ура!
И я восторг твой разделяю...*
(II, 7).

В этих словах Гражданина нет и тени иронии. Далее он переходит к современности и к творчеству своего собеседника: «Но, признаюсь, твои стихи//Живее к сердцу принимаю» (II, 7).

В исследовательской литературе высказывалось содержательное наблюдение, углубляющее диалогическую природу стихотворения Некрасова. Принадлежит оно Ю. В. Манну, проницательно заметившему, что следующее обращение Гражданина: «А ты, поэт! избранник неба» — адресовано другому, пушкинскому Поэту из стихотворения «Поэт и толпа»⁸. По смыслу и стилю это обращение Гражданина почти полностью воспроизводит пушкинские строки («Нет, если ты небес избранник» — II, 167), слегка перефразированные Некрасовым. Приведем отрывок из «Поэта и гражданина», чтобы явственнее ощутить в нем «пушкинское»:

*А ты, поэт! избранник неба,
Глашатай истин вековых,
Не верь, что не имущий хлеба
Не стоит вещей струн твоих!
Не верь, чтоб вовсе пали люди;*

⁸ См.: Манн Ю. В. Некрасов в борьбе за Пушкина//Искусство слова. Сб. статей. — М., 1973. — С. 188—189.

*Не умер бог в душе людей,
И вопль из верующей груди
Всегда доступен будет ей!*
(II, 9).

Тема поэта звучит здесь в высокой пушкинской тональности, хотя Гражданин, по существу, спорит с пушкинским поэтом. При этом Некрасов отталкивается от текста и стилистики стихотворения «Поэт и толпа», используя музыку пушкинского стиха, его лексику, насыщая ее новым эмоциональным содержанием. Приведенные строки — пример того, как Некрасов «берет» у Пушкина свое. Сравним у Пушкина (обращение поэта к толпе):

*В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!*
(2, 167).

И слова Гражданина, обращенные к пушкинскому поэту, у Некрасова:

*Не верь, чтоб вовсе пали люди;
Не умер бог в душе людей*
(II, 9).

Так Некрасов и полемизирует с пушкинским поэтом, при этом ни в коей мере не отождествляя его с автором, и придает стихотворению Пушкина новый современный смысл. Призыв, которым заканчивается приведенная строфа:

*...служба искусству
Для блага ближнего живи,
Свой гений подчиняя чувству
Всеобнимающей Любви*
(II, 9).

адресован и пушкинскому, и тому идеальному будущему поэту, который должен прийти на смену Пушкину, продолжив его традиции. Не случайно в «Поэте и гражданине» много реминисценций не только из «Поэта и толпы», но и из заключительных стихов «Памятника», известного Некрасову в редакции Жуковского.

Разъяснение эстетической концепции «Поэта и гражданина» в известной мере содержится в одном из писем Некрасова к В. П. Боткину (от 16 сентября 1855 г.), написанном по поводу критики А. В. Дружининым неодидактического направления в литературе. Вот что писал поэт в защиту последователей Гоголя: «Дарования всегда разделялись и будут разделяться на два рода: одни колоссы, рисующие человека так, что рисунок делается понятен и удивителен каждому без отношения к месту и времени (таковы Шекспир, пожалуй отчасти наш Пушкин и т. под.), другие: которые не могут иначе понять и изображать человека, как в данной обстановке и т. д. <...> Мне кажется, в этом деле верна одна только теория: люби истину бескорыстно и страстно, больше всего и,

между прочим, больше самого себя, и служи ей, тогда все выйдет ладно: станешь ли служить искусству — послужишь и обществу, и наоборот, станешь служить обществу — послужишь и искусству... Эту теорию оправдали многие великие мира сего и оправдывают лучшие теперешние писатели Англии и России»⁹. Большинство, по мысли Некрасова, это рядовые художники, озабоченные сиюминутной злобой дня. Честно служа обществу, они приносят пользу искусству. Гении, возвышающиеся над временем, будучи верными себе, служа искусству, служат и обществу.

Спустя четыре года эту мысль повторит Н. А. Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве» (1860). По его убеждению, гениальные писатели (к ним критик относит Шекспира), «...служа полнейшими представителями высшей степени человеческого сознания в известную эпоху и с этой высоты обозревая жизнь людей и природы и рисуя ее перед нами <...> возвышались над служебной ролью литературы и становились в ряд исторических деятелей <...> Таков был Шекспир. <...> Что же касается до обыкновенных талантов, то для них именно остается <...> служебная роль»¹⁰.

Вот почему обыкновенному поэту, не Пушкину, Гражданин предлагает и темы, и программу поведения. Поэту, «глашатаю истин вековых», никакие предписания невозможны: он «сам свой высший суд». Некрасову близка мысль Пушкина: подлинный художник творит по законам, им самим созданным. Важно и другое. В свете некрасовской концепции свободы творчества, изложенной в стихотворении «Поэт и гражданин» (в нем речь идет и об этом) становится понятным, почему известные пушкинские строки «не для житейского волнения, не для корысти, не для битв...» восхищают и некрасовского Поэта и Гражданина.

В «Поэте и гражданине» ярко выражен литературный подтекст, стихотворение многогололо и словно преднамеренно противоречиво. В нем несколько поэтов, в том числе тот, не Пушкин, к которому Гражданин обращается с парадоксальным лозунгом:

*Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан*
(II, 10),

провозглашенным с явно полемической целью. Так же скрытно назван здесь и Гоголь. Напомним слова Гражданина: «Проснись: громи пороки смело...» и ответ Поэта: «А! знаю: «Вишь куда метнул!»» (II, 6). «Вишь куда метнул!» — почти дословная цитата из «Ревизора» (действие 2, явл. 8) как намек на «гоголевское» направление.

Оставляя в стороне всю сложную проблематику этого стихотворения, сразу же вызвавшего полемику и разноречивые откли-

⁹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12-ти т. — М., 1952. — Т. X. — С. 247.

¹⁰ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 3-х т. — М., 1952. — Т. 3. — С. 171.

ки, отметим лишь некоторые из них, имеющие непосредственное отношение к нашей теме.

Современники безошибочно уловили в «Поэте и гражданине» «пушкинское». Герцен, в частности, писал Тургеневу (11 января 1857 г.) об этом стихотворении, пронизательно назвав его «статьей»: «Первая статья — сумбур какой-то, неоригинальный, а пушкино-гете-лермонтовский, а как-то Некрасову вовсе не идет слова Муза, Парнас — где это у него классическая традиция? Да и что за чин «поэт»...»¹¹. Эта злая, но очень емкая оценка чаще всего опускается некрасоведами. А между тем в ее негативности содержится и положительное. Отказав Некрасову в «классической традиции», Герцен тем не менее по существу четко обозначил литературную генеалогию «Поэта и гражданина», поставив это стихотворение в ряду классических: «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина, «Пролог в театре» в «Фаусте» Гете, «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова. Все три произведения близки по жанру и сущности; вовсе не сводятся только к эстетическим декларациям, но вбирают в себя вечные проблемы, мучительные раздумья о высоком назначении поэзии, призвании и самоутверждении поэта. И все-таки ассоциация с Пушкиным у Герцена на первом месте.

