

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

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК

г. Псков, 1973

Сборник подготовлен к печати кафедрой литературы Псковского государственного педагогического института им. С. М. Кирова.

Редакционная коллегия: доцент **В. Н. Голицына** (отв. редактор), доцент **Л. И. Вольперт**, доцент **Э. В. Слина**.

Заявки на данный том просим выслать по адресу: г. Псков, пл. Ленина, педагогический институт им. С. М. Кирова.

Ю. М. Лотман

ИДЕЙНАЯ СТРУКТУРА ПОЭМЫ ПУШКИНА «АНДЖЕЛО»

Литературная судьба «Анджело» своеобразна: встреченная всеобщим недоумением, поэма вскоре была забыта. Ее противопоставляли произведениям, отвечающим на актуальные вопросы жизни, и видели в ней образец чисто литературной стилизации. Уже автор первого печатного отзыва на поэму, отражая мнение кружка Надеждина, упрекнул Пушкина за нежелание обращать «внимание на современное», за стремление «идти назад»¹. Такой же подход определил устойчиво отрицательное отношение Белинского к поэме. Но и для представителя «эстетической критики» Дружинина «Анджело» представлялась «вещью странною и загадочною»². В дальнейшем к исследованию поэмы обращался ряд пушкинистов. Сводку их суждений читатель найдет в коллективном труде «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (глава написана В. Б. Сандомирской)³. Однако, завершая обзор, автор заключает его утверждением, что замысел поэмы «до сих пор остается в значительной мере «белым пятном» в исследовании идейно-творческой эволюции Пушкина»⁴.

* * *

«Анджело» остается до сих пор «загадочной», по выражению Б. С. Мейлаха, поэмой. Возможно, что уяснение некоторых сторон пушкинского замысла приблизится, если мы на время отвлечемся от созданного Пушкиным текста и поставим вопрос так: «Что обусловило столь длительный интерес Пушкина к шекспировской комедии «Мера за меру»?».

¹Анонимная рецензия в «Молве» (1834, № 21, стр. 340).

²А. В. Дружинин. Собр. соч., СПб, т. VII, стр. 558.

³См.: «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», коллективная монография под ред. Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха, М.—Л., «Наука», 1966, стр. 394—398.

⁴Там же, стр. 398.

Бесспорно, что «Мера за меру», в первую очередь, привлекала Пушкина как одна из вершин художественного гения Шекспира. В заметках, публикуемых обычно под условным заглавием «О народности в литературе» (1826?), он назвал комедию рядом с «Гамлетом» и «Отелло» в качестве образца народности. Позже в «Table—Talk» Пушкин привел три шекспировских характера как образцы его «многостороннего гения». Один из них — Анджело, поставленный в ряд с Шейлоком и Фальстафом⁵.

Однако не только прямые упоминания свидетельствуют о пристальном интересе к этой комедии — в различных текстах Пушкина мы находим, возможно, бессознательные, реминисценции из «Меры за меру».

Вряд ли Пушкин, когда вкладывал в уста капитанши из «Капитанской дочки» знаменитую формулу судебной мудрости: «Разбери Прохорова с Устиньей, кто прав, кто виноват. Да обоих и накажи» (VIII I, 296), думал о сознательной цитате из «Меры за меру», где Анджело, разбирая дело Пены и Помпея, говорит Эскалу:

Все это тянется как ночь в России...

...Я ухожу. Вы выслушайте их.

Надеюсь, повод выдрать всех найдется.

(Перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Хотя уже упоминание России, конечно, обратило внимание Пушкина на эти стихи любимой комедии. Можно было бы привести и другие примеры, свидетельствующие о том, что комедия глубоко вошла в сознание Пушкина и стала источником ряда произвольных цитат в самых различных его произведениях.

Интерес к «Мере за меру», очевидно, возрос в 1830-е гг. В 1833 г. Пушкин начинает перевод этой комедии («Вам объяснить правления начала...», III, кн. I, стр. 324—325), но по неясным причинам оставляет замысел. Тогда же он приступает к созданию поэмы «Анджело», снабдив ее в одной из черновых рукописей подзаголовком: «Повесть, взятая из Шекспировой трагедии: «Measure for Measure». 27 октября 1833 г. рукопись поэмы, как свидетельствует авторская помета, была закончена. В 1834 г. во второй части сборника «Новоселье» поэма увидела свет.

⁵См.: Пушкин. Полное собрание сочинений в шестнадцати томах. АН СССР, т. 12, стр. 160. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте.

Есть все основания полагать, что всей этой работе предшествовало повторное чтение комедии (в том, что перевод и пересказ сопровождался постоянным общением с шекспировским текстом, сомневаться не приходится). Поскольку и попытка перевода шекспировского текста и стихотворная переработка его уникальны в творчестве Пушкина, вполне уместен вопрос о причинах этого специального интереса — общая ссылка на реализм и художественные достоинства шекспировской комедии мало что объясняют — очевидно, что по этому признаку она не могла быть выделена из числа других пьес драматурга и столь решительно им предпочтена.

Вспомним сюжет шекспировской комедии. Известный знаток творчества Шекспира А. А. Смирнов следующим образом его резюмировал: «Сюжет пьесы восходит к популярному в средние века и в эпоху Возрождения рассказу, весьма распространенному не только в виде устного предания, но и в новеллистической и драматической обработке. В основном он сводится к следующему: возлюбленная или сестра приговоренного к смертной казни просит у судьи о его помиловании; судья обещает исполнить ее просьбу при условии, если она пожертвует ему своей невинностью. Получив желаемый дар, судья тем не менее велит привести приговор в исполнение; по жалобе пострадавшей правитель велит обидчику жениться на своей жертве, а после свадебного обряда казнит его»⁶.

Такое изложение сюжета «снимает» с шекспировской комедии лишь один событийный пласт — тот, который удобнее будет называть «новеллистическим». Однако в поэмах Пушкина мы часто сталкиваемся с двуслойной организацией сюжета — новеллистический пласт накладывается на более глубокий философский. Так построены, например, «Граф Нулин» и «Медный всадник» (в определенной мере — и «Полтава»). Оба пласта соотносятся и «просвечивают» друг сквозь друга, создавая конструкцию большой идейной и художественной емкости. Не было ли в сюжете шекспировской комедии элементов, которые в сознании Пушкина могли бы ассоциироваться с глубинным пластом событий? Попробуем пересказать ту сторону сюжета, которая совершенно выпала при изложении А. А. Смирнова: глава государства, не в силах справиться с охватившими страну беззакониями, исчезает (объявляется умершим, ушедшим в монастырь или путешествующим), оставляя вместо себя сурового наместника. Однако наместник сам

⁶Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах, т. 6, М., «Искусство», 1960, стр. 634.

оказывается еще худшим беззаконником. Его строгость не исправляет, а еще более ухудшает дела в государстве (свидетельством чего и является инкорпорированный в текст новеллистический эпизод). Подлинный глава государства возвращается, наказывает виновных и утверждает «хороший» порядок.

При таком пересказе, прежде всего, бросается в глаза отчетливо мифологическая основа сюжета:

1) Отмечается порча жизненного порядка.

2) Тот, кто возглавляет этот порядок, в своем настоящем виде бессилён его исправить: он должен уйти как виновник порчи и вернуться в качестве спасителя (в мифологической протооснове, конечно, — умереть и воскреснуть, в исторических легендах и литературных сюжетах нового времени — уйти, считаться умершим и внезапно вернуться).

3) В промежутке между **уходом** и **возвращением** появляется псевдоспаситель, который сначала принимается за истинного избавителя⁷. Появление его означает кульминацию «порчи» времени, а гибель его — начало возрождения.

Связь этого плана сюжета с мифом очевидна⁸.

Итак, перед нами текст с мифологической основой, трансформированный в историческую легенду о монархе, который сам испортил свою страну, ушел, вверив дело исправления суровому праведнику, на поверку оказавшемуся ловким лицемером, и затем вернулся как избавитель.

Ассоциировался ли такой сюжет в начале 1830-х гг. с какими-либо современными представлениями?

* * *

Смерть Александра I вызвала многочисленные толки и сразу начала обрастать легендами. А. Булгаков писал брату

⁷Ср. внешнее подобие Антихриста Христу, создающее для человека постоянную угрозу спутать их. Так, в «Киево-Печерском патерике» дьявол, являясь святому, говорит: «Исакые, сей есть Христос, пад поклонися ему», — и святой верит ему. Д. Абрамович. Киевско-Печерський патерик. V, Киев, 1930, стр. 186.

Характерно, что старообрядческий законоучитель XVIII в. Феодосий Васильев называл дьявола: «злый вождь, агнец неправедный», объясняя со ссылкой на св. Ипполита: «Во всем хочет льстец уподобиться Сыну Божию: лев Христос, лев антихрист, явися агнец Христос, явится и антихрист агнец...». Ср.: Ю. Лотман и Б. Успенский. О семиотическом механизме культуры. Труды по знаковым системам, V, Тарту, 1971, стр. 154—155.

⁸См., например, Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, ed. Gallimard, 1963, pp. 54—78.

Константину 27 января 1826 г.: «Не поверишь, что за вздорные слухи распространяют кумушки и пустословы по городу». В 1826 г. московский дворовый Федор Федоров составил запись почти четырех десятков слухов: «Московские повести или новые правдивые и ложные слухи, которые после виднее означутся, которые правдивые, а которые лживые, а теперь утвердить ни одних не могу, но решил на досуге списывать для дальнейшего время незабвенного, именно 1825 года с декабря 25-го дня»⁹.

Целый букет слухов и легенд пересказывается в письме некоего солдата музыкальной команды Евдокима летом 1826 г.¹⁰ В легендах различаются две разновидности: 1) Государь убит злодеями-господами, хотевшими, по выражению солдата Евдокима, «установить закон мasonicкой веры и закон республики» и 2) Государь не умирал вовсе — он жив и скрылся. В ряде случаев эти версии синтезируются и принимают такой вид: государя хотели убить, а он скрылся (убили подставное лицо) и странствует «в сокрытии». 37-й слух из числа записанных Федором Федоровым гласил: «Государево тело сам государь станет встречать свое тело»¹¹.

Во всех этих случаях отчетливо проступают признаки мифологизирующей природы мышления их создателей: смерть — не конец, а начало сюжета (поскольку действие переносится на человека, мотив воскресения заменяется ложной смертью и подменой). Однако именно установление мифологической основы слухов и легенд позволяет предположить, что мы имеем дело с нарочито неполной их записью (о причинах неполноты речь пойдет в дальнейшем). Неизбежным компонентом легенд этого типа в их полном виде должно быть возвращение героя. Это вытекает из самой сущности легенды о мнимой смерти и ее связи с мифом о смерти (уходе, исчезновении) и воскресении (возвращении), воцарении в новом блеске. Неизбежность этого завершающего сюжет эле-

⁹Источник этот описан и широко цитируется в книгах: Г. Василич. Император Александр I и старец Федор Кузьмич, 4-е изд. М., 1911, стр. 89—91; проф. К. В. Кудряшов. Александр Первый и тайна Федора Козьмича, Птб, 1923, стр. 43—47.

Сборник Федора Федорова анализируется в специальных работах: Б. Е. Сыроечковский. Московские слухи 1825—1826 гг., «Каторга и ссылка», М., № 3 (112); С. Н. Чернов. Слухи 1825—1826 гг. (Фольклор и история), в кн. «У истоков русского освободительного движения», Саратов, 1960.

¹⁰См.: К. В. Кудряшов, цит. соч., стр. 45—46.

¹¹Г. Василич, стр. 90.

мента вытекает из того, что сама идея смерти (божества или заменяющего его в позднейших легендах персонажа) обусловлена мотивом старения мира и необходимости его обновления (в последующих исторических легендах заменяемом представлениями о разного рода социальных и политических неправильностях, которые следует исправить). Но это обновление возможно лишь как результат возрождения бога или богоподобного героя. Поэтому и в легендах о героях, умерших временно или не умерших, а удалившихся (на остров, в далекие земли, в горную пещеру) и пребывающих там в неизвестности или во сне, для слушателя самый факт удаления не нейтрален, а является показателем того, что жизнь стала «очень плохой». Переход же к «очень хорошей» неотделим от возвращения героя. Отчетливо «мифологичен» слух № 28, в котором возвращение свергнутого «господами» Константина и уничтожение «варварского на все российское престонородие самовластного и тяжкого притеснения» связывалось с выраженной рашным стихом формулой: «По открытии весны и наступлении лета совсем будет новое, а не это». Здесь характерно и то, что решение социальных вопросов мыслится как часть полного обновления вселенной, и то, что обновление это приурочивается ко времени пасхи — мифологическому сроку воскресения.

Отсутствие в известных нам записях этой части сюжета (предсказаний возвращения Александра) знаменательно и легко объяснимо: если повторять и, тем более, фиксировать на бумаге слухи о том, что Александр избежал смерти, было вполне безопасно (особенно в связи с их антидекабристской окраской), то вторая часть приобрела совсем иной смысл: разговоры о возвращении на престол бывшего царя не могли не означать того, что правящий царь — «ненастоящий»¹². Он

¹²Гротескно-комические ситуации «Ревизора» постоянно вращаются вокруг тех же проблем «исчезновения» правителя («...странно: директор уехал, куда уехал неизвестно. Ну, натурально, пошли толки: как, что, кому занять место?» — Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч.: IV, Изд. АН СССР, 1951, стр. 50), путаницы «настоящий—ненастоящий» («Сосульку, тряпку принял за важного человека», «В том-то и штука, что он и не уполномоченный и не особа!», там же, стр. 93—94, 90), «воцарения» «ненастоящего» и последующего появления «настоящего» («Прибывший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе», там же, стр. 95). Для понимания мифолого-эсхатологической основы заключительной сцены важно то, что появление «настоящего» связано с непосредственным вмешательством высшей в пределах данной системы иерархической инстанции («по именному повелению») и судом, который, естественно, должен положить конец царству неправды и начать «новый век». Гоголь, внимательно

начинал ассоциироваться с крайними проявлениями того зла, исчезновение которого последует за возвращением «настоящего». Естественно, что такого рода слухи уже не были, с правительственной точки зрения, простой «нелепостью», и доверять бумаге было опасно.

То, что слухи эти были известны широкому кругу современников, — факт документальный. Странно было бы полагать, что Пушкин их не знал. Но возникали ли подобные ассоциации в его голове при чтении «Меры за меру»?

Ответ на этот вопрос мы можем получить несколько необычным путем: рассмотрим, что не перевел (или не пересказал) Пушкин из шекспировского текста. Просмотр убеждает нас в том, что места, которые для русского читателя могли прозвучать как слишком откровенные намеки на хорошо известные ему события и слухи, Пушкин последовательно исключал. Приведем наиболее бросающиеся в глаза (в переводе Т. Щепкиной-Куперник, английский текст дается под строкой).

У Шекспира Герцог оставляет власть и исчезает с политической арены (распространяя известия «о смерти герцога, не то о его уходе в монастырь»¹³), поскольку не может пресечь то зло, распространению которого сам потворствовал:

Моя вина — я дал народу волю.
Тиранством было бы его карать
За то, что я же разрешал им делать:
Ведь не карая, мы уж позволяем.
Вот почему я это возложил
На Анджело: он именем моим
Пускай карает, я же в стороне
Останусь и злословью не подвергнусь. (VI, 173)¹⁴.

изучивший все, что касалось мира чиновников, не мог не знать, что обычной формой ревизии была сенатская. Не случайно, именное повеление появилось в реплике жандарма лишь в дальнейшем; вначале было просто: «Приехавший чиновник требует городничего и всех чиновников к себе» (там же, стр. 226), затем — упоминание Петербурга («приехавший чиновник из Петербурга», стр. 458, прим. 2). Но в том то и дело, что Гоголю нужна была не обычная ревизия, а нечто, с чем зритель мог бы связать эмоции конца мира городничих.

С проблематикой «возвращение ненастоящего — возвращение настоящего» связано глубоко коренящееся в народной психологии России XVIII—нач. XIX вв. явление самозванчества. См.: К. В. Сивков. Самозванчество в России в последней трети XVIII в., «Исторические записки», т. 31, 1950; К. В. Чистов, Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв., М., изд. «Наука», 1967, гл. I.

¹³Уильям Шекспир. Полн. собр. соч. в VIII тт., т. 6, стр. 243. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

Как мы видели, и в народных слухах уход Александра связывался с получением им известия о заговоре декабристов («господ»). Это—версии о переодевании, убийстве подмененного солдата и бегстве императора. Лица более осведомленные могли обратить внимание на то, что роковой перелом в течении болезни императора произошел между 11 и 14 ноября (до этого никто и не помышлял о смерти обладавшего незаурядной физической крепостью Александра Павловича), а именно в ночь с 10 на 11 ноября он принял приехавшего в Таганрог с секретным доносом унтер-офицера Шервуда, сообщившего потрясшие императора известия о размахе деятельности тайного общества. Конечно, в ближайшие за тем дни это свидание составляло государственную тайну и известно было только Дибичу. Но после того, как правительство Николая I гласно объявило донос Шервуда образцом гражданской доблести (доносчик получил прибавление к фамилии «Верный», что вызвало насмешки в обществе и было переименовано в собачью кличку «Фиделька»), разговоры об этой встрече и возможная связь ее с «уходом» императора могли возникать в обществе и доходить до слуха Пушкина. Если к этому добавить, что в обществе помнили о полулегальном периоде декабризма — эпохе Союза Благоденствия, существование которого, по крайней мере со времен доноса Грибовского, было известно Александру I, и передавали слова императора о том, что он не имеет морального права карать за то, что сам разрешал (известен рассказ Васильчикова о реакции Александра на донос Грибовского в 1821 г. Император сказал: «Вы служили мне с начала моего царствования, вы знаете, что я разделял и поощрял эти иллюзии и эти заблуждения; не мне принимать строгие меры»¹⁵). Историк имел причины заключить: «Алек-

¹⁴'Twas my fault to give the people scope,
'Twould be my tyranny to strike, and gall their
For what I bid them do: for we bid this be done
When evil deeds have their permissive pass
And not the punishment. Therefore, indeed my father,
I have on Angelo impos'd the office.

The Dramatic Works of William Shakespeare Edinburgh.
В дальнейшем: Shakespeare, p. 310.

¹⁵Проф. А. Е. Пресняков. Александр I, Птб., 1824, стр. 177.

сандр имел в конце жизни основания сказать, что сам сеял начала тех идей, которые вскормили движение декабристов»^{15 а})’ то возможность параллели с Герцогом Шекспира делается очевидной.

Если это место Пушкин пересказал, хотя и со значительным смягчением (например, выпустив в речи Герцога слова «моя вина»), то те, о которых речь пойдет в дальнейшем, были полностью опущены.

В свете этой аналогии приобретала особый смысл подчеркнутость того, что назначение Анджело неожиданно — при этом обойден старший по возрасту и более ожидаемый наследник власти Эскал:

Хоть и старше
Эскал — тебе помощником он будет.
(VI, 162—163)¹⁶.

Место это могло звучать как намек на устранение от власти Константина (роль этого эпизода в общей драме декабря 1925 г. была слишком хорошо памятна).

Наконец, в момент суда Герцога над Анджело в комедии Шекспира подвергается обсуждению вопрос о том, наказуемы ли намерения наряду с делами:

Намеренья он злого не исполнил,
И так оно намереньем осталось.
Намеренье, погибшее в пути,
Пускай и похоронено там будет.
Намеренья — ведь это только мысли. (VI, 275)¹⁶

Этот вопрос, уж вне всяких сомнений, не мог не вызывать актуальных ассоциаций: главным, караемым наиболее тяжело, преступлением заговорщиков суд считал намерение царубийства. Юридическую несостоятельность кары за намерение энергично подчеркивал в 1826 г. кн. П. А. Вяземский. Он писал: «Помысливших о перемене в нашем политическом быту роковою волною прибывало к бедственной необходимости царубийства и с такою же силою отбивало: а доказательство тому — царубийство не было совершено. Все осталось на

^{15 а} Там же, стр. 59.

¹⁶...Old Escalus,

Though first in question, is thy secondary. (p. 308).

^{16 а} His act did not o’ertake his bad intent,

And must be buried but as an intent,

That perish’d by the way: thought are not

Subintents but merely thoughts. (p. 331).

словах и на бумаге, потому что в заговоре не было ни одного царевубийцы. Я не вижу их и на Сенатской площади 14 декабря, точно так же, как не вижу героя в каждом воине на поле сражения. Может быть, он еще струсит и убежит от огня. Вы не даёте георгиевских крестов за одно намерение и в надежде будущих подвигов: зачем же казните преждевременно. Убийственную болтовню (*bavardage atroce*, как я назвал, прочитавши все сказанное о них в докладе комиссии) ставите вы на одну доску с убийством уже совершенным»¹⁷. В связи с делом декабристов вопрос о неподсудности нереализованных намерений широко обсуждался современниками, что Пушкину было, конечно, известно.

Прочитированные выше места «Меры за меру» не попали в пушкинское изложение поэмы, равно как и другие, менее яркие, но все же, бесспорно, дающие основания для аллюзий стихи шекспировского текста. Последовательность пушкинских исключений этих мест свидетельствует, с одной стороны, о том, что поэт их замечал, и, следовательно, неопровержимо говорит о том, что чтение «Меры за меру» *воспринималось Пушкиным* в кругу остро актуальных размышлений, с другой, — что прямые «применения» текста своей «итальянской поэмы» к современности поэт считал нежелательными¹⁸. Именно с необходимостью ряда исключений, возможно, связан отказ Пушкина от перевода «Меры за меру» и обращение к вольному пересказу.

Рассмотрение причин * * * обращения Пушкина к шекспировской комедии раскрывает некоторые стороны структуры пушкинской поэмы.

В сюжетной организации «Анджело» выделяются три структурных пласта:

- 1) Пласт, организуемый законами новеллистического построения.
- 2) Пласт, организуемый принципами народно-мифологического сознания.
- 3) Эпизоды, связанные с политической концепцией «власти» и «милосердия», роднящие «Анджело» с «Капитанской доч-

¹⁷Цит. по: Ю. М. Лотман. П. А. Вяземский и движение декабристов. Труды по русской и славянской философии, т. III, Уч. зап. Тартуского гос. университета, вып. 98, Тарту, 1960, стр. 134.

¹⁸На то, что метод политических аллюзий в эти годы был совершенно чужд поэтике Пушкина, именно в связи с «Анджело», указал Б. С. Мейлах в докладе на XVI Всесоюзной Пушкинской конференции; см. также: «Неделя», 6 декабря 1964 г.

кой», «Пиром Петра Великого» и рядом других произведений позднего Пушкина.

Следует сразу же подчеркнуть, что все эти — довольно далекие друг от друга — идейно-художественные конструкции находили опору в поразительном по богатству и глубине мыслей шекспировском тексте.

Все три идейно-композиционных слоя пушкинской поэмы, накладываясь друг на друга, охватывают каждый художественное пространство между первой и последней строками. Однако художественная активность их неравномерна. Так, с точки зрения «новеллистического» пласта, первые строфы поэмы представляют лишь сюжетную экспозицию, вводящую в художественное пространство, в котором еще предстоит развиваться сюжету. Сюжетное развитие на этом уровне начинается развертываться лишь с IV строфы первой части («Лишь только Анджело вступил во управленья»), а основное, определяющее сюжетный конфликт событие — строфы VI («Так Анджело на всех навел невольной дрожью»). В конце V строфы части третьей наступает развязка и дальнейшее получает характер почти формальной сюжетной концовки (как писал по другому поводу Пушкин: «Героя надобно женить, / По крайней мере уморить, / И лица прочие пристроя, / Отдав почтительный поклон, / Из лабиринта выведь вон»). Между тем для «мифологического» уровня именно здесь располагается основная организующая сюжетная линия «уход—возвращение». Для третьего — «идеологического» уровня характерно распределение значимых событийных эпизодов на всем протяжении поэмы. Такая неравномерность создает сложную смысловую «игру», обеспечивающую каждому эпизоду высокую смысловую активность.

В литературе об «Анджело» указывалось уже, что Пушкин, превратив комедию в стихотворную новеллу, вернул сюжет к его исконной форме, поскольку в основе шекспировской «Меры за меру» лежит итальянская новелла эпохи Возрождения¹⁹. В недавнее время Ю. Д. Левин указал, что Пушкину была известна и более поздняя новеллистическая обработка самой комедии Шекспира²⁰. Однако уместно было бы отметить, что в определенном отношении жанр новеллы, в том

¹⁹См.: М. Н. Розанов. Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина. Сб. статей к сорокалетию ученой деятельности А. С. Орлова, Л., 1934.

²⁰Ю. Д. Левин. Об истоках поэмы Пушкина «Анджело». Известия, АН СССР, серия литературы и языка, т. XXVII, вып. 3, 1968, май—июнь, стр. 256.

виде, в каком он сложился к началу 1830-х гг., был ближе к драме, чем к роману, каким он начал складываться в русской литературе XIX в. Несмотря на кажущуюся парадоксальность этого тезиса, его легко подтвердить фактами. Если роман ориентировался на жизнь в ее естественном течении и, в результате, скоро начал складываться тип романного сюжета, в котором основное событие не происходит (начало положил «Евгений Онегин», традицию эту продолжил Тургенев и довел до предела Гончаров; остро событийные романы Достоевского на этом фоне воспринимались как «странные»), то новелла тяготела к анекдоту — повествованию об одном, крайне неожиданном, странном, загадочном или нелепом, но всегда выпадающем из естественного течения жизни событии. Этому соответствовали резко выделенные признаки начала и конца текста, в то время как у романа в русской его традиции они тяготели к определенной размытости (традиция, опять-таки восходящая к «Евгению Онегину»).

В отличие от романа, новелла помещала героев в экстраординарные ситуации, поэтому охотно прибегала к традиционным приемам театральной сюжетики: переодеваниям, подменам персонажей, неузнаваниям. В результате можно с почти равным основанием говорить о новеллистичности (чаще говорят — анекдотичности) сюжета «Ревизора» или театральности «Метели» или «Барышни-крестьянки». Новеллистический сюжет — и именно за это его ценили и Пушкин, и Гоголь — позволял при помощи необычной, неправдоподобной ситуации «взорвать» бытовое течение жизни и дать возможность персонажам показать себя с позиции их внутренних сущностей, глубоко запрятанных и не могущих проявиться в рутинной обыденности каждодневного существования. Понадобилась встреча с ведьмой-панночкой, чтобы в Хоме Бруте проявилась не только пошлая, но и героическая сторона натуры. Только нелепая ошибка чиновников позволяет Хлестакову раскрыться перед зрителем во всем блеске его подлинной сущности.

Такая природа жанровой структуры заставляла писателя одновременно заботиться и о невероятности ситуации, и о правдоподобии характеров. Показательно, что Пушкин неизменно перерабатывал в материале, даваемом литературной традицией, характеры, придавая им черты психологического реализма и историко-социальной конкретности, но оставлял неизменными сюжетные ситуации, сколь неправдоподобными они ни казались бы.

Этим же законам подчинена и пушкинская переработка «Меры за меру». Правда, здесь не пришлось исправлять «кривые» или «косые» речи персонажей оригинала — именно психологическая правда характеров была одним из магнитов, привлекавших Пушкина в пьесе Шекспира. Хрестоматийно известно его высказывание: «У Шекспира лицемер приносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо, он оправдывает свою жестокость глубокомысленными суждениями государственного человека; он обольщает невинность сильными увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер — потому, что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!». (XII, 160).

Стремясь к правде характеров и поступков, Пушкин насколько не был шокирован очевидным неправдоподобием шекспировского сюжета, в котором многократные подмены (Мариана подменяет Изабеллу, на плахе Клавдио заменяет Бернардин, а Бернардина — безмянный пират; Анджело не замечает ни той, ни другой подмены) и переодевания (Герцог переодевается монахом и в одной и той же сцене попеременно является то в том, то в другом обличи) обманывают людей на сцене, не обманывая их в зале. Особенности неправдоподобного сюжета воспринимаются как условность художественного языка жанра²¹, характеры же — сообщения на этом языке. Язык не может быть ни истинным, ни ложным, он просто обладает определенной, присущей ему мерой условности, сообщение же оценивается критерием истины. Столь же условен для Пушкина жанровый язык новеллы: в «Анджело» поэт сохраняет, заботясь «исключительно о правдоподобии характеров и положений», невероятную систему подмен и переодеваний. Насколько мало эта сторона поэмы заботила Пушкина своим правдоподобием, видно из того, что, видимо, учитывая нравственные требования русской цензуры, он сде-

²¹Ср. в наброске письма, адресованного, видимо, Н. Н. Раевскому-младшему: «Законы его (драматического жанра — Ю. Л.) старались обосновать на правдоподобии, а оно-то именно и исключается самой сущностью драмы; не говоря уже о времени, месте и проч.; какое, черт возьми, правдоподобие может быть в зале, разделенном на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках?»

2) *Язык*. Например, у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, говорит на чистом французском языке: «Увы, я слышу сладкие звуки греческой речи». Не есть ли все это условное неправдоподобие? Истинные гении трагедии заботились всегда исключительно о правдоподобии характеров и положений» (разрядка моя — Ю. Л.; XIII, 541).

лал Мариану не оставленной невестой, как это было у Шекспира, а брошенной женой, не обращая внимания на то, что степень неправдоподобия ошибки Анджеоло в этом случае резко возрастает.

* * *

Введение «мифологического» пласта в идейно-художественную структуру поэмы означало для Пушкина ориентацию на «мнение народное», на ту «тьму обычаев, поверий и привычек», в которых, по его убеждению, воплощалась народная психика. Освобождая, как мы видели, текст от того, что могло бы быть воспринято как чересчур прямолинейные намеки на современность, Пушкин получал возможность полнее высказать *сущность* народного мифа об уходящем и возвращающемся властелине, отчего глубинная мысль не только не ослаблялась, но и значительно усиливалась.

В основе интересующего нас мифа лежит трехчленная структура эсхатологического типа: 1) Мир, первоначально хороший, с течением времени портится, стареет, погружается во зло (конкретные интерпретации могут получать космологический или нравственно-политический характер). В конце этого периода происходит убийство (жертвоприношение) или изгнание (добровольное удаление, бегство, смерть и воскресение) божества (вождя, героя). Характерное временное истолкование этого периода: день (год), который завершается ~~проникнове~~нием в него тьмы — вечером (осенью). 2) В ~~мнимом~~ облике удалившегося или убитого бога или вождя ~~воцаряется~~ его антипод, чему соответствует ночь (зима). 3) Возвращается и ~~воцаряется~~ истинный бог (вождь). Эсхатологический характер его возвращения выражается в том, что оно знаменует *конец всякого зла*, окончательное осуждение и разрушение предшествующего. Мир перерождается и получает новый вид («новое небо и новая земля»). Во временном отношении это выражается в форме утверждения нового дня. Но этот новый день — не простое циклическое повторение старого. Старый протекает во времени, новый знаменует прекращением времени. По контрасту с тьмой предшествующего второго периода третьему приписывается немеркнущий свет.

Эсхатологические мифы глубоко укоренились в русском народном сознании не только до, но и послепетровской эпохи, находя опору в определенных библейских текстах.

При всем разнообразии функций эсхатологических мифов в различных культурных контекстах, взятые сами по себе,

они характеризуются максимализмом в отрицании существующего (безоговорочное и полное осуждение) и стихийно-народной революционностью (полный отказ от постепенности в изменении бытия — преображение мгновенное и всеобщее). Не случайно именно эсхатологические элементы библейской мифологии использовались в дальнейшем для оформления в различные моменты развития русской культуры социально-критических настроений (например, державинские стихи:

Воскресни, Боже, Боже правых

Приди, суди, карай лукавых
И будь един царем земли!