Приведем еще один отзыв, литературный, имеющий косвенное отношение к «пушкинскому» в стихотворении Некрасова. В романе «Отцы и дети» (1862) Базаров в разговоре с Аркадием Кирсановым упоминает Пушкина, высказывая при этом одно из своих насмешливых суждений о нем: «Кстати, он, должно быть в военной службе служил <...> — Помилуй, у него на каждой странице: На бой, на бой! за честь России!»¹².

Комментаторы обычно сопоставляют этот эпизод с характеристикой поэзии Пушкина, данной Николаем Успенским в 1861 г. Тургенев сообщал по этому поводу Анненкову (в письме от 7(19) января 1861 г. из Парижа): «На днях здесь проехал человек ненавидец Успенский (Николай) и обедал у меня. И он счел долгом бранить Пушкина, уверяя, что Пушкин во всех своих стихотворениях только и делал, что кричал: «на бой, на бой за святую Русь»¹³. Последние слова, так же как и базаровские «На бой, на бой! за честь России!» перекликаются с известным призывом Гражданина в стихотворении Некрасова, даже вбирают в себя его музыкальный строй. Напомним некрасовскую строфу:

*Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...
Иди и гибни безупречно.*

¹¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. — М., 1962. — Т. 26. — С. 69.

¹² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. — М.; Л., 1964. — Т. 8. — С. 325—326.

¹³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. — М.; Л., 1962. — Т. IV. — С. 182.

*Умрешь недаром: дело прочно,
Когда под ним струится кровь...*
(II, 9).

Разумеется, и в романе Тургенева, и в отклике Н. Успенского восприятие Пушкина (нарочито пародийное, перевернутое наизнанку) дано как бы сквозь призму некрасовского стихотворения, да еще прочтенного в иную эпоху глазами «нигилистов»-шестидесятников. Кроме того в пародийно-абсурдной оценке Пушкина в «Отцах и детях» явственно ощутима и контаминация строк не только из «Поэта и гражданина», но и «Бородинской годовщины», «Клеветникам России» и даже «Полтавы». Но это уже самостоятельная проблема, связанная с освоением художественного опыта Пушкина не только Некрасовым.

ПУШКИН В МИФЕ О ДОМЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Тему «дома и мира» можно отнести к вечным темам жизни и творчества. Взаимодействие составляющих двуединство начал многовариантно как внутри определенных исторических периодов, так и в более локальном пространстве индивидуального творчества. В многообразии этих вариантов можно выделить, обобщая, две типологических доминанты: относительной гармонии двух этих начал и ощутимой их антитезы.

Рубеж двух веков (XIX и XX) проходит под знаком обостряющейся антитезы дома и мира. О причинах этого явления писали многие исследователи. В искусстве эта тема становится сквозной, вторгаясь как острая проблема в творчество писателей и поэтов всех течений и эстетико-философских ориентаций. Наличием этой темы (при значительном различии творческой интерпретации) объединяются: Блок, Белый, Маяковский, Цветаева, Бунин, Зайцев, Л. Андреев, Горький, Ахматова. Этот перечень имен может быть многократно умножен¹.

*Двадцатый век еще бездомней
Еще страшнее жизни мгла, —*

писал А. Блок в 1-й главе «Возмездия» и еще раньше о распаде дома, очага, семьи он говорил в статье «Безвременье». Эпоха «распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон» (Блок) бесконечно разнообразно интерпретируется современным искусством. Крайние оценочные ее полюса: зловещий симптом всеобщего жизненного трагизма и радостное ощущение освобождения, преодоления власти быта и отъединенности «я». «Этот уход из дома, — пишет З. Паперный, — тема, предсказанная еще Чеховым, преломляется в поэзии молодого Блока <...> Надо исполниться сурового, строгого смертельного мужества и ринуться в «бездну». Его лирический герой выбегает на улицу с надеждой и отчаяньем — нет пути назад. Есть огромное чувство долга, всеохватывающая мысль о России»².

¹ В советский период эта тема не уходит из литературы, она многократно обостряется, приобретая все более трагический оттенок (достаточно назвать имена Тынянова, Булгакова, Платонова, Мандельштама, Ахматовой, позже писателей-«деревенщиков»). В этом ракурсе эта тема еще ждет пристального внимания исследователей.

² Паперный З. Б. Л. Пастернак. // История русской советской литературы: В 4-х т. — Т. 3. — М., 1968. — С. 352.

Маяковский, отмечает исследователь, подхватывая эту блоковую тему, трансформирует ее уже в ином смысловом ключе. «Блок вырывается из «кельи» в «стужу», Маяковский, стоя на людной улице, на площади, оглашает город-Лепрозорий зычными криками: «Ищите жирных в домах-скорлупах», «Бросьте квартиры»³. На этом доминирующем фоне противоречий внутри названного двуединства выявляет Паперный своеобразие мировосприятия и творчества Б. Пастернака, выделяя по этому признаку Пастернака из общего ряда: «С первых стихотворений молодой поэт утверждает эту «нерасцепимость» дома и мира, островка частной жизни и «большой земли» <...>. У Пастернака мир чувствует себя в доме поэта, как дома»⁴. Внимание к этой работе Паперного обусловлено тем, что здесь, пожалуй, впервые, хотя и очень конспективно, творческая позиция Цветаевой рассматривается в ракурсе интересующей нас темы (взаимоотношение дома и мира). Эволюция этой темы у Цветаевой намечается исследователем пунктирно: от «домашности» первых книг через «Версты» («поэзия странствий, разлук, мытарств, обид, «бездомности») к эмигрантскому образу «поэта-сироты, пасынка мира, <...> оторвавшегося от родной земли и дома <...>, поэтесса идет по миру, как по миру»⁵.

За следующие 20 лет многие исследователи, изучая творческий и жизненный путь Цветаевой, в его целостности или отдельные его этапы, неизбежно касались этой темы⁶. Пробелы пунктира заполнялись, обогащались новыми произведениями и фактами биографии⁷, усложнялась общая картина взаимодействия дома и мира, ветвились и усложнялись другими темами их ипостаси. Все это облегчает работу, позволяя избирательно вводить в том или ином уже изученном периоде тот материал, который непосредственно работает на тему; конечно, и при учете уже сделанного неизбежно некоторое дублирование уже известного (с новыми тематическими акцентами), в том числе и самоповторения⁸.

О домашней интимности ранних стихов Цветаевой писали ее первые рецензенты-поэты (В. Брюсов, Н. Гумилев, М. Волошин). В этих стихах «Вечернего альбома» царил дух дома в Трехпрудном и Тарусской дачи. В мир души юной поэтессы, как равно одухотворенные любовью, входили: люди, природа, вещи. Рояль, книжный шкаф, холодильник зеркал в простенках, бюсты античных богов и героев, заросший травой двор и чулан с таинственными

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 354—355.

⁵ Там же. — С. 353.

⁶ См. работы: Орлова Вл., Кудровой Ир., Саакянц Ан., Белкиной М., Павловского и др.

⁷ Здесь особенно значимы мемуарная литература и новые публикации писем Цветаевой и к Цветаевой.

⁸ См. статья: Голицына В. Н. М. Цветаева об А. Блоке // Уч. зап. Тарту. ун-та, Блоковский сб. — Тарту, 1985 и Блоковский сб. IX — Тарту, 1989; М. Цыганская тема в творчестве М. Цветаевой и некоторые вопросы пушкинской традиции // Проблемы современного пушкиноведения. Межвуз. сб. науч. трудов. — Л., 1986.

сундуками Лериного приданого, музыка матери, герои прочитанных книг («Под Грига, Шумана, Кюи/Я узнавала судьбы Тома») и уютное мурлыканье кота («Курлык») — все это в первых книгах Цветаевой, не утрачивая своей предметной ощутимости, преобразалось в чудесный ландшафт «рая детского житья».

В то же время это «непосредственное, бездумное любование пустяками жизни» (Н. Гумилев) настораживало. В Брюсов усмотрел в этой «легкости» потенциальную опасность «Растратить все свое дарование на ненужные, хотя бы и изящные безделушки»⁹. Реализации, отмеченной Брюсовым, творческой потенции Цветаева избежала. Противодействие камерной замкнутости мировосприятия пробивается уже в ранних ее стихах. В стихах 1909—13 гг. проявляется и иная ипостась лирической героини, душа которой рвется на простор «всех дорог» («Молитва»). Ей тесно в милом, но стиснутом стенами пространстве, ей, уже ощущающей себя по-этом, хочется вступить в диалог не только с бытом, но и бытием («Чтобы в мире были двое/Я и мир»). Этот мотив интенсифицируется в творчестве 1914—17 гг. Многозначные его вариации улавливаются почти во всех ее циклах («Стихи о Москве», «Бессонница», «Стихи к Блоку», «Ахматовой»). Именно в этот период поэтически оформится, как лейтмотив, тема ухода из дома. Зазвучит, иногда как прямая перекличка с Блоком, тема распахнутых на улицы и площади (вьюжные, ветреные, ночные) дверей. «Двери/ — Настежь — в темную ночь!» или «В огромном городе моем — ночь./Из дома сонного иду — прочь» (цикл «Бессонница») ¹⁰. Выход героини в мир усложняет состояние ее души. Входит, все разрастаясь, тревожное ощущение неблагополучия, жизни, усугубляемой исторической ситуацией, войной ¹¹.

*Мимо ночных башен
Площади нас мчат.
Ох, как в ночи страшен
Рев молодых солдат!*¹²
(80).

Чувство тревоги за все, усиливает в то же время и чувство любви ко всему: людям, стране, жизни.

*Сегодня ночью я целую в грудь —
Всю круглую воющую землю!*
(89).

Еще не разрушен уют дома в Борисоглебском переулке, как это будет в 1918—20-м гг., а тема бездомности, образ разлуки как вечного бродяжничества («в дом забредешь желтоглазый

⁹ Брюсов В. Далекое и близкое. — М., 1912. — С. 198.

¹⁰ См. подробнее в статье: Голицына В. Цветаева о Блоке. // Мир Блока. Уч. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1985.

¹¹ Об этом она напишет позже в «Истории одного посвящения». См. Цветаева М. Проза. — Кишинев, 1986.

¹² Стихотворения цитируются по изданию: М. Цветаева. Избранные произведения. — М.; Л., 1965, с указанием стр. в скобках.

цыганкой — разлука») обретает масштаб сквозной темы. Эпитет «бездомный» сопровождает ее героинь, включая лирическую. («Сегодня ночью я одна в ночи —/Бессонная, бездомная черница»). Как уже отмечали исследователи, именно в этот период через ее стихи вереницей проходят странники, бродяги, слышится «крот подков цыганских кочевий»¹³. С этими образами сливается и традиционно-русский образ путей-дорог, уводящих в бескрайние просторы России. Однако в интерпретации темы ухода из дома ощущается и существенное различие Цветаевой с превалирующей в литературе этого времени концепцией «бегства из города» — (серой паучихи Блока, кровавого маскарада у Белого, кошмарного безумия Л. Андреева), на безбрежные просторы деревенской природной Руси¹⁴. В этом варианте резко обозначается негативная интерпретация города. У Цветаевой уход из дома, стремление героини к слиянию с миром и людьми, разновариантны. Это и уход в природную естественную стихию — полнее всего он реализуется в «цыганской теме», где человек наедине с простором — волей степей, неба, звезд («Версты»), здесь и экзотика цыганских шатров, звона монист и конской сбруи. Линия — дома-мира, бескрайнего и безбрежного, вечно влекущего ее душу, пройдет через всю ее жизнь.

Но в стихах 1914—17 гг. не менее значима и другая ипостась дома, Дом — Москва.

Этот мотив объединяет многие ее циклы («Стихи о Москве», «Бессонница», «Стихи к Блоку» и др.). В распахнутые настежь двери ее героиня входит в мир ее города, и этот мир не пугает, а притягивает. Здесь в противоположность героям многих произведений современных поэтов и писателей она не чувствует себя одинокой, отчужденной от людей, природы, бытия. Напротив, именно здесь она острее воспринимает свою причастность к судьбам других («Вот опять окно, где опять не спят»), к стихии природы («Я видела бессонницу леса/И сон полей»), к народной судьбе («Сегодня ночью я целую в грудь — Всю круглую воющую землю!») и, наконец, к истории:

*У меня в Москве — купола горят,
У меня в Москве — колокола звенят,
И гробницы, в ряд, у меня стоят, —
В них царицы спят и цари. (95).*

В то же время расширение пространства не снимает чувства домашнего уюта. Улицы, бульвары и памятники Москвы как бы сливаются (продолжают его) с домашним интерьером, его атмосфе-

¹³ Считаю возможным не останавливаться на этом подробно, а сослаться на свою статью: Цыганская тема в творчестве М. Цветаевой и некоторые вопросы пушкинской традиции. // Проблемы современного пушкиноведения. Межвуз. сб. науч. трудов. — Л., 1986.

¹⁴ Определение суммарное, которое в индивидуальных вариантах реализуется многозначно (например, в «Пепле» А. Белого и в «Стихах о России» А. Блока).

рой. В этом широком контексте памятник Пушкину кажется не менее домашним, чем близкие, а звучащий музыкой матери дом в Трехпрудном переливается в музыку колокольного московского звона, поэтому эпитет «певучий» может быть в равной мере отнесен к Москве и к дому семейному. Стихами о своем рождении М. Цветаева закрепляет эту мысль нерасторжимости малого и большого дома, малый дом органически вписывается в ландшафт большого (Москвы)¹⁵.