связывают мифологические идеи воскресения и окончательного суда, начала Нового Царства с полным осуждением социальной реальности), революционностью (ср. в «Негодовании» Вяземского:

Он загорится день, день мятежа и казни...

или в стихотворении Пушкина «Наполеон»:

...день великий, неизбежный
Свободы яркий день вставал...

Здесь революция метафорически характеризуется как Новый День, приход дня, света (ср. эпитеты типа «яркий» и характеристика типа «загорится») или утопизмом (например, эсхатологическое истолкование момента явления Христа как мига преображения вселенной и одновременно как реализации утопии всечеловеческого счастья в картине А. Иванова).

Как мы уже отмечали, соображения осторожности, внутренней цензуры не давали тем, кто фиксировал народные толки о смерти Александра I, довести записи до неизбежной эсхатологической концовки — возвращения, якобы, не умершего императора. Доведенный до этого момента пересказ слуха обретал далее опасные черты обсуждения вопроса о законности власти царствующего императора. У этого юридического вопроса была еще одна, не менее запретная сторона: поскольку в мифологическом сознании ушедший возвращался не только самим собой, но и обретал в процессе возрождения сверхъестественную власть и силу (применительно к мифу об Александре I, уходя как император, он должен был вернуться, не только восстановив царские прерогативы, но и, бесспорно, приобретя святость; в этом смысле отождествление в народном сознании — сам он был далек от малейших попользований к самозванчеству — Федора Кузьмича с Александром Павловичем, «святого» с вновь явившимся импера-

тором — вполне закономерно), возникало опасное представление о том, что существующая власть — не только «настоящая» политически, но и власть антихриста в религиозном отношении. Именно такой смысл получало в скотчских и других сектантских легендах утверждение о возвращении «настоящего» царя (чаще всего, Петра III, но иногда Павла или Александра²²).

Освободив текст поэмы от всего, что могло бы восприниматься в качестве прямого намека, Пушкин получил возможность полностью сохранить эсхатологическое заключение легенды. В этом отношении конец поэмы, несмотря на отвличенность его от конкретного русского материала, был высоко актуален, ибо концентрировал утопическую народную веру в окончательное воцарение справедливости после реализации последней части мифологической триады.

Третий идейно-сюжетный пласт создавался в определенном отталкивании и от исходной шекспировской структуры, и от народно-мифологических представлений.

Нам уже приходилось говорить о том, какое значение в идеологической позиции Пушкина 1830-х гг. имела концепция милости — противопоставление норм человеческих отношений, основанных на доброте и гуманности, формально юридическому, государственно-бюрократическому подходу. Этим объясняется, иначе решительно непонятное, противопоставление милости справедливости, которое мы находим в «Капитанской дочке»: «Противопоставление милости и правосудия, невозможное ни для просветителей XVIII в., ни для декабристов, глубоко знаменательно для Пушкина (...). В основе авторской позиции лежит стремление к политике, возводящей человечность в государственный принцип (...)»²³. На фоне все резче выступавшей в политической жизни Европы 1830-х гг. губительной формалистики буржуазного общества и разочарования в возможностях формально-юридической демократии в общественной мысли эпохи наметилась идеализация монархий (или других форм личной власти). В противовес политической борьбе буржуазии за формальную демократию, порой возникал утопический идеал общества, упорядоченного социально, в основе которого лежат подлинные

²²См.: Ф. В. Ливанов. Раскольники и острожники, т. IV, СПб., 1873, стр. 479—485.

²³См.: Ю. Лотман. Идеальная структура «Капитанской дочки». Пушкинский сборник. Псков, 1962, стр. 16.

человеческие ценности: братство, любовь, доброта, вдохновение, милосердие, — а власть отдана в руки патриархального монарха, заменяющего государственность, закон и бюрократию лично-человеческими отношениями с подданными. При всей очевидной ниванности такого идеала, он был достаточно распространен, в разных своих вариантах захватывая широкую полосу общественной мысли от утопистов 1830-х гг. до Гоголя. Идеал монарха-человека (например, в образе Петра) не был чужд Пушкину. Здесь возникала возможность сближения между идеологией культурных верхов общества и крестьянской массы.

В кругу этих вопросов находится также проблематика третьего смыслового пласта, организующего определенные композиционные элементы поэмы.

Композиционная структура на этом уровне строится как дважды повторенный эпизод: преступление—суд—отмененная казнь. В первом случае преступление совершает Клавдио, судит его Анджело, спасает от казни Дук. Во втором преступник — Анджело, суд вершат сам Анджело и Дук. Однако параллелизм сюжетных ситуаций лишь резко оттеняет их содержательное различие: в первом случае казнь не совершается в результате обмана, во втором — из-за милосердия, в первом случае противопоставляются закон и беззаконие, во втором — закон и милосердие.

Пушкин отказался от названия «Мера за меру» (еще в белой рукописи, как отмечалось в начале, он собирался снабдить поэму подзаголовком: «Повесть, взятая из Шекспировой трагедии *Measure for measure*») не случайно. Шекспир избрал для своей комедии в качестве заглавия изречение из евангелия от Матфея (VII, 3). Отбросив проникнутое христианским анархизмом и отрицанием всякого земного суда и власти положение: «*Не судите да не судимы будете*», он заимствовал заглавие из второй части этого афоризма: «*И какою мерою мерите, — тою и вам отмерится*». В контексте шекспировской комедии это заглавие воспринималось как апология *справедливости*, возмездия каждому по его делам.

Пушкинская поэма — апология не справедливости, а *милости*, не Закона, а Человека. Незначительными, по отношению к английскому прототексту, смысловыми сдвигами достигается существенный эффект: у Шекспира смысловой вершинной комедии является сцена суда над Анджело, последующие же за ней быстро сменяющиеся друг друга браки (включая и брак Герцога) и акты милости воспринимаются как жанровая

условность (комедия не может оканчиваться казнью одного из главных героев). Они настолько противоречат общему суровому, отнюдь не комическому духу пьесы, что воспринимать их как носителей основного смысла делается невозможно.

У Пушкина основной носительницей смысла делается именно сцена милосердия. Заключительные слова поэмы: «И Дук его простил» вынесены графически в отдельную строку и являются итогом проходящей через всю поэму темы милости (благополучный конец отнюдь не входит в жанрово-условный язык поэмы, поэтому не воспринимается как автоматически заданный).

Зато, передав весьма близко к Шекспиру реплику Изабеллы, обращенную к Анджело:

И милость нежная твоими дхнет устами,
И новый человек ты будешь.

(V, 112, разрядка моя. — Ю. Л.).

Пушкин разошелся с духом народной эсхатологии, которая связывала обновление мира с судом и беспощадной расправой Вернувшегося. Для Пушкина же обновление связывается с прощением (ср. «Пир Петра Великого») ²⁴. Следует отметить, что у этого тезиса был добавочный, но существенный оттенок: идея милости, в первую очередь, была направлена против деспотизма тирана и бездушия закона. Но у нее был и другой смысл — она отражала стремление Пушкина смягчить жестокость социальных конфликтов. Стихийная революционность народного эсхатологизма ему была неприемлема (ср. упомянутую выше нашу работу о «Катитанской дочке»). «Милость к падшим» — в первую очередь, милость к угнетенным и их поверженным защитникам (то, что здесь Пушкин имел в виду декабристов, давно уже отмечалось). Но это и милость торжествующего или восставшего народа по отношению к побежденным. Это — вообще милость к побежденным. Пушкинская идея милосердия противоречит народной мысли о возмездии, на которой держатся все эсхатологические легенды о разрушении старого мира и его обновлении. Здесь Шекспир, озаглавивший комедию словами «Мера за меру», сливался с народным мифологизмом, а Пушкин с ним расходился.

²⁴ В научной литературе отмечалось, что тема милости в творчестве 1830-х гг. имела для Пушкина неизменно и вполне конкретный, практический поворот, связываясь с надеждами на изменение судьбы декабристов.

Мы старались показать, как в поэме Пушкина различные идейно-сюжетные пласты, совпадая и расходясь, подкрепляя друг друга и споря, образуют идейную ткань (напомним, что слово «текст» обозначает «ткань»), то есть единство.

Единство поэмы достигается соотносительностью всех его структурных пластов, тем, что, взятые в сумме, они образуют идеологический полилог²⁵. Однако структурное единство образуется в поэме и другим путем: все перечисленные выше пласты объединены включенностью в единое повествование (в этом смысле выделение их представляет искусственную аналитическую операцию). Повествование это легко могло бы быть расчленено на стилевые подсистемы. Уже свободное соединение летописного тона, дающего описание событий в третьем лице и прошедшем времени и включающего такие характерные летописные элементы, как вымышленные «речи», с драматизированными сценами, в которых все персонажи говорят в первом лице и подразумевается, что речи их — фиксация в письменном тексте действительно сказанного (в первом случае прямая речь означает: «Он мог бы сказать» или «он как бы говорил», во втором — «он сказал») — образует соединение разнородных стилевых систем. Однако все эти (и другие)²⁶ стилевые элементы объединяются одним общим признаком: простонародностью. Грубоватая простота, соединенная с площадной шуткой («И ухо стал себе почесывать народ /И говорить: «Эхе! да этот уж не тот» и др.), характеризую-

²⁵«Анджело» относится к наиболее зрелым произведениям Пушкина по его собственной оценке. Пушкин говорил Нашекину: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу или думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не писал» (П. И. Бартевев. Рассказы о Пушкине, М., 1925, стр. 47). Сближение художественной структуры поэмы с полифоническим романом XIX в., о котором см. работы М. М. Бахтина, не представляется натяжкой.

²⁶Объектом специального изучения должна быть своеобразная строфика поэмы с подчеркнутой неурегулированностью числа стихов в строфе и, однако, с отчетливыми признаками строфичности в общем построении текста. Следует иметь в виду, что текст поэмы создавался уже после овладения онегинской строфой и октавами. С этой точки зрения «Анджело» «расположен» на перекрестке между «болтливыми» строфическими поэмами типа «Домика в Коломне» и «Евгением Онегиным», с одной стороны, и «серьезными», тяготеющими к монологу, поэмами типа «Полтавы» или «Медного всадника», в которых Пушкин избегал строфического построения текста.

ет как речь повествователя, так и слова персонажей. Это имело для Пушкина особый смысл. Как мы видели, в поэме воспроизведены народная и выработанная на вершинах культуры концепции власти. При всем социальном и интеллектуальном разрыве между ними, по мнению Пушкина, была сфера, в которой мысль народа и мысль культурной элиты сливаются, — это область нагой и неприкрытой ухищрениями жеманства простонародной речи. Жеманство чуждо верхам и низам общества — оно возникает, когда поэзия создается «средним классом». В этом Пушкин видел причину чопорного жеманства французских классицистов и русских журналистов-разночинцев и семинаристов 1830-х гг. В набросках к статье о драме Погодина «Марфа Посадница» он писал: в эпоху французского классицизма придворный поэт «чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере, так думали и он, и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить (...) спесивых своих зрителей — отселе робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в пословицу» (XI, 179, 422).

Напыщенности и витиеватости речи «семинариста» Надеждина или болгаринско-греческой клики противопоставлялась грубоватая простота народной и светской речи:

В гостиней светской и свободной
Был принят слог простонародный.
И не пугал ничьих ушей;
Живою странностью своей
(Чему, наверно, удивится,
Готовя свой разборный лист,
Иной глубокий журналист;
Но в свете мало ль что творится,
О чем у нас же помышлял,
Быть может, жи один Журнал!) (VI, 627).

Если мы вспомним, какое значение имело в политическом сознании Пушкина сближение культурных верхов и народных низов (ср. «Дубровский»), то нам станет ясно, что проблема просторечия как основы авторского стиля и простонародности как «авторской точки зрения» приобрела характер, далеко выходящий за рамки чисто литературных поисков.

На этом пути исканий идейно-культурного синтеза народной и собственной мысли Пушкин снова встретил Шекспира: «...если герои выражаются в трагедиях Шекспира, как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные

должны выражать простые понятия, как простые люди» (XI, 179).

Шекспировская — и шире ренессансная — модель культуры давала в распоряжение Пушкина тип текста, в котором он мог выразить и свои собственные мысли и мнения, и даже предрассудки народные, слив их в противоречивое и, одновременно, гармоническое целое.

Приблизительно в то время, когда петербургская публика читала новую поэму Пушкина и завязывались первые споры вокруг этого «странного» произведения, в Сибири объявился старик, именовавший себя Феодором Козмичем. «Бывают странные сближенья...».

Е. Г. Эткинд

ПУШКИН-ЭПИГРАММАТИСТ

...Опрятно за стеклом и в рамках
Они, пронзенные насквозь,
Рядком торчат на эпитафиях.

А. Пушкин. Собрание насекомых
(1829).

I.

В 1827 году на вечере у княгини Зинаиды Волконской совсем еще юный стихотворец Андрей Муравьев — ему едва исполнилось 20 лет — неловким движением отбил руку у огромной статуи Аполлона Бельведерского, с которой великосветский озорник хотел помериться ростом. Нимало не смутившись, Муравьев тут же начертал на пьедестале следующие стихи:

О, Аполлон! Поклонник твой
Хотел помериться с тобой.
Но оступился и упал.
Ты горделивца наказал.
Хотя пожертвовал рукой,
Зато остался он с тобой.

Присутствовавший при этом Пушкин наказал «горделивца» более чувствительно, чем гипсовый бог; он написал эпитафию, которая тогда же, в 1827 году, была опубликована в «Московском вестнике»:

Лук звенит, стрела трепещет,
И, клубясь, издох Пифон;
И твой лик победой блещет,
Бельведерский Аполлон!
Кто ж вступился за Пифона,
Кто разбил твой истукан?
Ты, соперник Аполлона,
Бельведерский Митрофан.

В этом эпизоде содержится сжатая история эпитафии как литературного жанра. Написав на пьедестале свое не-

уклюжее шестистишие, Муравьев как бы реализовал старинное назначение эпиграммы, которая первоначально — в древней Греции — была надписью, часто красовавшейся именно на статуях. В «Палатинской антологии», содержащей около 3700 эпиграмм древнегреческих авторов, таких надписей на пьедесталах статуй или бюстов много. Поэтому Пушкин и снабдил свою эпиграмму шутивным подзаголовком «Из антологии». Пушкинская эпиграмма распадается на две половины: первая подражает греческим надписям, вторая высмеивает незадачливого юношу, который повредил статую и в свое оправдание написал скверные вирши, возомнив себя «соперником Аполлона». Перед нами классический образец жанра, каким он сложился в русской поэзии начала XIX века; по нему можно изучать художественные свойства эпиграммы.

Первейшее из этих свойств — краткость. Пушкин дал здесь пример смысловой сгущенности, какой требует эпиграмматическая форма. Описание легендарного выстрела, которым Аполлон поразил чудовищного змея Пифона, одержав одну из своих величайших побед, содержится в семи предельно выразительных словах (три подлежащих, три сказуемых, одно обстоятельство образа действия). Намечены три момента, определяющих события: начало — спуск стрелы, движение ее, конец — она попала в цель. Отобраны наиболее образно содержательные глаголы: «звенит», «трепещет», «издох»; деепричастие «клубясь» с необыкновенной точностью передает судорогу смертельно раненного чудовища. Следующие два стиха изображают Аполлона-триумфатора: здесь тоже отмечено главное, и оно, это главное, сжато в три безукоризненно точных, стилистически высоких слова: «лик победой блещет», причем единство четырехстишья скреплено звуковой переключкой односложных лук и лик, а также анафорой — союзом и. Лаконизм пушкинского четверостишия становится наглядным, когда его сравнишь со стихотворением Фета «Аполлон Бельведерский» (1856), шестнадцать строк которого развертывают картину, вмещенную Пушкиным в четыре:

Упрямый лук, с прицела чуть склонен,
Еще дрожит за тетивую шаткой.
И не успел закинутый хитон
Пошевелить нетронутою складкой.
Уже, томим язвительной стрелой,
Крылатый враг в крови изнемогает,
И черный хвост, сверкая чешуей,
Свивается и тихо замирает.