*В колокольный я, во червонный день
Иоанна родилась Богослова.
Дом — пряник, а вокруг плетень
И церковки златоглавые. (82).*

Означает ли это отсутствие у Цветаевой вообще антиномии дом — город — мир. Нет, исключение делается только для Москвы. Не случайно при всем интересе и любви к «петербургским» поэтам, Блоку, Ахматовой, Мандельштаму, в стихах, им посвященным, поступает противоядие Москвы Петербургу — смысловой лейтмотив этой оппозиции: «Неоспоримо первенство Москвы». Этим объясняется оттенок некоторого сочувственного сожаления, вплетающийся в слова любви и признательности, сожаления о том, что они лишены счастья повседневного общения с «дивным градом», и это ощущается ею как определенная ущербность их жизни. Так, обращаясь к Блоку в стихотворении «У меня в Москве купола горят...», она пишет: «И не знаешь ты, что зарей в Кремле/Легче дышится, чем на всей земле». Этот оттенок подспудно присутствует в той щедрой готовности, с которой она дарит Москву любимым поэтам (Мандельштаму и Ахматовой).

*— И я дарю тебе свой колокольный град,
Ахматова! — и сердце свое впридачу. (103).*

У Л. Андреева в городе царит «что-то равнодушно-жестокое». «Колоссальной тяжестью своих каменных раздутых домов он давил землю, на которой стоял <...> Можно было по целым часам ходить по этим улицам, изломанным, задохнувшимся, замеревшим в странной судороге, и все не выйти из линий толстых каменных домов»¹⁶.

У более близкого ей по «Мусагету» А. Белого: «Город убивает землю. Перековывает ее в хаотический кошмар. Город — мозг земли: мор, разрастаясь, оплетает тело стальной проволокой нервов». Он «паразит». В «Пепле» и позже в «Петербурге» город воспринимается Белым как гнетущая, разрушительная для человека сила («превратил горожанина в тень»)¹⁷.

У Цветаевой же Москва просторно и естественно раскинулась

¹⁵ В этот город как в родной дом, которым ей владеть в будущем, — вводит она свою дочь (см.: В дивном граде сем/В мирном граде сем,/Где и мертвой мне/Будет радостно «Облака вокруг»).

¹⁶ Андреев Л. Полн. собр. соч. — Т. 7. — СПб., 1913. — С. 200—201.

¹⁷ Белый А. Город//Арабески. — М., 1911. — С. 356.

на семи холмах, как на семи колоколах, она не давит землю, не гнетет, а возносится своими сорока сороками, не утрачивая земного притяжения. Восприятие Цветаевой Москвы сближает ее скорее не с современниками, а с предшественниками. С Аполлоном Григорьевым, например, с его соотношением Москвы с национальной почвой, с характером русской души, с ее «антипатией к логической нормативности» (линейности петербургского типа). Отсюда естественность, казалось бы, неожиданного для города уподобления Москвы — растению (особенно на фоне «города — спрута» — «змея», «паучихи» у поэтов XX в.), растению, «великолепно разросшемуся и разметавшемуся»¹⁸.

«Единственная столица» Цветаевой не враждебна человеку, она не разрушает его, а защищает. Она — дом для бездомных («Москва! Какой огромный странноприимный дом/Всяк на Руси бездомный/Мы все к себе придем»).

Москва — источник сил и вдохновения для поэта; об этом говорит Цветаева в известном стихотворении О. Мандельштаму: «Из рук моих нерукотворный град» («И встанешь ты, исполнен дивных сил»). Здесь «легче дышится, чем на всей земле». Поэтому у Цветаевой Москва (как город) не оппозиционен народной, «полевой России». И ее московские героини «стихийным свободолобием», раскованностью страстей сродни кочевой изначальной России. Ее лирическая героиня чувствует свое духовное родство с этим городом. В нем она ощущает себя счастливой хозяйкой.

*Сегодня ночью я одна в ночи —
Бессонная, бездомная черница!
Сегодня ночью у меня ключи
От всех ворот единственной столицы! (89).*

Не случайно, как замечает В. В. Мусатов, Москва раскрылась О. Мандельштаму «через Цветаеву своей женственной, женской сутью, <...> город персонифицируется в образе Авроры в «шубке меховой», <...> речь идет о конкретном адресате, Марине Цветаевой»¹⁹.

Время с 1918 — начала 20-х гг. — для Цветаевой период житейских лишений и трагических утрат. (Без вести пропавший муж, болезнь дочерей, в 20-м г. — смерть младшей дочери.) Дом в Борисоглебском переулке, некогда любовно обживаемый молодой семьей, разорен. Распроданы и сожжены вещи, с великим трудом добывается скудная пища (лишь бы выжить). В доме два «живых места» — железная печка, около которой греются мать, дочь и те, кто находит здесь недолгое пристанище²⁰. И верхняя комната (чердак-каюта) со столом, где пишутся стихи. Она согре-

¹⁸ Григорьев Ап. Воспоминания. — Л., 1980. — С. 8.

¹⁹ Мусатов В. В. Об одном пушкинском сюжете в «диалоге» М. Цветаевой и О. Мандельштама 10-х годов. // Проблемы современного пушкиноведения. Межвуз. сб. научн. трудов. — Л., 1986. — С. 104.

²⁰ Об этом см.: Миндлин Эм. Необыкновенные собеседники. — М., 1968. Эфрон Ар. Страницы воспоминаний. — Звезда, 1973. — № 3.

та вдохновением («вдохновение-дуновение»). Образ дома в этот период проходит через многие ее стихотворения, его семантические варианты многообразны. Устойчивая характеристика дома — нищий («Прости моя осанка, / Нищ мой домашний кров»). Для его обитателей он — не защита от лишений. Усиливается тема сиротства, неприкаянности, бездомности. В стихах к дочери в 18-м году:

*И бродим с тобой по церквам
Большим — и малым приходским.
И бродим с тобой по домам
Убогим — и знатным, господским. (134).*

И в другом стихотворении тому же адресату «Але»

*И так хорошо нам вдвоем —
Бездомным, бессонным и сырм...
Две птицы: чуть встали — поем
Две странницы: кормимся миром.*

Но параллельно с уходом из обнищавшего дома в мир развивается другой мотив: свой дом при всей его бедности открыт для всех странников. Здесь находят тепло, приют и пищу все, кто в этом нуждается.

*Живу — никто не нужен!
Взошел — ночей не сплю.
Согреть Чужому ужин —
Жилье свое спалю! (166).*

Бедность и щедрость дома, открытого для людей, противостоят в стихах домам богатства и равнодушия. Противостояние дома одухотворенного мертвому, несмотря на то, что он обитаем и благополучен. Этот мотив в полной мере зазвучит в эмигрантских стихах Цветаевой. Образ дома вбирает в себя и такую важную для зрелой Цветаевой тему, как тему творческого дара, того дара, который хотя и одухотворяет дом, но не уместается в нем, рвется из любых ограничений (тела, дома, времени). «Если душа родилась крылатой — / Что ей хоромы и что ей хаты» (Об этом же в стихах: «Стихи растут, как звезды и как розы», «Руки, которые не нужны милому, служат — миру» и др.). В этом ключе звучит весь цикл «Психея». Отсюда и все усиливающийся мотив духовной, творческой свободы. Именно вера в творческий дар в это трудное время дает автору и ее лирической героине силы выстоять, не сломиться под тяжестью повседневных бытовых забот. Апогеем решения этой темы является поэма 1921 г. «На Красном коне», где все, сковывающее свободу творческого дара, все домашнее, приносит в жертву крылатому Гению. Дар, испепеляющий дом:

*Трещи, тысячелетний ларь!
Пылай, накопленная кладь!
Мой дом — над всеми государь,
Мне нечего желать. (437).*

В период эмиграции все эти мотивы переплетаются, то как нити, свиваясь в тугой узел, то как равнозаряженные провода — от-

талкиваясь. Бездомность, из темы в значительной степени литературной, в эмиграции станет постоянным состоянием жизни: отсутствие оседлого места обетования, убогие комнаты или квартиры в кварталах бедноты и пригородах. В письмах и в стихах «уют» этих временных жилищ определяется ею как «логово» или «трудоба». «Первая ночь в новом логове. Потолок косой, стены кривые, пол и постель горбатые», — пишет Цветаева в 1924 году в письме к Ариадне Черновой — Колбасиной²¹. Подобными описаниями квартир, где живет как «в ящике без воздуха» — полны ее письма 20—30-х годов к разным адресатам (О. Е. Черновой — Колбасиной, В. А. Буниной, А. А. Тесковой).

Особенно ранит Цветаеву человеческое равнодушие окружающих, подчеркнутая отчужденность более обеспеченного круга своих же русских эмигрантов.

С болью пишет она об этом одиночестве среди своих же в письме к А. А. Тесковой (1935 г.): «Это — эмигрантский поселок в сосновом лесу. Зажиточный — эмигрантский, т. е. буржуазный <...> Мы в этот поселок не вошли: здесь все — либо хозяева пансионеров, либо пансионеры. Мы — сбоку, на вышке чужого (пока — пустого) дома — как на плахе». И с горьким недоумением: «У меня здесь нет ни души — для бесед, как у Мура — никого для игр <...> никто (а много — знакомых, например вся семья кн. Оболенских), за две недели нас ни разу не позвал к себе — хотя бы на террасу, не говоря о том, что — не зашел. М. б., наша бедность, — не знаю, <...> каждый вечер сидим на кухне, без — ни — души»²².

В то же время ни в ее письмах, ни в ее стихах нет чувства зависти к богатству и благополучию. И на бедность свою она жалуется не столько потому, что приходится довольствоваться малым (самоограничения в еде, одежде всегда были ей присущи)²³, угнетает ее то, что борьба за существование, повседневная перегруженность сиюминутными заботами отрывает от творчества, иссушает душу. Душа у нее аналог творчества, боли, свободы — родства со всем миром. Главная ее тревога — сохранить «душу живую», а это значит суметь преодолеть «тупую» тяжесть быта. «Боюсь, что беда (судьба) во мне, — пишет она в январе 1925 г. из Чехии в Париж О. Е. Черновой-Колбасиной, — я ничего по-настоящему, до конца, т. е. без конца, не люблю, не умею любить, кроме своей души, т. е. тоски, расплесканной и расхлестанной по всему миру и за его пределы. Мне во всем — в каждом человеке и чувстве — тесно, как во всякой комнате, будь то нора или дворец <...> Эта болезнь неизлечима и зовется душа»²⁴.

В письмах, где все более определено, открыто (чем в стихах),

²¹ Цветаева М. Неизданные письма. — Париж, 1972. — С. 69.

²² Цветаева М. Письма Анне Тесковой. — Прага, 1969. — С. 128.

²³ Об этом в том же письме: «Я всегда любила скромные вещи: простые и пустые места, которые никому не нравятся, которые мне доверяют себя сказать». — Там же. — С. 127.

²⁴ Цветаева М. Неизданные письма. — С. 114.

это чувство тревоги за подавляемый обстоятельствами дар достигает трагического напряжения: «Наконец — я испугалась. А что если я умру? Что же от этих лет останется? (зачем я — жила??). И — другой испуг: а что если я — разучилась: я уже не в состоянии написать целой вещи <...>. Я кончу как Шуман, который вдруг стал слышать (день и ночь) в голове, под черепом — трубы *en ut bemol*»²⁵. Но все это в конечном счете покрывается (преодолевается) всесущностью этого дара в себе и через него причастности миру иных, чем быт, покой, благополучие, ценностей. Миру поэзии, поэтов.

Столь пространственные извлечения из переписки М. Цветаевой необходимы для восстановления той реальной (биографической) почвы, которая питала поэтические вариации этих тем и мотивов в ее творчестве 20—30-х годов и их трансформированность образом дома.

Образ дома бедности (трущобы), как и в творчестве ее 1918—22-х гг., в этот период, знак беды и одновременно — причастности к общности людей труда и лишений, что не унижает, а возвышает. Отсюда устойчивая контрастность противопоставления дома бедняков домам богатых. Этот контраст становится структурной основой стихов, циклов, поэм (например, цикл «Поэт», поэм: «Поэма заставы», «Крысолов», «Поэма лестницы», звучит этот мотив и в «Поэме горы» и в «Поэме конца»). Поэтизация дома бедняков идет в русле ее извечных пристрастий: к естественности, стихии, к униженным и оскорбленным.

*А покамест еще в тенетах
Не увязла — людских кривизн,
Буду брать — труднейшую ноту,
Буду петь — последнюю жизнь! (233).*

В домах бедняков вещи им сродни своей природностью. Если, как она скажет в «Крысолове», «В богатых домах» «Вся плоть вещества», то в бедных домах «сущность вещей». В этот ряд Цветаева включает и свой дом, дом поэта, дом «лопуший, ромаший»./ «Дом, который не страшен»/ «В час народных расплат»/. Связь дома бедняков и поэта закреплена сходством вещей бедных, но одухотворенных проявлением сущности своих владельцев. В этот контекст включается и ее апофеоз письменному столу (цикл «Стол»). Здесь тоже противостояние богатства и бедности, с постоянным выходом в противоположение антидуховного и духовных начал, в обратной их пропорциональности к владению материальными благами.

*Квиты: вами я объедена,
Мною — живописаны.
Вас положат — на обеденный,
А меня — на письменный. (302).*

Она благодарит письменный стол, как адекват творчества, за то,

²⁵ Там же. — С. 503.

что он уберег ее от предпочтения духовному богатству житейского благополучия.

*Спасибо за то, что стал
(Соблазнам мирским порог)
Всем радостям поперек,
Всем низостям — наотрез!
Дубовый противовес. (298).*

Так же, как и в цикле «Поэт», в цикле «Стол» доминирует мысль о прямой связи нищеты малого дома поэта с богатством дома — мира в космической его безграничности. «Поэт — издали заводит речь./Поэта — далеко заводит речь». И снова антитеза: Для благополучных, определяющих «меры мер» современной жизни поэты — парии вынесены за скобки их дома — жизни/«Им свалочная яма — дом»./Для поэта его дом — вся вселенная/«планетами, приметами»/. Он не вмещается своей безмерностью в стиснутую нормами жизнь./«Поэтов путь. Развешанные звенья/Причинности»/.