Стреле вослед легко наклонено
 Омытое в струях кастальских тело.
 Оно сквозит и светится — оно
 Веселием триумфа просветлело.
 Твой юный лик торжествен и могуч,
 Он весь в огне живительном и резком:
 Так солнца диск, прорезав сумрак туч,
 Слепит глаза невыносимым блеском.

Первой строфе соответствует первый стих Пушкина: «Лук звенит, стрела трепещет...»; второй строфе — второй стих: «И, клубясь, издох Пифон»; третьей и четвертой строфам — третий стих: «И твой лик победой блещет...». Стих четвертый у Пушкина остается еще в избытке. Стихотворение Фета — прекрасное, и мы ничуть не имеем намерения унизить Фета сравнением с Пушкиным. Важно понять различие поэтических жанров: фетовского описательно-повествовательного стихотворения, восходящего, скорее всего, к своеобразным словесным картинам французских парнасцев («Античные стихотворения» Леконта де Лиля появились в 1852 году) и пушкинской эпиграммы, в которой эпизод, содержащийся в первой половине стихотворения, приобретает значение лишь в сопряжении с другой его половиной.

Второе четырехстишие противопоставлено первому; восклицание сменяется двойным вопросом, традиционный мифологический сюжет уступает место неожиданному, не предусмотренному классическим мифом сюжетному повороту, который, однако, воспринимается как продолжение античного рассказа — до тех пор, пока текст не упирается в заключительное слово. Это слово ошеломляет — оно и сюжетно, и стилистически никак не предвидено: Митрофан. Русское, из фонетической комедии о дворянском недоросле, имя введено в самое невероятное словосочетание, — с ним соединено определение, привычно связанное с именем греческого бога; «соль» эпиграммы в сопоставлении параллельных стихов — четвертого и восьмого:

Бельведерский Аполлон...
 Бельведерский Митрофан.

Так реализуется второе из неперменных свойств эпиграмы: внезапность концовки, нарушающей ожидание читателя. Концовку подобного рода латинские теоретики издавна называли асимпел — термин, который французы перевели словом pointe, острие. Пушкин придал «острию» особую выразительность, устранив всякую возможность предугадать его, —

на—Аполлона—Митрофан. Согласный ф, пронизывая три звена этой цепочки, приобретает повышенную содержательность.

Еще одна важная деталь стихотворения — перебой местоимений. Эпиграмма обращена к Аполлону, и притяжательное местоимение «твой» в третьем и шестом стихах означает бога солнца. Между тем, «ты» в стихе седьмом — обращение к «Митрофану». Создается ироническое отождествление греческого бога — и его «соперника», Аполлона и Митрофана. Так возникает еще один фактор внезапности — пересемантизация местоимения второго лица, требующая психологической перестройки, разрыва, а, значит, и паузы между стихами шестым и седьмым:

Кто разбил твой истукан?
Ты, соперник Аполлона ..

Стихотворение Пушкина привязано к определенному происшествию. Можно, однако, думать, что большинство читателей номера 6-го «Московского вестника» за 1827 год не имели представления о событии в салоне Зинаиды Волконской, о судьбе гипсовой статуи и виршах Андрея Муравьева. Мало того, — и читатели нынешнего собрания сочинений Пушкина располагают комментарием, который современникам был недоступен. Значит, пушкинская эпиграмма, как она ни конкретна, рассчитана на широкую многосмысленность и в реальных разъяснениях — по замыслу автора — не нуждается. Таково еще одно, пятое свойство эпиграммы: нередко она восходит к подлинному событию или прототипу, но существует как самостоятельное поэтическое произведение, воспринимаемое и вне всякого комментария. Последнее — оно является еще одним, шестым свойством эпиграммы — позволяет видеть в ней не только факт литературного или общественно-го быта, но прежде всего факт художественный, стихотворение особого типа, живущее самостоятельной жизнью. Это и делает необходимым сборники эпиграмм — собрание произведений определенного, весьма специфического жанра, свойства которого отличаются устойчивостью, хотя его черты и меняются с течением времени, приобретая в определенных стиливых системах различный облик.

Все эти черты пушкинской эпиграммы становятся особенно очевидными при сравнении ее с эпиграммой Е. А. Баратынского, который, видимо, был свидетелем того же эпизода и написал сатирическую миниатюру на ту же тему:

Убог умом, но не убог задором,
Блестящий Феб, священный идол твой
Он повредил: попачкал мерным вздором
Его потом и восхищен собой.
Чему же рад нахальный хвастунишка?
Скажи ему, правдивый Аполлон,
Что твой кумир разбил он, как мальчишка,
И, как щенок, его загадил он.

Почему эпиграмма Баратынского похожа на пушкинскую? В ней тоже два четверостишия с перекрестными рифмами, в ней тоже второе четверостишие начинается с вопроса и с обращения к Аполлону, она содержит слова «идол» и «кумир», соответствующие пушкинскому «истукан».. Может быть, оба поэта соревновались, и один из них написал свою эпиграмму, уже прочитав ту, что сочинена предшественником? Можно полагать, что отклик Баратынского был первым, что Пушкина не удовлетворила его эпиграмма, и он решил создать другую. Великолепный эпиграмматист Баратынский, «маленькими сатирами» которого Пушкин восхищался, на этот раз написал стихотворение слишком уж «на случай»: не зная эпизода, в эпиграмме трудно разобраться; отличная формула «попачкал мерным вздором» темна, если не знать, что Муравьев накропал свои вирши на пьедестале статуи. Конечно, и пушкинское стихотворение нуждается в комментарии, но оно отличается большей смысловой емкостью, большей сатирической содержательностью. Может быть, поэтому эпиграмма Баратынского осталась неопубликованной и, вероятно, только ходила в списках.

Прозвище «Бельведерский Митрофан» закрепилось за А. Н. Муравьевым. Через три года после анекдотического происшествия у З. Волконской герой эпиграммы предпринял паломничество в Иерусалим, а в 1832 году опубликовал книгу «Путешествие к святым местам». Пушкин собирался откликнуться на нее рецензией, которую даже начал писать, но бросил. По первым страницам судя, она должна была звучать недвусмысленно: речь шла о борьбе Греции за независимость, в самый разгар которой «один молодой поэт думал о ключах св. храма, о Иерусалиме, ныне забытом христианской Европою для суетных развалин Парфенона и Ликейя». Пушкин иронически продолжал: «С умилением и невольной завистью прочли мы книгу г. Муравьева... Он посетил св. места как верующий, как смиренный христианин, как простодушный крестоносец, жаждущий повергнуться во прах перед гробом»².

²А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах, т. VII, М., «Наука», 1964, стр. 262—263. В дальнейшем цитируется это издание.

Еще несколько фраз — и Пушкин оборвал статью о новоявленном Шатобриане, решив, видимо, что его труд не стоит серьезного обсуждения.

Минуло несколько лет, и в 1834 году, когда в «Библиотеке для чтения» появились стихи В. Гюго «Красавица» в переводе М. Деларю, именно Муравьев написал донос, по которому был посажен на гауптвахту цензор журнала А. В. Никитенко. Об этом эпизоде Пушкин записал в своем дневнике (22 декабря 1834) с издевкой насчет «глубокой мысли», содержащейся в оде Гюго («Если-де я был бы богом, то я бы отдал свой рай и своих ангелов за поцелуй Милены и Хлои») и привел эпиграмму на это стихотворение И. А. Крылова: «Мой друг! когда бы был ты бог, / то глупости такой сказать бы ты не мог». Сидя на гауптвахте, Никитенко выяснил, кто донес на «Библиотеку для чтения», а у себя в дневнике записал об А. Н. Муравьеве: «...Это фанатик, который, впрочем, себе на уме, то есть, по пословице, с помощью монахов, на святости идей строит свое земное счастье... В публике клеймят имя Муравьева...»³. Позднее Муравьев выпустил «Путешествие по святым местам русским» (1836), «Воспоминания о посещении святыни Московской государем наследником» (1838) и другие сочинения в таком же роде, после которых появилась распространявшаяся изустно и в списках эпиграмма С. А. Соболевского, примыкавшая к пушкинской, хотя и созданная лет на пятнадцать позднее:

Бельведерский Митрофан
Благоверно окрестился,
И Христу он свой талам
В барыши отдать решился.
Но языческий свой сан
Любит гордый Митрофан:
Им одним его ты тронешь.
И указ Синодом дан:
Бельведерский Митрофан
Митрофаном же в Воронеж.

В дружеских отношениях с А. Н. Муравьевым состоял Ф. И. Тютчев, посвятивший ему два стихотворения (с интервалом почти в 50 лет!). Во втором, датированном 1869 годом, между прочим говорится: «Да, много, много испытаний ты перенес и одолел...». Может быть, под испытаниями Тютчев в частности разумел и эпиграмматические нападки поэтов пушкинского круга? Как бы то ни было, в истории русской обще-

³А. В. Никитенко. Дневник. М., Гослитиздат, т. I, 1955, стр. 165.

ственной мысли А. Н. Муравьев остался навсегда с клеймом «Бельведерского Митрофана». Такова сила эпиграммы.

О, сколько лиц бесстыдно-бледных,
О, сколько лбов широко-медных
Готовы от меня принять
Неизгладимую печать!

воскликнул Пушкин в стихотворении «О муза пламенной сатиры!» (1825), про которое друг Пушкина С. А. Соболевский писал, впервые его публикуя: «Пушкин хотел издать особую книжку эпиграмм и приготовил для оной сообщаемое ныне предисловие». Печать пушкинской эпиграммы и в самом деле была неизгладима.

2

В двадцатых годах было ясно, что эпиграмма, какой ее разработали до тех пор русские поэты, своему боевому назначению в новых усложнившихся условиях не соответствует. Она либо слишком прямолинейна и груба, либо салонна, — подобно экспромтам Онегина, который имел «...счастливый талант /Без принужденья в разговоре/ Коснуться до всего слегка,/ С ученым видом знатока/ Хранить молчанье в важном споре/ И возбуждать улыбку дам/ Огнем нежданных эпиграмм» («Евгений Онегин», 1—5). Онегин играл в любовь и в сатиру. Создатель «Онегина» мечтал об эпиграмматическом искусстве, достойном Ювенала («Ювеналов бич»).

В стихотворении «О муза пламенной сатиры...» (1825), предназначенном, как говорилось, открыть эпиграмматический сборник, Пушкин писал:

Не подражателям холодным,
Не переводчикам голодным,
Не безответным рифмачам
Готовлю язвы эпиграмм!
Мир вам, несчастные поэты,
Мир вам, журнальные клеветы,
Мир вам, смиренные глупцы...

В этом перечислении названы привычные объекты эпиграмматистов прошлого: от Сумарокова до В. Пушкина, большинство из них целили в литературных плагиаторов, неудачливых переводчиков и стихоплетов, врачей-шарлатанов и обманутых мужей; последние — это и есть «смиренные глупцы».

Напомним, что в «Эпистоле о стихотворстве» (1748) Сумарокова эпиграмма стоит между сатирой и басней — в отличие от Буало, у которого она между сонетом и рондо, балладой,

мадригалом, то есть в кругу жанров светско-изысканных, салонно-изысканных. Изменив порядок рассмотрения жанров, Сумароков изменил и художественный смысл эпиграммы, стоящей, как сказано, между сатирой и басней. Все то, что Сумароков говорит в сатире, предвосхищает эпиграмму и до известной степени относится к ней:

В сатирах мы должны пороки осуждать,
Безумство пышное в смешное превращать,
Страстям и дуростям, играючи, ругаться,
Чтоб та игра могла на мысли оставаться
И чтобы в страстные сердца она втекла:
Сие нам зеркало сто раз нужней стекла.

Сатира должна клеймить тщеславного лицемера, льстеца, ябедника, неправедного судью, сплетника, труса. Но они же — и герои эпиграмм; адресаты сумароковских эпиграмм — те, о которых идет речь в «Эпистоле о стихотворстве», как об объектах сатиры: игрок, неверная жена, доносчик, мздоимец, скупой. Социальная характерность им свойственна лишь в самом общем плане, как то бывает в классических комедиях.

У Сумарокова определилось одно из существенных свойств эпиграмм: она может быть максимально обобщенной, как характерная для классицизма форма максим, — она же может быть и предельно конкретной, обращенной своим острием против реального лица.

К первому типу относятся такие, как, скажем, «Кто хвалит истину, достоин лютой казни...» (1756), ко второму — сатирическая эпитафия Ломоносова (1760-е годы): — «Под камнем сим лежит Фирс Фирсович Гомер, / который пел, не звав галиматии мер...». Эти две противоположные тенденции эпиграммы являются амплитудой жанра, — в разных условиях получает преобладающее значение то первая из них, то вторая. Ни один другой жанр поэзии не способен вместить столь общее со столь частным.

Пушкин отрицал обе крайности жанра — чрезмерную отвлеченность классицистической типизации и чрезмерную направленность на «личности». Сам Пушкин отдал дань традиционно-комедийным персонажам, которые приближаются по своей условности к маскам *commedia dell'arte*; в черновом наброске 1822 года он писал об этом:

...мараю
Небрежные черты,
Пишу карикатуры, —
Знакомых столько лиц, —
Восточные фигуры

...кукониц
И их мужей рогатых,
Обритых и брадатых.

Однако уже в 1825 году зрелый поэт Пушкин не с ними, не с этими комедийными амплуа, собирался воевать, а с «подлецами», с литературной и политической «сволочью»: «А вы, ребята, подлецы, — /Вперед! Всю вашу сволочь буду/ Я мучить казнию стыда!..». Эпиграмме, как поэтическому жанру, Пушкин придавал огромное значение; в стихотворении «Прозаик и поэт» (1825) он писал:

О чем, прозаик, ты хлопчешь?
Давай мне мысль какую хочешь:
Ее с конца я заострю,
Летучей рифмой оперю,
Вложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пошлю наудалую,
И горе нашему врагу!

Из этой декларации видно, что для Пушкина эпиграмма — концентрация свойств поэзии. Мысль, которую поэт заострит «с конца» — это острие эпиграммы, ее пуанта, оперенная «летучей рифмой». Характерно и притяжательное местоимение в последнем стихе: «...горе нашему врагу!». Пушкин сознавал себя не одиночным стрелком, но членом политической общности: его враг — это враг его друзей и соратников. От имени всей своей партии сражается он против старой эстетики («Внук Тредьяковского Клит гексаметром песенки пишет...»), самодержавия и деспотизма («Всей России притеснитель...» — на Аракчеева, «Воспитанный под барабаном...» или «Ты и я» — на Александра I), владетельных особ и власть имущих («Полу-милорд, полу-купец...» — на М. С. Воронцова), литературных ретроградов (на Каченовского, Хвостова и др.), шпионов правительства (на Булгарина), цензуры и цензоров («Тимковский царствовал...»). Вот это и есть те «ребята подлецы», та «сволочь», которую Пушкин хотел «мучить казнию стыда» — их-то он и помещал в своем «собрание насекомых», где «Опрятно за стеклом и в рамках/ Они, пронзенные насквозь,/ Рядком торчат на эпиграммах» (1829). Это они — адресаты угрожающего стихотворения «Прятелям» (1825), в котором им предречена зловещая судьба:

Враги мои, покамест я ни слова...
И, кажется, мой быстрый гнев угас;
Но из виду не упускаю вас
И выберу когда-нибудь любого:
Не избежит пронзительных когтей,

Как налечу нежданный, беспощадный.
Так в облаках кружится ястреб жадный
И сторожит индеек и гусей.

Пушкин, особенно в двадцатые годы, подчеркивал воинственную направленность своей поэзии. Слово «враг» часто повторялось в его стихах, сопрягаясь со словом «эпиграмма», лучшим средством унижения и морального обезвреживания противника. Впрочем, хотя эпиграмма и концентрирует в себе сущность поэзии, подлинная задача поэта не в том, чтобы расправляться с ничтожными противниками: их следует скорее убивать презрением. В стихотворении «Чаадаеву» (1821) Пушкин гордится тем, что в своем южном изгнании отошел от столичной суеты: «Врагов моих предал проклятию забвенья», «Умел я презирать, умея ненавидеть». А в письме Гнедичу из Кишинева (1821) читаем такие строки:

Избранник Феба! Твой привет,
Твои хвалы мне драгоценны;
Для муз и дружбы жив поэт.
Его враги ему презренны —
Он музу битвой площадной
Не унижает пред народом;
И поучительной лозой
Зоила хлещет — мимоходом.