За границей отчетливее обозначается антиурбанистическая позиция М. Цветаевой (об этом в стихах и письмах). Хотя и здесь есть своя иерархия чувств. Роднее те города, в которых узнается что-то родственное Москве (своей душе). Прага, например.

Отталкивающе холодным, равнодушным кажется ей воспетый многими великолепный Париж. Да и родство с Прагой открылось ей после ощущения чужеродности Парижа, подавляли его громадность, многолюдство и, главное, разобщенность людей.

Там в 1925-м году она напишет о Праге Ан. Тесковой: «Я Прагу люблю первой после Москвы и не из-за «родственного славянства», из-за собственного родства <...> за ее смешанность и многодушие. Издали все лучше вижу»²⁶. Прага, Чехия воспринимаются ею вне противостояния природе, она как бы часть ее. Париж, как и вообще большой город европейской цивилизации, для нее антиприроден, потому бездушен. Этим холодом бездушия Цветаева наделяет и дома, в которые не тянет ее возвращаться, в них нет ощущения тепла и защиты, они не одухотворены:

*Мне совершенно все равно —
Где совершенно одинокой
Быть, по каким камням домой
Брести с котомкою базарной
В дом, и не знающий, что — мой,
Как госпиталь или казарма. (304).*

Отсюда резкое противопоставление города природе (цикл «Деревня», стихотворения «Куст», «Сад»). В стихотворении «Деревья» парижские деревья — смертники, стиснутые камнем и железом, рвутся, рая «о железо ветви, из города — тюрьмы».

²⁶ Цветаева М. Письма Анне Тесковой. — С. 33.

*Глядите — как собственных сучьев
Хроматикой — почек и птичек —
Деревья, как смертники, кличут!* (304).

Через многие ее стихи и письма, особенно в 30-е годы, проходит тема бегства из города. Выплескивается с повышенной экспрессией тоска по гармонии, обретению дома души. Тоска — мечта, рожденная отчаянием, неверием обрести этот «дом души» в реальной жизни. «За этот ад/За этот бред/Пошли мне сад/на старость лет» («Сад». 1934 г.).

Все чувства в 30-е годы обостряются семейными обстоятельствами — стремлением мужа и дочери вернуться на Родину. Стремление это вызывало разноречивую реакцию в душе и сознании М. Цветаевой. «Все выталкивает меня отсюда», — писала М. Цветаева разным адресатам, — («стихи не печатают совсем, прозу — редко»). Вернуться туда, где «вся Россия» — непроходящая ее тоска всех лет эмиграции. Но ей чужд политический, ослепляющий фанатизм С. Я. Эфрона, заражающий и детей, и она понимает, что с ее неспособностью к компромиссу, независимости суждений и убеждений вряд ли там она придется ко двору и обретет снова этот желанный дом. Отсюда, с одной стороны, цикл «Стихи к сыну», заключающие: «Езжай, мой сын, домой — вперед — /В свой край, в свой век, в свой час — от нас». Или в стихотворении «Родина»: «Даль, отдалившая мне близь, /Даль, говорящая «вернись»/Домой». С другой, — трезвое осознание того, что ни той России, ни того дома уже нет, все необратимо изменилось. «Той ее — несчетных/Верст — небесных царств.../Той России — нету/Как и той меня».

Все это у Цветаевой обостряет тоску по некогда бывшему дому, оживляет память о нем. 1930-е годы во многом проходят у нее под знаком образа дома детства и дома — Москвы (стихотворения «Дом», «Родина»). Его быт, атмосфера, интерьер с любовью реконструируются ею в автобиографической прозе («Мать и музыка», «Сказка матери», «Черт», в работах о Пушкине). Им полны ее письма. «И чем ближе к возможному отъезду, тем непреодолимее эти постоянные возвращения памяти к истокам, к несуществующему уже в яве, но тем более живом в памяти и творчестве — дому в Трехпрудном. О нем большое письмо 1936 года к Ан. Тесковой: «Трехпрудный переулок, где стоял наш дом, но это был целый мир, вроде имения (НОР), и целый психологический мир — не меньше, а м. б., и больше дома Ростовых, ибо дом Ростовых плюс еще сто лет. Еще в 1909 г. — совсем девочкой — я писала:

*Запылала в небе изумрудном
Капли звезд — и пели петухи
Это было в доме старом, в доме чудном,
Превратившимся теперь в стихи*²⁷.

²⁷ Там же. — С. 137.

И дальше о том, как стоя в 1920-м на развалинах этого дома, растащенного на дрова, не могла отрешиться от чувства его существования. «Закрываю глаза — есть, открываю — нет»²⁸.

Интерес к своей родословной всегда был присущ Цветаевой («Бабушке», «У первой бабки четыре сына» и др.), как и заглядывание в предшествующие века (пристрастие к мифике разных веков и народов). Пристальное всматривание в историю рода было для нее не только благодарной данью потомкам предкам, но, как у Пушкина, необходимой опорой самопознания. Слившимся в ней двуединством разных генетических истоков («простонародно»-русских со стороны отца и аристократически-интернациональных — матери) многое объясняла Цветаева в своем характере и творчестве («Обеим бабкам я вышла внучка/Чернорабочий — и белоручка!»). Духовно-культурная родословная волновала ее не меньше. Ее она тщательно и пристрастно реконструировала в своей прозе 20—30-х годов. Обе эти линии пересекались, порою сливались и уводили к началу начал — к действию, к дому, «который скрыт», и дому — Москве, родине, тем домам, которые питали детство и юность, в которых жилось и дышалось естественно и привольно. Все это теперь проецировалось Цветаевой на свое эмигрантское сегодня, и, что особенно тревожно и драматично, на ближайшее завтра — возможность возврата, куда, конкретно (дом, город) и какой ценой. Письма Цветаевой полнятся тревогой и сомнениями. Москва (тот второй дом после родительского) притягивает и отталкивает. «В Москве у меня сестра Ася <...> В Москве у меня — все-таки — круг настоящих писателей — не обломков/Меня здешние писатели не любят, не считают своей/. Наконец, природа, простор» (1935 г.)²⁹.

И в письме следующего 1936 г.: «Живу под тучей отъезда <...> Я в Москву не хочу: жуть!/Детство — юность — революция — три разных Москвы, точно живьем в сон, сны — ничего не похоже, все — неузнаваемо»³⁰. Цветаева хорошо сознавала, что предстоят жестокие испытания на прочность и верность себе — поэту и человеку.

*Заново родиться!
В новую страну
Ну-ка воротиться
На спину коню
Сбросившему!*

Что можно (должно) в себе преодолеть, смирить ради возвращения в манящий, но призрачный дом, а что нерушимо, необратимо, без чего не будет и самой себя. Например: «Я не могу подписать приветственный адрес великому Сталину, ибо не я его называла

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. — С. 135 или в письме к Бахраху (дописанному в 30-х гг.): «вся моя жизнь (1922—1932) — жизнь трех сестер, только не трех, а одной... — с достоверной невозможностью Москвы./Цветаева М. Сочинения. — Т. 2. — М., 1988. — С. 500.

³⁰ Цветаева М. Письма Анне Тесковой — С. 137.