Такова отчетливо сформулированная позиция Пушкина-эпиграмматиста: врагов следует, ненавидя, презирать. Это позиция высокая: поэт могущественней своих врагов. Они — насекомые, вредные, но и ничтожные; даже самый страшный среди них — всего лишь «злой паук», прочие — «мелкая бурашка», «российский жук», «божия коровка», «черная мурашка». Примечательно, что в «Литературной газете» от 30 июля 1830 года Пушкин обещал издать стихотворение «Собрание насекомых» «особою книгой, с предисловием, примечаниями и биографическими объяснениями...»⁴ и назвал эту эпиграмму «важным стихотворением». Надо полагать, что, скорее всего, он просто хотел напугать своих противников, которые охарактеризованы эпиграфом из Крылова: «Какие крохотны коровки! / Есть, право, менее булавочной головки». В раннем стихотворении «К моей чернильнице» (1821) эта высокая позиция уничтожающего презрения была выражена несколько иначе: «С глупцов сорвав одежду, / Я весело клеймил/ Зоила и невежду/ Пятном твоих чернил...». Далее сказано нечто, для Пушкина очень существенное: «Но их (чер-

⁴ А. С. Пушкин. т. VII, 1964, стр. 149—150.

нил. — Е. Э.) не разводил/ Ни тайной злости пеной,/ Ни ядом клеветы». (Вспомним: это привилегия врага, Каченовского, разводить «опиум чернил/ Слюною бешеной собаки»). Сатира, и в том числе эпиграмматическая, не смеет унижаться до лжи или брани — от поэта требуется «правды слог суровый» (там же). В «Послании цензору» (1822) с одобрением говорится о том, что цензор призван вымарывать «из тощего журнала/ Насмешки грубые и площадную брань». Злоречие и грубость унижают сатирика, а идеал эпиграмматиста, как его понимает Пушкин, дан в стихотворении «Вяземскому» (1821):

Язвительный поэт, остряк замысловатый,
И блеском колких слов, и шутками богатый,
Счастливый Вяземский, завидую тебе.
Ты право получил, благодаря судьбе,
Смеяться весело над злобою резной,
Невежество разить анафемой игривой.

Вот чего хочет Пушкин от эпиграммы: язвительности, остроумия, веселости, блеска шутки, даже анафема должна быть «игривой». Недаром в черновом продолжении этого послания остались строки, которые Пушкин, набросав, сразу забраковал, видимо, как неверные по своему направлению:

Когда б еще я был рифмач миролюбивый,
Пред знатью преданный, услужливый, учтивый...
...Невинный фабулист или смиренный лирик.
Но Феб во гневе мне промолвил: будь сатирик.
С тех пор бесплодный жар в груди моей горит,
Браниться жажду я — рука моя свербит.

А ведь «браниться»-то и не нужно! Далее в черновике эта программа развита: «И в глупом бешенстве кричу я наконец/ Хвостову: «ты дурак», а Стурдзе: «ты подлец»,/ Так точно трусивший буян обиняком/ Решит в харчевне спор надежным кулаком». Казалось бы, Пушкин излагал тут свою позицию, по сути же дела ему чуждо прославлять «глупое бешенство» и кулачную расправу «трусившего буяна». Восклицания «ты дурак», «ты подлец» — не эпиграммы, ибо, как сказано в стихотворении «Совет» (1825) — «сердиться грех»:

Поверь: когда слепней и комаров
Вокруг тебя летает рой журнальный,
Не рассуждай, не трать учтивых слов,
Не возражай на писк и шум нахальный:
Ни логикой, ни вкусом, милый друг,
Никак нельзя смирить их род упрямый.
Сердиться грех — но заманись, и вдруг
Прихлопни их проворной эпиграммой.

Это стихотворение, по-видимому, адресовано Вяземскому в связи с полемикой, развернувшейся вокруг «Бахчисарайского фонтана» и проблемы русского романтизма: на Вяземского обрушился с эпиграммами и статьей в «Вестнике Европы» М. А. Дмитриев, и Вяземский отвечал статьями в «Дамском журнале» (№№ 7, 8 и 9 за 1824 г.), а, кроме того, еще и А. И. Писарев осыпал Вяземского издевательскими насмешками. Пушкин был недоволен тем, что Вяземский всерьез спорит с ничтожными оппонентами. В письме к издателю «Сына Отечества» он замечал, что в России «противники романтизма слишком слабы и незаметны и не стоят столь блистательного отражения»⁵.

«Совет» относился к этому спору. Пушкин, уже зная эпиграмму Вяземского «Цып, цып, сердитые малютки!...» и даже как бы цитируя ее, увещевает друга и ориентирует на достойную и разумную борьбу с позиции высокого презрения: «...прихлопни их проворной эпиграммой». Декларация, отражающая практику самого Пушкина, высказана в «Онегине» (VI, 33), где формулированы различные виды воздействия сатирой на противника:

Прятно дерзкой эпиграммой
Взбесить оплошного врага;
Прятно зреть, как он, упрямо
Склонив бодливые рога,
Невольно в зеркало глядится
И узнавать себя стыдится;
Приятней, если он, друзья,
Завоет сдуру: это я!

Последние строки вполне соответствуют пушкинской, написанной позднее, эпиграмме на Каченовского, завершающейся вопросом: «В полученье оплеухи/ Расписался мой дурак?» (1829). Эта онегинская строфа устанавливает, следовательно, два типа эпиграмм и три типа реакций на них: 1) эпиграмма прямая, называющая противника и потому сразу приводящая его в бешенство, 2) не прямая, в которой адресат себя не хочет узнавать, 3) не прямая, в которой адресат по глупости себя узнает и сам же выставляет себя на посмешище. Пушкин пользовался обоими типами, но предпочитал второй. Он, видимо, был согласен (хотя и лишь до известной степени), с А. Дельвигом, писавшим в 1830 г. в цензуру по поводу пушкинской эпиграммы на Булгарина («Не то беда, что ты поляка...»): Эпиграмма пишется не на лицо, а на слабо-

⁵А. С. Пушкин. т. VII, стр. 17.

сти, странности и пороки людские. Это зеркало истины, в котором Мидас может увидеть свои ослиные уши, потому только, что он их имеет на самом деле». Вторую фразу Пушкин, вероятно, одобрял целиком, первая была доводом лишь для цензора.

Пушкин унаследовал все изобретения предшественников, русских и французских: он пользовался и диалогом, и неожиданными рифмами, и богатой идиоматикой разговорной речи, и разнообразными пуантами. Но он внес в любимый им жанр и существенно новое. Прежде всего, он обогатил эпиграмму стилистической пародийностью, тем самым придав ей смысловую и художественную глубину. В стихотворении «Соловей и кукушка» (1825), высмеивающем стандартную элегию, она, элегия, пародирована с первых же строк: «В лесах, во мраке ночи праздно́й/ Весны певец разнообразный...», где стилю элегии противоречит лишь смысл обоих эпитетов, хотя сама по себе модель словосочетаний с инверсией определения вполне «элегична»; в эпиграмме на Н. И. Надеждина («Седой Свистов...») пародируются стихи адресата и, заодно, сопоставленного с ним Д. Хвостова: «Се: внемлет мне маститый собеседник./ Свершается судьбины произвол...»; двестише «К переводу Илиады» (1830) пародийно использует форму античного элегического дистиха; в эпиграмме, написанной совместно с Баратынским на П. И. Шаликова («Князь Шаликов, газетчик наш печальный...» — 1827), в прямой речи адресата высмеян стиль его ходульных элегий: «Откройся мне, о милый сын природы,/ Ах, что слезой осребрило твой взор?». В последнем случае особенно ясно, что пуанта у Пушкина не только парадоксальный поворот мысли, как бывало прежде, но и стилистический контраст к предшествующему тексту; после элегических перифраз вопроса следует простодушно-прозаический ответ мальчика-казачка, объясняющий его слезы: «Мне хочется во двор».

Один из главных признаков эпиграммы — краткость. Для того, чтобы придать сатирической миниатюре максимальную содержательность и энергию, Пушкин мобилизовал такие средства речи и стиха, которые до него оставались неиспользованными. Это, прежде всего, точнее отобранные элементы стилистической пародии. Это, во-вторых, яркая динамичность слога; анализируя эпиграмму на А. Н. Муравьева, мы уже обращали внимание читателя на стремительность пушкинских глаголов: «Лук звенит, стрела трепещет, И, клубясь, издох Пифон...». Вот еще пример динамики — в эпиграмме

1829 года на Каченовского в этот раз она достигнута не глаголами, а как раз их отсутствием: «На цензора вот подал он донос; но цензор прав, Вам смех, зоилу нос». Это, в-третьих, искусное построение эпиграмматического сюжета, который создается посредством своеобразного нарастания; так, в эпиграмме 1819 года на актрису А. М. Колосову:

Все пленяет нас в Эсфири:
Упоительная речь,
Поступь важная в порфире,
Кудри черные до плеч,
Голос нежный, взор любви,
Набеленная рука,
Размалеванные брови
И огромная нога!

Эпиграмма строится на движении сменяющих друг друга эпитетов, которые, постепенно прозаизируясь, сообщают тексту комизм. Если взять отдельно перечисление существительных — эпиграммы еще нет: «Все пленяет нас в Эсфири»: речь, поступь, кудри, голос, взор, руки, брови, нога. Сюжет движется в смене определений: упоительная, важная, черные, нежный, — затем набеленная, размалеванные, и, наконец, внезапно — огромная.

Пушкин насытил эпиграмматическое слово большой содержательностью, до предела спрессовав в нем его смысловые и стилистические свойства. Он и сам добивался того, что им формулировано в статье о Баратынском (1830) как главное достоинство эпиграмм последнего: «Эпиграмма, определенная законодателем французской поэтики *Un bon mot de deux times ogré*⁶, скоро стареет и, живее действуя в первую минуту, как и всякое острое слово, теряет всю свою силу при повторении. Напротив, в эпиграмме Баратынского, менее тесной, сатирическая мысль приемлет оборот то сказочный, то драматический и развивается свободнее, сильнее. Улыбнувшись ей как острому слову, мы с наслаждением перечитываем ее как произведение искусства»⁷.

В этом пушкинском подстрочном примечании — целая эстетика зрелого эпиграмматического жанра. Заметим кстати, что Пушкин различал четыре вида эпиграмм — это видно из заметки, относящейся к 1827 году: «Повторенное острое слово становится глупостью. Как можно переводить эпиграммы? Разумею не антологические, в которых разворачивается

⁶Острота, украшенная парой рифм (франц.).

⁷А. С. Пушкин, т. VII, стр. 223.

поэтическая прелесть, не маротическую, в которой сжимается живой рассказ, но ту, которую Буало определяет словами...» (следует та же цитата)⁸. Итак, согласно точке зрения Пушкина, имеются следующие виды эпитграмм: 1) антологическая, 2) маротическая (от имени Клемана Маро, сжатый рассказ), 3) рифмованная острота, 4) сочетание острого слова и произведения высокого поэтического искусства. Именно последний вид более всего привлекал Пушкина, хотя он и отдал дань первым трем, создав классические образцы каждого из них.

Как и Пушкин (в соавторстве с которым он создал эпитграмму на Шаликова), Баратынский искусно пользуется борением противоположных стилей. В приведенной выше эпитграмме на А. Н. Муравьева (1827) противопоставлены Аполлон и разбивший его статую щелкопер; о первом сказано высоким слогом: «Блестящий Феб, священный идол твой», второй назван «накальный хвостунишка», «мальчишка», «щенок». В эпитграмме на старую деву (1826), с одной стороны, возвышенные сочетания и восклицания — «все тайнства любви», «Какую власть дарует поцелую! Какой язык пылающим очам!», с другой — прозаическая пуанта, содержащая и утверждение и вопрос: «По пальцам все она расскажет вам, — Ужели все она по пальцам знает?».

Стилистическая многоплановость позволила Баратынскому придать малой форме небывающую емкость и разработывать в ней проблемы сложнейшие — о сущности поэзии и поэтического слова, о соотношении поэзии, художественной прозы и журналистики («Сначала мысль, воплощена...» — 1837), об отношениях ума и таланта. Пушкин подчеркивал глубину содержания эпитграмм Баратынского, его непричастность к бесплодной журнальной суете — «Поэт наш (...) никогда не нисходил к журнальной полемике и ни разу не состязался с нашими Аристархами, несмотря на необыкновенную силу своей диалектики»⁹. В этих словах — скрытый упрек Вяземскому, другому мастеру малого сатирического жанра, который то и дело ввязывался в драки и пытался — если использовать пушкинскую метафору — «решить в харчевне спор надежным кулаком»; с другой же стороны, в этом одобрении Пушкина, возможно, содержится отклик на эпитграмму Баратынского 1829 года, целящую в Полевого, Раича и Шаликова

⁸А. С. Пушкин, т. VII, стр. 67.

⁹А. С. Пушкин, т. VII, стр. 223.

и прямо осуждающую тех, кто стремится «холостой словесной перестрелкой/ Морочить свет и множить пустяки»; «Что пользы вам от шумных ваших прений?» — спрашивал Баратынский в начале этой эпиграммы, утверждая, что нужно либо просто драться на кулаках («Порадуйте нас дельною разделкой: Благословясь, схватитесь за виски»), либо — что предпочтительней — по-настоящему выражать свои мысли; драчуны вцепляются друг в друга потому, что «Ни у кого ни мыслей нет, ни мнений». Не от этих ли слов Баратынского отправлялся Пушкин, утверждая, что сам он, Баратынский, «не мог удержаться, чтоб сильно не выразить своего мнения в этих маленьких сатирах, столь забавных и язвительных»¹⁰. А выражение «своего мнения» — это не холостая перестрелка, но борьба с определенной общественной позицией, причем не только личной, но и общей. Л. Г. Фризман обратил внимание на то, что «не себя только, а определенную литературную платформу («наше маранье») отстаивал поэт в эпиграмме «Ты ропщешь, важный журналист», и далее он приводит фразу, характерную для Баратынского: «Против партий должно действовать партиями»¹¹. Та же точка зрения, как мы видели, характерна для Пушкина.

У Вяземского, Пушкина и Баратынского эпиграмма достигла наивысшего расцвета. Сама эпиграмматическая структура приобретала в творчестве этих поэтов и многих их современников большое значение. В принципе эпиграмматична даже онегинская строфа: она неизменно заканчивается стихами с парной мужской рифмой, которые образуют пуанту, — острое, отчетливо завершающее строфу неожиданным поворотом.

Почти то же относится к пушкинским октавам, — многие из них в «Домике в Коломне» (1830) завершаются двестишием-пуантой, вроде, например: «А стихотворец... с кем же равен он?/ Он Тамерлан иль сам Наполеон» (V), или: «И табор свой с классических вершинок/ Перенесли мы на толкучий рынок» (VIII), или: «В ней вкус был образованный. Она/ Читала сочинения Эмина» (XIII). Впрочем, и в нестрофических поэмах и стихотворениях Пушкина пуанта весьма часта.

Эпиграмма лежит также в основе структуры стихотворной сказки (новеллы) — начиная с ее французского прообраза

¹⁰Там же.

¹¹Д. Г. Фризман. Творческий путь Баратынского М., «Наука», 1966, стр. 52—53.

(conte) у Лафонтена. Но и русские сказки, как правило, устремлены к пуанте. Часто такое повествование оказывается развернутой, уснащенной множеством подробностей и побочных эпизодов эпиграммой. Недаром уже Н. Остолопов наряду со сказками волшебными, аллегорическими, анакреонтическими различал и эпиграмматические¹². Вопрос об эпиграмматических элементах в различных поэтических жанрах — новый и сложный, он заслуживает специального изучения. Здесь же ограничимся указанием на тот неоспоримый факт, что в первой трети и даже половине XIX века эпиграмма оказалась жанром отнюдь не периферийным — в известном смысле его структура определяла композиционные принципы ряда других, гораздо более значительных поэтических форм, в том числе даже и пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин».