великим <...> Это не мое величие и — м. б. важнее всего — ненавижу каждую торжествующую казенную церковь»³¹. Горькой иронией и вещим пророчеством звучат ее слова в письме 1936 г. А. Тесковой: «Помните, в сказке, Иван-Царевич на раздорожье: влево пойдешь — коня загубишь, вправо пойдешь — сам пропадешь»³². И возможно, то бесстрашие, без которого невозможно было бы пережить беды эмиграции и решиться на новый «последний перелом» жизни, укреплялось в ней сознанием своей причастности к далеко в глубь прошлого уходящему наследственному ряду (генетическому и культурному).

Готовая порваться в культуре «связь времен», обостряла внимание Цветаевой к этой теме. В то время, когда с одной стороны целые направления ориентировались на абсолютный разрыв с прошлым, а другие абсолютизировали отрицание новаторских исканий советской литературы, Цветаева по-гамлетовски стремилась восстановить порвавшиеся временные связи («Поэт и время»). Соединить, а не противопоставить, как антагонистов, Пушкина и Маяковского.

И снова истоки поздней мудрости Цветаева ищет и находит в поре своего детства в ставшем (и бывшем) мифом всей жизни — доме в Трехпрудном («Ах, весь дом был тайный, весь дом был — тайна!»). От мифа дома детства идут мифы всех других домов. «Дома у старого Пимена, дома М. Волошина в Коктебеле». И у каждого дома своя доминирующая мифологема. Если у «Дома у старого Пимена» — это миф о Хароне, перевозящем умерших через Лету и Хроносе, пожирающем своих детей, то в доме детства над многочисленным сплетением мифологем разных истоков (в том числе и пушкинских) господствует миф о древе познания добра и зла. Под знаком этого древа разворачивается миф-боль о роковой материнской судьбе. Матери, спешащей (обречена на скорую смерть) передать все пережитое и знакомое детям. «О, как мать торопилась с нотами, с буквами, с «Ундинами», с «Джейн Эйрами», с «Антонями Горемыками», с презрением к физической боли, со Св. Еленой, с одним против всех <...> заливала и забивала с верхом — впечатления на впечатление и воспоминание на воспоминание <...> забивали вглубь — самое ценное — для долшей сохранности от глаз, про запас, на тот крайний случай, когда уже «все продано» и за последним нырок в сундук, где оказывается, еще — все»³³. Таким нырком в сундук, когда кажется «уже все продано», была и ее автобиографическая проза, исходный адрес которой — родительский дом. Древом познания оборачивался в мифе Цветаевой о Трехпрудном красный книжный шкаф в комнате старшей сестры. («Обернувшись книжным шкафом, стояло древо познания добра и зла».) Именно этот шкаф-оборотень ис-

³¹ Там же. — С. 135.

³² Там же. — С. 138.

³³ Цветаева М. Проза. — С. 139.

кусил ее в раннем детстве Пушкиным. «В Валериной комнате много до семи лет, тайком, рывком, с оглядкой и ослышкой на мать, были прочитаны «Евгений Онегин», «Мцыри», «Русалка», «Барышня-крестьянка», «Цыганы»³⁴. Причем в детском восприятии в красном шкафу жили не только очаровавшие ее на всю жизнь произведения Пушкина. «В шкафу у старшей сестры <...> живет Пушкин, тот самый негр с кудрями и сверкающими белками». Такое сказочно-мифическое ощущение живого присутствия Пушкина было подготовлено «прапамятью» еще до чтения его произведений. Картиной Наумова «Дуэль», запечатленной сопереживанием своей причастности его судьбе³⁵, его памятником на Тверском бульваре: «плечами в зарю или в метель, прихожу я или ухожу <...> стоит с вечной шляпой в руке <...> Памятник Пушкину был — обиход, такое же действующее лицо моей жизни <...> Памятник Пушкину был первым моим видением неприкосновенности и непреложности»³⁶. Непреложно существующим, вечным в детском представлении, вечным не абстрактно, а живым, то живущим в тайном шкафу, то приходящим в гости (опосредованно через сына) в Трехпрудный дом. («Пушкин не воспоминание, а состояние, Пушкин — всегда и отвсегда».)

«Пушкин был мой первый поэт», — пишет Цветаева в 1937 году в очерке «Мой Пушкин», — первый не только потому, что первым узнала, первым так глубоко вошел в чувства и сознание, но первым по силе воздействия на формирование души, интеллекта и дара. Под сенью его памятника, чтения его книги «из груди в грудь» раскрывалась, пробуждалась детская душа, жадно и на всю жизнь впитывающая его «уроки»: уроки любви, мятежа, свободной стихии. «Памятник Пушкину был и моя первая пространственная мера <...> Первый урок числа, первый урок масштаба, первый урок материала, первый урок иерархии, первый урок мысли»³⁷. Уроки без назидания и принуждения, уроки до семи лет, когда не усваивают только сознанием, а вбирают всеми чувствами, когда не объясняют, а догадываются. К периоду работы над циклом произведений о Пушкине (прозы и стихов) у Цветаевой утвердилось представление (подтверждение тому — неоднократное повторение и аргументированность этой мысли) о трех этапах развития и становления личности: «Детство — пора слепой правды, юношество — зрячей ошибки» и зрелости, когда «сознание dorосло до инстинкта, не сплелось, а спаялось с ним»³⁸.

Все этапы важны: «История моих правд — вот детство. История моих ошибок — вот юношество. Обе ценны, первая как бог и я, вторая как я и мир»³⁹. Но определяющей и любимой порою для

³⁴ Там же. — С. 341.

³⁵ «С тех пор... как Пушкина на моих глазах на картине Наумова — убили... я поделила мир на поэта и всех, и выбрала поэта». — Там же. — С. 332.

³⁶ Цветаева М. Проза. — С. 332.

³⁷ Там же. — С. 336.

³⁸ Цветаева М. Сочинения. — Т. 2. — М., 1988. — С. 52.

³⁹ Цветаева М. Проза. — С. 348.

Цветаевой было детство: «Там — корни <...> «Чудится мне» <...> так говорит народ. Так говорит поэт». Возвращаясь к детскому (домашнему и вечному) восприятию Пушкина, в период, когда «сознание спаялось с инстинктом», она снова убеждается (и убеждает читателей) в том, что детским «чутьем» уже было открыто ею в Пушкине то, что только прояснялось ее взрослеющему сознанию позже. Так, первое знакомство с «Евгением Онегиным», 1-я сцена объяснения Онегина с Татьяной «предопределила все мои последующие, всю страсть во мне несчастной, невзаимной, невозможной любви... И этим себя на нелюбовь — обрекла»⁴⁰. В завороченности пушкинским «К морю» — предчувствие поэта в себе: — «...безграмотность моего младенческого отождествления стихии со стихами оказались — прозрением: «свободная стихия» оказалась стихами, то есть единственной стихией, с которой не прощаются никогда»⁴¹.

В детском соединении пушкинского стихотворения «Сквозь волнистые туманы пробирается луна» с песней и романсом про очи голубые интуитивно угадывалась народность Пушкина. «Все это называется Россия и мое младенчество, а если вы меня взрежете, вы, кроме бесов, мчащихся тучами, и туч, мчащихся бесами, обнаружите во мне и те голубых два глаза. Вошли в состав»⁴².

Так со взглядкой на свое детское восприятие Цветаева интегрирует три дома обитания Пушкина: трехпрудный дом, где в «шкафу-древе» жил Пушкин, Москва — памятник и Россия — творчество. Все эти ипостаси вошли в «состав» ее души, сознания, творчества, но этим не ограничились.

В своем эссе «Мой Пушкин» Цветаева вспоминает свои юношеские стихи о памятнике Пушкину.

*А там, в полях необозримых,
Служа небесному царю,
Чугунный правнук Ибрагимов
Зажег зарю.*

Отсвет этой зари ощущает она и в своей жизни. «Правнук Ибрагимов» для нее стал зарею прозрения. Через него — в себе (пробуждение потаенного) и с ним — в мир расширение горизонта, преодоление одномерности. Эта мысль постоянно варьируется ею в стихах о Пушкине. И в эту сферу раздвижения горизонта мировосприятия включает Цветаева очень важное в системе ее взглядов: преодоление узости представлений о ценности только своего дома. Свою природную антипатию к националистической нетерпимости связывает Цветаева и с Пушкиным: «Памятник Пушкину есть живое доказательство низости и мертвенности расистской теории, живое доказательство ее обратного <...> Под памятни-

⁴⁰ Там же. — С. 372.

⁴¹ Цветаева М. Мой Пушкин. — М., 1981. — С. 51.

⁴² Там же. — С. 62.

ком Пушкину россияне не будут предпочитать белой расы»⁴³.

В Пушкине Цветаеву восхищала гармоничность сосуществования национального и общечеловеческого, гармония, по ее мнению (см. «Герой труда»), утраченная современными поэтами (исключение — Блок) и в полной мере присущая народному сознанию, томлению «по заморью», тридевятому царству («У Руси глаза велики»). В этом видела Цветаева (вослед Гоголю и Достоевскому) в Пушкине «Полное явление русского гения, все присваивающего». Все это не только восхищало в Пушкине, но и эхом отзывалось в собственной душе и жизни. Цветаеву «из русских, русскую» (И. Эренбург) всегда возмущало всякое проявление националистической ограниченности. Так, в письме 1935 г. к А. Тесковой Цветаева с гневом и иронией пишет о тех «русских патриотах» в эмиграции, которые свой патриотизм выражали подчеркнутым презрением к жизни и культуре приютивших их стран: «Но будьте уверены, Ваши соседи — патриоты и своей России не знают, разве что казачий хор по граммофону и несколько мелких рассказов Чехова». И далее почти теми же словами, что и о пушкинском гении: «Ибо знающий Россию, сущий — Россия <...> любит все, ничего не боится любить»⁴⁴. Это и ее Россия — безмерность и бесстрашие любви. Еще раньше о безмерности пушкинского гения, все вмещающего, она скажет в статье «Герой труда», особо акцентируя мысль о равноденствии в его творчестве двух начал (2-х домов): России и мира. «Только в единственном русском гении — Пушкине мир не пошел в ущерб дому/и обратно/»⁴⁵. Так в зрелости дорастают до осознания инстинктивно усвоенные в детстве уроки матери и «чары» Пушкина. Миф о доме реализуется в творчестве глубинными раздумьями о сущностных представлениях: о человеке и мире, о временном и вечном, о творчестве и назначении поэта.

Устремление Цветаевой к широте интерпретации дома, как мира, в создании которого первенствующую роль она отводила искусству, которое, по ее страстному убеждению, преодолевающая национальную, государственно-политическую разобщенность⁴⁶, устремлено к всечеловеческому объединению⁴⁷, не отменяло другие ипостаси триады, не снимало тоски по «родному пепелищу». Все эти «дома» в сознании и чувствах Цветаевой жили в сложном взаимодействии, и напряженность этих взаимодействий корректировалась трагизмом ее судьбы.

⁴³ О своеобразии восприятия Пушкина Цветаевой см.: Орлов Вл. Сильная вещь — поэзия//Цветаева М. Мой Пушкин. — М., 1967; Швейцер В. Памятник Пушкину./Новый мир. — 1962. — № 2; Голицына В. Всякая современность в настоящем — сосуществование времен//Пушкинский сборник. Уч. зап. ПГПИ. — Псков, 1973.

⁴⁴ Цветаева М. Мой Пушкин. — С. 43.

⁴⁵ Цветаева М. Сочинения: В 2-х т. — Т. 2. — С. 63.

⁴⁶ Цветаева М. Избранная проза: В 2-х т. — Т. 1. — New-York, 1979. — С. 214.

⁴⁷ В статье «Поэт и время» она писала: «Надпись на одном из пограничных столбов современности. В будущем не будет границ в искусстве: уже сбывлась, отродясь сбывлась» — Цветаева М. Сочинения. — Т. 2. — С. 359.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Михайлова Н. И. «Евгений Онегин». Жанр романа в стихах и ораторская речь	3
Фомичев С. А. «В роде Дон-Жуана»... (О замысле романа «Евгений Онегин»)	18
Кошелев В. А. Татьяна Ларина и «русская традиция» (К постановке вопроса)	31
Строганов М. В. Из комментариев к «Евгению Онегину»	41
Крыстева Д. Н. К проблеме единства «Полтавы» А. С. Пушкина	53
Тюпа В. И. К изучению юмора «Повестей Белкина»	61
Юсупова Л. А. К замыслу Пушкина о Фаусте	76
Кулагин А. В. Стихотворение А. С. Пушкина «Я здесь, Инезилья...» в поэтическом контексте	80
Слинина Э. В. Мысль о будущем и императивная форма речи в лирике Пушкина	88
Кожевникова Н. А. О тропах в поэзии Пушкина	101
Цветкова Н. В. Заметки Пушкина <«Опровержение на критики»>	111
Вершинина Н. Л. Особенности развития реализма в литературе конца 30-х — начала 40-х годов XIX века и Пушкин	118
Чернов А. В. Отражение восприятия личности и творчества А. С. Пушкина в произведениях А. Ф. Вельтмана	130
Алешкевич А. А. М. А. Бестужев-Рюмин — оппонент Пушкина	137
Исупов К. Г. Пушкин и Чаадаев: диалог о свободе воли и эстетике истории	150
Гаджиев А. Д. Поэт и издатель Д. И. Новиков, знакомый А. С. Пушкина	159
Назарьян Р. Г. К происхождению одной из лицейских кличек В. К. Кюхельбекера	168
Мостовская Н. Н. «Пушкинское» в творчестве Некрасова	177
Голицына В. Н. Пушкин в мифе о доме М. Цветаевой	186

Сдано в набор 5.10.90 г.
Формат 60×90¹/₁₆.

Подп. в печать 25.03.91 г.
Тираж 1000 экз.

Объем 13,0 п. л.
Заказ 2446.

Великолукская городская типография управления издательств,
полиграфии и книжной торговли Псковского облисполкома,
182100, г. Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12