¹²Николай Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. I, СПб, 1821,

Л. С. Сядяков

**ПУБЛИЦИСТИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ПУШКИНА
(НЕЗАВЕРШЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУБЕЖА 1830-х ГОДОВ
И ОПЫТ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»)**

Одной из примечательных особенностей задуманных Пушкиным на рубеже 1830-х годов прозаических произведений является тесное переплетение их с публицистикой, близко соприкасающейся с собственно публицистическими выступлениями Пушкина этого периода. Публицистические «вкрапления» оказываются своеобразной формой проникновения авторского начала в художественную прозу, в принципе строящуюся как объективное повествование о внешних по отношению к автору явлениях. Это исключало непосредственное вторжение автора в повествование, подобное тому, какое имело место в «Евгении Онегине», «лирические отступления» которого и вообще прямой голос автора создавали широкие возможности для проявления авторской позиции. Однако именно опыт «Евгения Онегина», чрезвычайно существенный в это время и для Пушкина-прозаика, подсказывал необходимость изыскания таких форм повествования в прозе, которые были бы в известной мере эквивалентны стихотворному повествованию «онегинского» типа. Наглядным подтверждением этого и является публицистика в незавершенных прозаических произведениях Пушкина 1828—1830 годов.

«Роман в письмах» и наброски «светской повести» («Гости съезжались на дачу...» и «На углу маленькой площади...») по-разному проявляют тенденцию к объективности повествования, исключавшей прямое повторение повествовательных принципов «Евгения Онегина». Эпистолярная форма «Романа в письмах», воссоздавая множественность точек зрения на события и поступки персонажей и способствуя расширению объекта изображения, компенсировала в значительной мере ограниченность повествования от первого лица, связанного с восприятием одного лишь рассказчика, хотя и не включала точки зрения автора, лишенного возможности говорить прямо

от себя, столь разнообразно использованной в «Евгении Онегине». Впрочем, и там в письме Татьяны (а затем и в написанном позднее письме Онегина) Пушкин ввел элементы эпистолярной формы, что также связано с утверждением объективности авторской позиции в субъективном повествовании. Но в «Евгении Онегине» эта форма играет, естественно, иную роль, чем письма в эпистолярном романе, где они являются единственным способом передачи его содержания и характеристик действующих лиц. Сам же опыт введения в роман в стихах самораскрытия героя в его письме к другому персонажу у Пушкина предшествовал собственно эпистолярному роману и отразился в нем¹.

Другое дело — отрывки «Гости съезжались на дачу...» и «На углу маленькой площади...». В них «автор» скрыт, но нет также и рассказчиков, ведущих повествование от первого лица и, следовательно, ограниченных в возможностях передачи наблюдаемых ими жизненных явлений. Нет, таким образом, «я» рассказчика, и это позволяет более свободно вести повествование, раскрывая также тайные дружные действия и поступков персонажей. Их характеристика дополняется воссозданием эпизодов, обнаруживающих взаимоотношение героев между собой и с окружающими их людьми. Это также создавало множественность точек зрения, но уже иным путем, нежели в эпистолярном романе. Если там прямое слово повествователя отсутствует, то здесь оно представляет некую объективную позицию, эти точки зрения корректирующую. Отсутствие же авторского «я», объединяющего объект повествования с его субъектом и окрашивающего все своим отношением, как это имело место в «Евгении Онегине», предопределяет существенное отличие отрывков «светской повести», как и «Романа в письмах», от стихотворного романа Пушкина.

Работа Пушкина над набросками «светской повести» и «Романом в письмах» по времени совпадает с заключительным этапом создания «Евгения Онегина»; это сказалось, в частности, в типологической общности ряда персонажей и сюжетных положений, объединяющих прозаические произведе-

¹О связи «Евгения Онегина» с традициями эпистолярного романа см.: Л. Н. Штильман. Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина. К вопросу перехода от романтизма к реализму. *American contributions to the Fourth International congress of Slavists. Moscow, September 1958. Moutons Co. S—Gravenhage, стр. 34—35.*

дения с последними главами «романа в письмах». Сам характер замыслов этих произведений восходит во многом к тому же кругу проблем, которые разрешались в «Евгении Онегине»². Это позволяет рассматривать их как произведения, входящие в периферию «Евгения Онегина» и составляющие своеобразную аналогию ему, и особенно последним главам романа, в прозе. Параллельность в работе привела к взаимодействию между «Евгением Онегиным» и замыслами прозаических произведений, явившемуся одним из существенных факторов творческого процесса Пушкина рубежа 1830-х годов.

В прозаических произведениях, однако, аналогичные во многом образы и темы лишены авторского освещения, и то, что в «Евгении Онегине» мотивировалось сложным и многозначным «образом автора» как носителем субъективной точки зрения, теперь предстает как составная часть объективного повествования. Это, как уже говорилось, исключает возможность прямого вмешательства автора, но не означает отсутствия авторской позиции вообще; авторская точка зрения отчасти реализуется самими героями в формах, в известной мере заменяющих «лирические отступления» в «Евгении Онегине». Среди этих форм существенную роль как раз и играет вторжение публицистики в художественную прозу Пушкина.

Публицистические мотивы появляются в набросках «светской повести» и «Романа в письмах» главным образом в связи с изображением и оценкой «света» — высшего петербургского общества, к которому принадлежат их герои. Здесь, естественно, возникают точки соприкосновения с последними главами «Евгения Онегина», в которых эта тема оказывается на первом плане. Отношение Пушкина к светскому обществу не было однозначным. Татьяна в восьмой главе «Евгения Онегина» не изображается только по контрасту к нему: напротив, она отчасти с ним сливается, приобретая у «света» то, что для Пушкина определяло его значительность; «герой «Романа в письмах» Владимир** определяет это как «преlestь высшего петербургского общества» (VIII, 55)³.

²См., напр.: Е. Г л а д к о в а. Прозаические наброски из жизни «света». В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 6. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 308, 310—312; Ю. М. Л о т м а н. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 165—166 и др.

³Все цитаты из Пушкина даются по изданию: П у ш к и н. Полное собрание сочинений, тт. I—XVI и Справочный том. Изд. АН СССР, 1937—1959, с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими — страницы.

Она казалась верный снимок
Du comme il faut...

Никто б не мог ее прекрасной
Назвать: но с головы до ног
Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется *vulgar* (VI, 171—172).

Эта характеристика Татьяны — светской дамы имеет принципиальный характер: примечательна в этом отношении апелляция к «высокому лондонскому кругу». В литературе отмечалась связь восьмой главы «Евгения Онегина», тех строф ее, которые содержат характеристику «света», с полемикой Пушкина с Н. И. Надеждиным, в частности, с тем местом из «Романа в письмах», где Лиза отзывается о критических выступлениях «Вестника Европы»⁴: «их плоскость и лакейство показались мне отвратительны — смешно видеть, как семинарист важно упрекает в безнрав(ственности) и неблагопр(истойности) сочинения, которые прочли мы все, мы — Санктпетербургские недотроги!..» (VIII, 50).

Прямой намек на эти же «критики» Пушкин ввел и в беловую рукопись восьмой главы «Евгения Онегина» (строфа XXIV):

В гостиной истинно дворянской
Чуждались шегольства речей
И щекотливости мещанской
Журнальных чопорных судей.
В гостиной светской и свободной
Был принят слог простонародный
И не пугал ничьих ушей
Живую странностью своей:
(Чему, наверно, удивятся,
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, 626—627).

⁴См.: Ю. М. Лотман. Указ. соч., стр. 166. Ср.: В. Э. Вацуро. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VI. Реализм Пушкина и литература его времени. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 155. Любопытно, что в позднейшей заметке о Надеждине, помещенной в «Table-talk» (1835—1836), Пушкин, характеризуя свое впечатление от личности критика, применит к нему то же слово *vulgar*, которое было им употреблено — в порядке отрицания — в описании Татьяны (см.: XII, 159).

Этот текст ведет, в свою очередь, к отброшенному Пушкиным окончанию заметки «О статьях кн. Вяземского» (напечатана в «Литературной газете» 15 февраля 1830 года), в сочинениях Пушкина помещаемому под условным заглавием «О новейших блюстителях нравственности»⁵. И здесь, говоря, о «журнальных чопорных судьях», рассуждающих о светском обществе, не зная его (ближайшим образом имеются в виду нападки Надеждина на «Графа Нулина»), Пушкин пишет: «Почему им знать, что в лучш(ем обществе) (?) жеманство и напыщенность еще нестерпимее, чем простонародность (vulgarité), и что оно-то именно и обличает незнание света? Почему им знать, что откровенные, оригинальные выражения простолюдинов повторяются в высшем обществе, не оскорбляя слуха — между тем как чопорные обиняки провинциальной вежливости возбудили бы только общую невольную улыбку? (...)».

Эта охота выдавать себя за членов высшего общества вводила иногда наших журналистов в забавные промахи. (...). В одном журнале сильно напали на неблагопристойность поэмы, где сказано, что молодой человек осмелился войти ночью к спящей красавице. И между тем как стыдливый рецензент разбирал ее как самую волнующую сказку Боккаччио или Касты — все петерб(ургские) дамы читали ее и знали целые отрывки наизусть» (XI, 98; ср. с приведенной цитатой из «Романа в письмах») ⁶.

Этот пример наглядно обнаруживает, как в один узел связываются и выступления Пушкина-публициста, и критика, и его художественные произведения, как поэтические, так и прозаические, причем в последней точке зрения автора выражают суждения персонажей.

Характеристику салона Татьяны, намеченную в белой рукописи восьмой главы романа, сохраняет отчасти и ее окончательный текст.

⁵См. Н. Я. Соловей. Из истории создания XXIII—XXVI строф восьмой главы «Евгения Онегина». В кн.: Пушкинский сборник. Ученые записки Латвийского государственного университета им. П. Стучки, т. 106. Рига, 1968, стр. 75.

⁶Тема Надеждина, вызванная обстоятельствами литературной борьбы, широко представлена у Пушкина в конце 1829—начале 1830 г., сопровождая его работу над рядом произведений этого времени, включая «Евгения Онегина» и незавершенные прозаические произведения; черновая рукопись цитированного текста помещена в тетради ПД № 841 (ЛБ 2382) на лл. 73 об. — 71 об. почти непосредственно за связываемым с отрывком «Гости съезжались на дачу...» фрагментом «Вы так откровенны и снисходительны.» (лл. 76 об. — 74).

...Входят гости.
Вот крупной солью светской злости
Стал оживляться разговор;
Перед хозяйкой легкий вздор
Сверкал без глухого жеманства,
И прерывал его меж тем
Разумный толк без пошлых тем,
Без вечных истин, без педантства,
И не пугал ничьих ушей
Свободной живостью своей (VI, 175).

Но эта характеристика сменяется затем резко отрицательными оценками следующих строф, дающих сатирическое описание светского общества. Это обстоятельство, которое обычно квалифицируют как колебания Пушкина в оценках высшего света, связано с особенностями того момента, когда писались XXIII—XXVI строфы восьмой главы «Евгения Онегина». С одной стороны, связанный полемикой, которую он вел в это время (особенно споры о так называемой «литературной аристократии»), Пушкин считал необходимым брать под защиту то, что являлось объектом нападков противников (то есть самый принцип «аристократизма», как он его понимал), с другой же — опять-таки в связи с этой полемикой — он резко отрицательно оценивал ту общественную прослойку, которая задавала тон в «свете», — «новую знать», противопоставляемую «старинному дворянству» как носителю просвещения и оппозиционности. В результате сатира оказывается направленной не против «света» вообще, но против «новой знати», той «аристократии», которая, составляя основу высшего общества, определяла для Пушкина облик великосветского Петербурга. Эта социальная направленность критики «света» обуславливает его сатирическое изображение и в набросках «светской повести», которое, по верному замечанию Е. С. Гладковой, конкретизировалось как сатира на «новую знать»⁷. Это и явилось основой близости изображения и оценки «света» в отрывках «Гости съезжались на дачу...» и «На углу маленькой площади...» (как и в «Романе в письмах») к пушкинской публицистике, где эта тема, в особенности в 1830 году, занимает значительное место. В равной мере это относится и к «Моей родословной», связь с которой в изображении «света» как в «Евгении Онегине», так и в прозаических отрывках, также неоднократно отмечалась исследователями.

В последних главах «Евгения Онегина» светское общество предстает в авторском описании, непосредственно соприка-

⁷См.: Е. С. Гладкова: Указ. соч., стр. 349.

сающемся с лирическими отступлениями: это характерно, например, для описания в начале восьмой главы «света» глазами Музы, перерастающего в эпическое повествование, в свою очередь, сменяющееся лирическими пассажами (строфы VI—XII). Строфы XXIII—XXVI этой же главы представляют собой повествование, сатирическое звучание которого предопределено выражением авторской точки зрения. Наконец, тема «света» возникает в восьмой главе романа и в отповеди Татьяны:

«А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище...» (VI, 188).

Эта оценка, хотя и с точки зрения героини, также в конечном счете выражает позицию автора, поскольку в последних главах «Евгения Онегина» они почти совпадают. Этот же принцип отчасти представлен и в прозе, хотя в целом положение здесь совершенно иное: явно выраженная точка зрения автора отсутствует, поэтому и совпадение мыслей героя с позицией автора внутри текста не обнаруживается и связь их приобретает внетекстовый характер. Лишь открытое введение публицистики, мотивированной как суждения персонажей, раскрывает эту связь.

Итак, публицистика в «Романе в письмах» и в набросках «светской повести» связана преимущественно с темой «света»: персонажи пушкинских произведений неоднократно ее касаются, и их суждения перекликаются с целым рядом публицистических выступлений Пушкина конца 20-х—начала 30-х годов. Говорить о них как о непосредственном вторжении авторского начала не представляется возможным, однако, если иметь в виду соотносительность прозаических отрывков Пушкина рубежа 30-х годов с художественной системой «Евгения Онегина», где, наряду с прямым выражением позиций «автора», широко практикуются и косвенные, включая перемещение точек зрения «автора» и персонажей, то такое совмещение взглядов героев пушкинской прозы этого времени с публицистическими взглядами автора не покажется неожиданным. Пушкин лишь переносил в прозаическое повествование тот принцип, который был широко разработан им в

повествовании стихотворном и, видимо, не представлялся исчерпанным в его пределах. Но в прозе, лишенной ярко выраженного субъективного начала, этот прием терял свою естественность и приобретал известную нарочитость, хотя и создавал возможность расширения сюжетных рамок и проблематики произведений, подобно тому, как это имело место в «Евгении Онегине», в котором именно его насыщенность «лирическими отступлениями» и другими формами выражения субъективной точки зрения создавала предпосылки превращения его в «энциклопедию русской жизни», далеко выводя роман за пределы его сюжета. С другой же стороны, опыт «Евгения Онегина» способствовал разработке образов персонажей, наделенных в той или иной степени элементами авторского сознания, хотя и не являющихся автобиографическими в собственном смысле этого слова.

Насыщенность «Романа в письмах» публицистическим материалом сразу же бросается в глаза⁸. Оба главных героя — и Лиза и Владимир** — рассуждают о старинном дворянстве и «новой знати», о распадении помещичьих хозяйств, об обязанностях помещиков по отношению к крестьянам и т. д. Все это — излюбленные мысли самого Пушкина, высказывавшиеся им неоднократно и даже частично перенесенные из «Романа в письмах» в его публицистику. В особенности это относится к суждениям героев о дворянстве, почти дословно совпадающим с соответствующими публицистическими текстами.

Тема дворянства вводится в начале в качестве мотивировки отказа Лизы от возможного замужества: «Откровенно признаюсь, что Владимир** мне нравился, но никогда я не предполагала выйти за него. Он аристократ — а я смиренная демократка. Спешу объяснить и заметить гордо как истинная героиня романа, что родом принадлежу я к самому старинному дворянству, а что мой рыцарь — внук бородатого миллионщика. Но ты знаешь, что значит наша Аристокрация» (VIII, 49).

Эти слова Лизы прямо ведут к ряду суждений Пушкина, особенно к его болдинским полемическим заметкам 1830 года,

⁸А. А. Ахматова определяет «Роман в письмах» как «свод литературно-полемических (и политических) высказываний Пушкина, розданных им всем четырем корреспондентам». См.: А. А. Ахматова. «Адольф Бенжамен Констан в творчестве Пушкина. В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 100.

то есть периода, примыкающего ко времени написания «Романа в письмах» (1829). Они, в свою очередь, тесно связаны со стихотворением 1830 года «Моя родословная» («мне ли быть аристократом?/ Я, слава богу, мещанин»; III, 261, ср. с отголоском этого в «Родословной моего героя» 1836 года: «Я мещанин, как вам известно,/ И в этом смысле демократ»; III, 427).

То же относится и к суждениям Владимира**, первое письмо которого особенно насыщено публицистикой. Размышления его об упадке дворянства, «уничтожении наших исторических родов», «аристократии чиновной» и «аристократии родовой» и т. д. (см. VIII, 52—53), перекликаясь с суждениями, высказанными ранее Лизой (хотя сам он, в отличие от нее, как раз принадлежит к «новой знати»), раздвигают, как уже сказано, рамки содержания произведения и расширяют его проблематику, функционально сближая публицистику «Романа в письмах» с «лирическими отступлениями» «Евгения Онегина»: как и последние, она служит введению, хотя и не прямому, авторского начала в прозу Пушкина.

С еще большей очевидностью обнаруживают это отрывки «светской повести». Наиболее обнаженно публицистические темы введены в традиционно печатаемый в составе отрывка «Гости съезжались на дачу...» в качестве третьей его главки фрагмент, начинающийся словами: «Вы так откровенны и снисходительны...» (разговор русского с испанцем). Пушкин работал над ним спустя значительное время после того, как были написаны предшествующие главки отрывка (последние относятся ко второй половине 1828 года, фрагмент же «Вы так откровенны и снисходительны...» датируется концом 1828—началом 1830 года), и его соотношение с ними истолковывается по-разному. В. Е. Якушкин, публикуя текст этого фрагмента, осторожно связал его с отрывком «Гости съезжались на дачу...» (Разговор Русского с Испанцем, вероятно, имеющий отношение к отрывку — «Гости съезжались на дачу...»⁹). «Проблематичной» считает связь между ними и комментарий большого академического издания сочинений Пушкина (автор комментария Н. В. Измайлов; см. VIII₂, 1050); предположительно относит эту главку к наброску повести и Б. В. Томашевский¹⁰. Е. С. Гладкова видит в этом фрагмен-

⁹«Русская старина», 1884, ноябрь, стр. 365.

¹⁰См.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VI. Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 788.

те «варианты разговора русского с испанцем в I главе» и склонна рассматривать его как конкретизацию ремарки: «И разговор принял самое сатирическое направление» (VIII, 37)¹¹. Наконец, Ю. Г. Оксман видел в нем «особый художественно-публицистический этюд», развертывающий «эпизодическую деталь брошенного романа»¹².

Последнее предположение, фактически выводящее этот фрагмент за пределы текста отрывка «Гости съезжались на дачу...», едва ли достоверно: скорее, он все же как-то соотносится с предыдущими двумя главками, и установившаяся практика их совместной публикации не может вызывать больших сомнений; другое дело, что нет возможности совершенно точно определить его место и характер связи с ними. Вывод, к которому пришел Ю. Г. Оксман, не находит достаточного подтверждения: у нас нет твердых оснований считать повесть брошенной к началу 1830 года окончательно. Правда, ноябрем—декабром 1829 года датируется план, с которым связан уже отрывок «На углу маленькой площади...», но работа над его текстом относится к более позднему времени¹³, так что вполне возможно, что Пушкин мог еще и возвратиться к тексту отрывка «Гости съезжались на дачу...» с целью продолжения работы над ним.

Очевидная сюжетная связь фрагмента «Вы так откровенны и снисходительны...» с началом отрывка «Гости съезжались на дачу...» и принципиальная общность их художественного решения позволяют, таким образом, рассматривать их в составе единого замысла. В разговор русского с испанцем тема большого света вводится в форме публицистических рассуждений героя, также функционально заменяющих свойственные стихотворному повествованию «лирические отступления». Это, в частности, может быть подтверждено сопоставлением этого фрагмента с жанрово близким «Евгению Онегину» текстом: поэмой «Езерский» (1832—1833).

Писавшаяся «онегинской строфой» и представляющая собой новое обращение Пушкина к жанру «романа в сти-

¹¹Е. С. Гладкова. Указ. соч., стр. 310.

¹²См.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в шести томах, т. IV. Изд. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 762—763.

¹³Б. В. Томашевский датирует рисунок в тетради ПД № 838 (ЛБ 2371), л. 89, рядом с которым находится фрагмент текста отрывка «На углу маленькой площади...», связанный с работой над его первой редакцией, летом 1830 года. См.: Б. В. Томашевский. Три рисунка Пушкина. В его кн.: Пушкин и Франция. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 424.

хах» (известно, что Пушкин предполагал даже связать написанный текст поэмы с «Евгением Онегиным», заменяя фамилию Езерских Онегиними), поэма эта заимствует основные черты его структуры: во всяком случае, принцип совмещения эпического повествования с «лирическими отступлениями» здесь аналогичен¹⁴. В литературе отмечается также связь первоначального замысла «Езерского» с прозаическими набросками 1828—1830 годов: героем поэмы поначалу должен был стать светский человек, являющийся, как и герои незавершенной прозы, новой модификацией онегинского типа¹⁵. Строфы VI—IX белой редакции «Езерского» как раз и представляют собой «лирическое отступление», тематически совпадающее с публицистическими размышлениями о старинном дворянстве и «новой знати», переадресованных героем отрывков «Гости съезжались на дачу...» и «На углу маленькой площади...».

Разговор русского с испанцем в примыкающем к основной части отрывка «Гости съезжались на дачу...» фрагменте вращается вокруг вопроса о русской аристократии. Речь идет о «проклятом (...) аристократическом круге», характерными чертами которого являются «невнимание и холодность»: «человек, не принадлеж(ащий) к это(му) малому стаду, принят как чужой — не только иностранец, но и свой» (VIII, 41—42).

Разъясняя далее заезжему испанцу положение русской аристократии, русский (Минский¹⁶) говорит ему о расслоении русского дворянства, то есть касается той стороны вопроса, которая особенно занимала Пушкина в 1830 году и неоднократно затрагивалась им в его публицистике: «древнее русское [дворянство] (...) упало в неизвестность и составило род третьего состояния. Наша благо(род)ная чернь, к которой и я принадлежу, считает своими родоначальниками Рюрика и

¹⁴См.: Н. В. Измайлов. Из истории замысла и создания «Медного всадника». В кн.: Пушкин и его современники. Материалы и исследования, вып. XXXVIII—XXXIX. Изд. АН СССР, Л., 1930, стр. 171; О. С. Соловьева. «Езерский» и «Медный всадник». История текста. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III, стр. 299, 327.

¹⁵Там же, стр. 299—300.

¹⁶Считать «Русского» «персонажем без имени», не совпадающим с Минским. (см.: История русской литературы, т. VI. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 302), нецелесообразно, так как фрагмент «Вы так откровенны и снисходительны...» в любом случае примыкает к началу отрывка «Гости съезжались на дачу...», где торжество этого персонажа и Минского вне сомнения.

Мономаха (...). Но настоящая Аристокр(атия) наша с трудом может назвать и своего деда — Древн(ие) роды их восходят до Петра и Елизаветы. Денщики, Певчие, Хохлы — вот их родоначальники¹⁷ (...). Мы гордимся не славою предк(ов), но чином какого-нибудь дяди, или балами двоюродной сестры — [Заметьте], что неуважение к предкам есть первый признак дикости (и) безнравственности»¹⁸ (VIII, 42).

Текст «Езерского» практически повторяет эти рассуждения, мотивируя их, однако, непосредственным вторжением авторской точки зрения.

Кто б ни был ваш родоначальник,
Вам все равно — конечно так,
Вы презираете отцами,
Их древней славою, правами
Великодушно и умно,
Вы отреклись от них давно,
Прямого просвещенья ради,
Гордясь, как общей пользы друг,
Ценою собственных заслуг,
Звездой двоюродного дяди
Иль приглашением на бал
Туда, где дед ваш не бывал. (V, 99).

Подобная же замена точки зрения героя прямым выражением авторской позиции происходит и в дальнейшем: строфы VIII—IX близко соприкасаются с размышлениями героя «Романа в письмах» Владимира** о русских помещиках:

...исторические звуки
Нам стали чужды — хоть с проста
Из бар мы лезем в tiers état,
Хоть нищи будут наши внуки,
Мне жаль, что мы, руке наемной
Дозволя грабить свой доход,
С трудом ярем заботы темной
Влачим в столице круглый год,
Что не живем семьею дружной
В довольстве, в тишине досужной,
Старея близ могил родных
В своих поместьях родовых... (V, 100).

¹⁷Ср.: в «Моей родословной»: «Не торговал мой дед блинами, / Не ваксил царских сапогов, / Не пел с придворными дьячками, / В князя не прыгал из хохлов...» и т. д. (III, 261).

¹⁸Ср. в «Опровержении на критики» (1830): «Дикость, подлость и невежество не уважает прошедшего, пресмыкаясь пред одним настоящим. И у нас иной потомок Рюрика более дорожит звездю двоюродного дядюшки, чем историей своего дома, т. е. историей отечества» (XI, 162).

Ср. в «Романе в письмах»: «Небрежение, в котором оставляем мы наших крестьян, непростительно. Чем более имеем мы над ним(и) прав, тем более имеем и обязанностей в их отношении. Мы [оставляем] их на произвол плута приказчика, который их притесняет, а нас обкрадывает. Мы проживаем в долг свои будущие доходы, разоряемся, старость нас застает в нужде и в хлопотах.

Вот причина быстрого упадка нашего дворянства: дед был богат, сын суждался, внук идет по-миру. Древние фамилии приходят в ничтожество; новые поднимаются и в третьем поколении исчезают опять. Состояния сливаются, и ни одна (фамилия) не знает своих предков» (VIII, 53).

Сравнение с «Езерским» наглядно подтверждает мысль о функциональной общности публицистического начала в прозаических отрывках Пушкина и «лирических отступлений» стихотворного повествования; опыт «Евгения Онегина» оказался трансформированным в непосредственно примыкающей к нему прозе Пушкина, и не случайно публицистические пассажи прозаических отрывков рубежа 1830-х годов легко укладывались в лирические строфы нового «романа в стихах».

В отрывке «Гости съезжались на дачу...» публицистическое начало несколько оторвано от основной части его текста, отчетливо проявляясь лишь в примыкающем к нему фрагменте «Вы так откровенны и снисходительны...». Ранее написанный текст не включал в себя подобного элемента, хотя и предполагал возможность его введения (разговор Минского с испанцем в начале отрывка), тем более, что само изображение высшего общества в нем вполне согласуется с публицистическими инвективами «русского». Иначе в этом отношении строится отрывок «На углу маленькой площади...»: диалог между героями уже органически включил в себя рассуждения о «новой знати», характеризующие оба персонажа.

— Я так давно не выезжала, что совсем раззнакомилась с вашим [высшим обществом]. Так ты очень дорожишь вниманием князя Григория, известного мерзавца, и благосклонностию жены его, дочери (певчего)?

— И конечно, с жаром отвечал молодой человек (...) — Я человек светской и не хочу быть в пренебрежении у светских Аристократов. Мне дела нет ни до их родословной, ни до их нравственности.

— Кого ты называешь у нас Аристократами?

— Тех, которым протягива(ет) руку графин(я) Фуфлыгин(а).

— А кто такая гр. (афиня) Фуфлыгина?

— Наглая дура.

— И пренебрежение людей, которых ты презираешь, может до такой степени тебя расстр(аивать)! — сказала дама после некоторого молчания. Признайся, тут есть и иная причина.

— Так: опять подозрения! опять ревность! Это, ей богу, несносно (VIII, 143—144).

Публицистическое начало уже не выступает здесь так явно, как в «Романе в письмах» и в отрывке «Гости съезжались на дачу...» /фрагмент «Вы так откровенны и снисходительны...»/; но сами эти рассуждения вытекают из оценок, которые содержатся в публицистических статьях Пушкина и в «Моей родословной», а также характеризуют «свет» и господствующие в нем отношения по аналогии с тем, как это представлено в «Евгении Онегине». В особенности варианты XXIV—XXVI строф восьмой главы романа наглядно обнаруживают, что в процессе работы над ними мысль Пушкина вращалась вокруг тех же проблем и тем, которые по-иному решались им в его публицистике и в возникшей в атмосфере литературно-общественной борьбы 1830 года «Моей родословной».

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 весь век,
Для власти нужный человек (VI, 630).

Для многочисленных вариантов XXIII—XXVI строф восьмой главы «Евгения Онегина» характерна портретность сатирических зарисовок представителей светского общества: прямо или косвенно в них обнаруживаются реальные лица из светского окружения Пушкина¹⁹. Это связано с обострением отношений поэта со «светом», сказавшимся и на эволюции «Евгения Онегина»²⁰. Приведенные строки о «францу-

¹⁹См.: Н. Я. Соловей. Указ. соч.: стр. 80—87.

²⁰См.: И. Семенко. Эволюция Онегина /К спорам о пушкинском романе/. «Русская литература», 1960, № 2, стр. 124—125; Г. А. Гукowski и др. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957, стр. 257.

зе К. М.», женатом «на кукле чахлой и горбатой», намекают, в частности, на К. В. Нессельроде и его жену. Последняя, графиня М. Д. Нессельроде, фигурирует, кстати, и в отрывке «На углу маленькой площади...» под именем графини Фуфлыгиной²¹. Прозаические наброски Пушкина рубежа 1830-х гг. также полны намеков на конкретных лиц и реальные обстоятельства светской жизни этого времени²²; в «Романе в письмах», в котором, по словам Т. Г. Цявловской, «решительно все кажется сколком с настоящей, еще не остывшей жизни»²³, в письме Владимира упоминается по контрасту с Лизой Елена***, вероятным прототипом которой оказывается А. А. Оленина²⁴, сатирический портрет которой появляется и в черновых вариантах XXVI строфы восьмой главы «Евгения Онегина».

Портретность зарисовок имеет существенное значение для понимания того сатирического колорита, который придает описанию светского общества в последних главах «Евгения Онегина» и в прозаических отрывках Пушкина, обуславливая в значительной мере и публицистические мотивы в них. Сатира на «новую знать» входила, по-видимому, в замысел восьмой главы «Евгения Онегина», но под давлением внешних обстоятельств была им здесь снята²⁵, не перестав, однако, занимать Пушкина: отрывок «На углу маленькой площади...» обнаруживает стремление обратиться к ней снова, введя колкие намеки в диалог прозаического произведения²⁶.

Итак, в отрывке «На углу маленькой площади...» Пушкин пытается уже освободиться от публицистики в ее более прямой форме, теснее связав публицистические мотивы с сюжетным действием и поведением персонажей. Это соответствовало общей тенденции к объективности прозаического по-

²¹См.: комментарий Ю. Г. Оксмана в кн.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в шести томах, т. IV, 1936, стр. 764. Ср.: История русской литературы, т. VI, стр. 302.

²²См.: А. Л. Вайнштейн, В. П. Павлова. К истории повести Пушкина «Гости съезжались на дачу...». В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1966. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 36—43.

²³Т. Г. Цявловская. Дневник А. А. Олениной. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 284.

²⁴Там же, стр. 284—285.

²⁵См.: Н. Я. Соловей. Указ. соч., стр. 86—87.

²⁶Над отрывком «На углу маленькой площади...» Пушкин работал преимущественно летом 1830 года одновременно с восьмой главой «Евгения Онегина»; но возвращался к нему и позднее, в 1831 или даже 1832 году. О датировке отрывка см.: VIII, 1053.

вестования, размежеванию прозы и поэзии, наиболее отчетливо проявляющемся на ранних этапах развития пушкинской прозы. Публицистика как форма проявления субъективного авторского начала вступила в противоречие с этой тенденцией, и Пушкин, по-видимому, сознавал это. Во всяком случае, за исключением «Рославлева» (1831), публицистическое задание которого наиболее обнажено, позднейшая проза Пушкина уже не смыкается так тесно с публицистикой, как это имело место в «Романе в письмах» и в набросках «светской повести» 1828—1830 годов. Даже тогда, когда впоследствии в своей прозе Пушкин ставил проблемы большой социальной значимости («Дубровский», «Капитанская дочка»), их художественное воплощение исключало уже введение «чистых» публицистических мотивов, не препятствуя, однако, обнаружению остроты и злободневности этих проблем.

Некоторая нарочитость публицистических «вкраплений» в текст незавершенных прозаических произведений Пушкина конца 20-х—начала 30-х годов была тем более очевидной, что они, как было показано ранее, представляли собой попытку перенести в прозу элементы художественной системы «Евгения Онегина», противоречившие тем основаниям, на которых складывалась пушкинская проза этого периода. Утверждение функционального соответствия публицистических мотивов в незавершенной прозе «лирическим отступлениям» «Евгения Онегина» не опровергается тем, что в самом «романе в стихах» нет собственно публицистических высказываний «автора» и можно говорить лишь о публицистичности освещения некоторых тем, прежде всего, темы «света» в его последних главах, как в основном тексте, так и в вариантах. Пример «Езерского» подтверждает органичность публицистики именно «лирическим отступлениям» стихотворного повествования.

Таким образом, будучи связанной с опытом «Евгения Онегина», публицистика в «Романе в письмах» и в набросках «светской повести» служила воплощению авторской позиции в условиях, исключавших непосредственное ее проявление; это создавало определенные трудности, преодолеть которые полностью Пушкин на этом этапе развития своей прозы не смог, чем и объясняется, вероятно, его отказ на время от разработки повествовательных принципов, обнаруживавших свою зависимость от стихотворного опыта. Вторичность рассматривавшихся в этой статье замыслов прозаических произведений, их связь с опытом «Евгения Онегина» послужили, возможно, одной из причин того, что они остались неосуше-

ствленными, и Пушкин предпочел пока другие, пусть и более традиционные, но зато в большей мере способные обнаружить специфику прозы, формы. Результатом этого был большой успех — создание «Повестей Белкина»; но Пушкин не отказался совсем от того пути, которым шел, воплощая замыслы «Романа в письмах» и особенно «светской повести», позднее, работая над «Пиковой дамой» и некоторыми другими произведениями своей зрелой прозы, он к нему возвращается, подтверждая таким образом перспективность повествовательных принципов, разрабатывавшихся в незавершенных прозаических произведениях рубежа 1830-х годов.

О НЕЗАКОНЧЕННОЙ ПОЭМЕ ПУШКИНА «ТАЗИТ»

Поэма под редакторским названием «Тазит» (1829—1830) наиболее подробно изучалась в текстологическом отношении, в аспекте реального и исторического комментария¹. Указана тематическая и текстуальная переключка с «Кавказским пленником», «Цыганами» и «Путешествием в Арзрум» (с последним «Тазит» связан этнографическим материалом, который попал в поле зрения Пушкина во время поездки на Кавказ летом 1829 г.); предложены некоторые сравнительно-исторические параллели (Шатобриан², Мицкевич³). Из старой литературы сохраняют значение толкования поэмы, данные Белинским, Анненковым, Мережковским⁴. Выводы о незаконченном тексте⁵ во многом неизбежно предположительны, но гипотетичность не превышает допустимых пределов: из 14 пунктов плана 11 (V, 336) восемь отражено в белой рукописи, а в черновиках разработан девятый пункт.

¹А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. V. Изд. АН СССР, 1948, стр. 71—79, 336—370 (далее ссылки на это издание даются в тексте). Текст «Тазита» готовил С. М. Бонди. См. также статью «Гасуб», а не «Галуб» в его кн.: Черновики Пушкина, М., 1971, стр. 54—62 (впервые в его кн.: Новые страницы Пушкина, М., 1931, стр. 59—73). В. Л. Комарович. Вторая кавказская поэма Пушкина — Пушкин. Временник пушкинской комиссии, т. 6, М., 1941, стр. 211—234. Г. Турчанинов. К изучению поэмы Пушкина «Тазит» — Русская литература, 1962, № 1, стр. 38—54.

²В. Л. Комарович, ук. соч., стр. 225—228.

³W. Lednicki. Pushkin's Tazit and Mickiewicz's Konrad Wallenrod — в его кн.: Bits of Table Talks on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgeniev and Sienkiewicz. The Hague, 1956, p. 180—197.

⁴Для изучения сочинений Пушкина в «Библиотеке великих писателей». С. А. Венгеров предлагал написать статью о «Тазите» Брюсову. Это видно из письма Брюсова Венгерову от 3-марта 1909 г., в котором он отказывается от предложения. См.: Литературный архив, т. I, 1938, стр. 355. Ср.: Брюсовские чтения 1962 года, Ереван, 1963, стр. 399.

⁵Мнение М. Л. Гофмана: «...есть все основания думать, что «Галуб» был вполне закончен вчерне» (см. его кн.: Пушкин. Психология творчества. Париж, 1928, стр. 83), — не подтвердилось. В случае «Тазита» вопрос о конструктивном значении «незавершенности» отпадает.

Здесь не преследуется цель реконструировать замысел Пушкина. Будет сделана попытка 1) показать возможные пути содержательной интерпретации наличного текста (включая планы и черновики); 2) определить его жанровые тенденции. Обе задачи понимаются в качестве историко-литературных, т. е. их решение предполагает выбор из идеологического и художественного «словаря» эпохи. В первом случае предлагается считать основную оппозицию соответствующего идеологического комплекса доминантой плана содержания данного художественного текста, во втором случае речь идет о нахождении некоторых принципов его внутренней организации. При выполнении задачи интерпретации выбор дает лишь некоторое приближение к культурному коду эпохи, а выбранная антитеза является лишь средством и предметом дальнейших рассуждений. Сами рассуждения о приложении этой антитезы к тексту не могут считаться принадлежащими языку эпохи, а представляют собой компромисс между культурными кодами — исследователя и эпохи создания текста. Таким образом, выбор имеет «позитивное» и «негативное» значение: а) данная антитеза действительно была предметом рассуждений в изучаемую эпоху (в художественных и нехудожественных текстах, а также для читателя), б) рассуждения исследователя до известной степени защищены от аберрации, поскольку строятся вокруг заведомо функционировавшего противопоставления.

Примем за исходное утверждение: рассматриваемый текст отражает в плане содержания идеологический комплекс, определяемый полярными понятиями «естественное состояние» и «цивилизация» (гражданское общество). Этот же комплекс будет основанием сравнения «Тазита» с «Кавказским пленником» и «Цыганами», объектами, которые мы будем полагать известными и относительно которых, в частности, установлена возможность интерпретации на основе данной антитезы.

Для проблематики цивилизации и естественного состояния, центральной в философии Просвещения и акцентированной Руссо (с именем которого она впоследствии связывалась в понятии «руссоизм»)⁶, основополагающим являлось именно

⁶Судьба и значение этой проблематики в истории русской литературы

противопоставление, тогда как само понимание естественности, представление о ее носителях не было жестким и единым⁷. Семантику ключевого термина А. П. Куницын описывал так:

«Слово *естественный*, присоединяемое к праву, состоянию, закону и разуму, вводит некоторых в заблуждение по своей двозначительности: иногда значит оно то же, что первоначальный, первобытный, иногда — природный, врожденный. В правоведении употребляется оно в сем последнем значении. (...) Но, принимая название *естественный* в первом значении, многие думают, что (...) состояние естественное — есть состояние людей без общественного соединения, в котором царствовало самоуправство, что закон естественный есть выражение правил, коими люди руководствовались в первобытном состоянии (...)»⁸.

Отсюда видно, что противопоставление велось в двух планах — «реальном» (действительное существование естественных людей) и умозрительном (условное выделение в человеке того, что возводится к природе, — и соответствующее должностное состояние).

Постоянным членом оппозиции было «гражданское общество». Первое из указанных Куницыным значений отождествляло «первобытный» (древний) и «естественный», на «синхронном срезе» вместо «первобытный» была возможна подстановка «нецивилизованный». При европоцентризме культурного сознания и в контексте критицизма философии Про-

и рецепция идей Руссо в России исследованы в ряде работ Ю. М. Лотмана: Пути развития русской просветительской прозы XVIII в. — в сб.: Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII в. М.—Л., 1961, стр. 79—106; Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов — Уч. зап. ТГУ, вып. 119. Труды по русской и славянской филологии, V, Тарту, 1962, стр. 3—76; Руссо и русская культура XVIII в. — в сб.: Эпоха Просвещения, М.—Л., 1965, стр. 208—281. Руссо и русская культура XVIII—начала XIX века — в кн.: Жан-Жак Руссо, Трактаты. М., 1969, стр. 555—604. Типологические обобщения по культуре Просвещения даны в статье «Проблема знака и знаковой системы и типологии русской культуры XI—XIX веков» — в кн.: Ю. Лотман, Статья по типологии культуры, Тарту, 1970, стр. 26—32.

⁷Руссо писал об этих разногласиях в «Рассуждении о происхождении и основаниях неравенства между людьми» — см.: Трактаты, стр. 41—43. Ср.: в «Праве естественном» (1818—1820) А. П. Куницына: «Философы, изображавшие состояние человека вне общества, держатся различных мнений и больше или меньше удаляются от истинных об оном понятии». Цит. по кн.: Русские просветители (от Радищева до декабристов), т. 2, М., 1966, стр. 293.

⁸Там же, стр. 208.

свещения под «гражданским обществом» подразумевалось прежде всего (не исключительно) европейское, а «нецивилизованный» легко сводилось к «неевропейский».

Философские и художественные памятники соединяют умозрительный и «реальный» планы, логический и исторический аспекты. Отсюда множественность различных во времени (история) и пространстве (этнос) антропологических объектов, которые могли идентифицироваться в качестве естественных. Различно — в границах генерального противопоставления — мыслилось и отношение естественности к цивилизации. Безусловное отсутствие законов или воспитания не являлось обязательным признаком — такого рода институты со знаком «суровой простоты» могли противопоставляться европейским нормам. Для понимания соответствующих сюжетов следует учитывать различие между «Цыганами» Пушкина и, например, повестью, переведенной Карамзиным из де Сталь («Мелина»), где убийство из ревности совершает именно представительница нецивилизованного народа.

Подход Руссо был в принципе рационалистическим, а не историческим. Его дикарь — допущение⁹, носителем естественного начала мог быть: воображаемый первобытный человек, представитель современного нецивилизованного народа, патриархальный крестьянин, ребенок. Тем не менее Руссо выделял сменяющиеся во времени эпохи развития природы человека, связывая одну из них с «той ступенью развития, которой достигло большинство диких народов нам известных»¹⁰. Однако первичным остается нормативное понятие естественности. Оперируя с ним, Руссо определяет Эмиля как дикаря в обществе, а высшую точку неравенства — деспотизм — как «новое естественное состояние» («здесь отдельные лица вновь становятся равными, ибо они суть ничто»)¹¹.

В процессе колонизации просветительская культурная схема обуславливала картину экзотического мира, давала точку зрения, с которой «дикие» наделялись атрибутом естественности. С другой стороны, контакты европейцев с «детьми природы» питали «реальную» трактовку естественности и в то

⁹«Этот человек не существует, говорите вы, пусть так, но мы можем допустить его существование». («Письмо к Кристофу де Бомону») — Трактаты, стр. 618.

¹⁰«Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» — там же, стр. 77.

¹¹Там же, стр. 95.

же время давали материал для построения нормативных философских моделей в пользу или против цивилизации¹².

Взаимопроникновение «реального» и отвлеченного значений ключевого термина, отсутствие жесткой соотнесенности атрибута естественности с определенным носителем и отсюда возможность аналогий и отождествлений важны для понимания художественных соответствий руссоистского комплекса и могут быть использованы при их истолковании.

У Пушкина¹³ естественность приписывается обитателям национальных окраин государства (но не ребенку и не крестьянину). В «Кавказском пленнике» и «Цыганах» нецивилизованный коллектив — это такой социум, который противопоставляется цивилизованному (европейскому) обществу как гармоничный («простота») дисгармоничному («страсти»). Известно, что предохраняя условную антитезу от осложняющих моментов, Пушкин игнорировал факт крепостной зависимости молдавских цыган, о котором он писал в предисловии к поэме, не вошедшем в окончательный текст. С тем же связан и способ подачи местного материала: он был в произведении предметом оценки — любования героя-европейца или повествователя.

Основное отличие «Тазита» легко сформулировать в негативной форме: отказ от понимания нецивилизованного социума как внутренне непротиворечивого.

Таким образом, мы имеем два общих утверждения: первое (исходное) постулирует связь между изучаемым текстом и существовавшим вне его идеологическим комплексом; второе выражает (негативно) специфику этой связи относительно избранных для сравнения объектов. Следующие утверждения собственно интерпретируют текст, имея в виду такой его признак, как сюжетность. Предлагаются два варианта интерпретации:

А. Герой совершает движение от естественного состояния к состоянию цивилизации. Коллизия «перевернута» по отношению к «Цыганам».

¹²См.: М. Дюше. Мир цивилизации и мир дикарей в эпоху Просвещения. Основы антропологии у философов — в сб.: Век Просвещения, М.—Париж, 1970, стр. 251—278.

¹³О недодетских ранних романах Пушкина «Цыган» и «Фатам или разум человеческий», создававшихся под влиянием философской прозы XVIII в (Вольтер), см.: Б. Томашевский. Пушкин, кн. I, М.—Л., 1956, стр. 33—38.

В. Неевропейский⁷ уклад представляет собой определенную цивилизацию. Тогда конфликт «Тазита» аналогичен конфликту «Цыган».

Вариант А кажется очевидным и наиболее экономно отражающим оба общих утверждения. Нецивилизованному коллективу присуще внутреннее противоречие. Его соотношение с цивилизацией, которая должна была быть персонифицирована в лице Тазита, (или миссионера), иное, чем в «Цыганах»: не европеец бежит к дикому народу, а дикарь выступает проводником цивилизованных жизненных норм или внутренне готов к выполнению этой миссии¹⁴. В частности, «обращенный» вид по отношению к «Цыганам» принимает тема мести.

Однако ряд соображений говорит в пользу варианта В. Как отмечалось в литературе, местный материал в «Тазите» перестает быть чисто описательным или декоративным и получает функцию определителя среды, в которой возникает конфликт. Эта среда культурна, имеет традицию, предписывающую нормы поведения. Гасуб — «нормальный» герой, объясненный традицией и объясняющий ее¹⁵. Речь Гасуба

¹⁴Один из «реальных» доводов, посредством которого Руссо доказывал противоестественность цивилизованного общества, был тот, что европейцы не могут приучить дикарей к своему образу жизни. «(...) Миссионерам нашим иногда удается сделать дикарей христианами, но не цивилизованными людьми. (...) Между тем как тысячу раз случается читать, что французы и другие европейцы добровольно удаляются к диким племенам и проводят среди них всю свою жизнь (...)». Цит. по кн.: Ж. Ж. Руссо. О причинах неравенства. СПб., 1907, стр. 151.

¹⁵По мнению кавказоведа, черкесские обряды переданы в поэме очень точно. — Г. Турчанинов, ук. соч.: стр. 44, 52. Черновики и первоначальная редакция некоторых стихов в белой рукописи дают основание предполагать, что Пушкин отбрасывал варианты, противоречащие этнографической трактовке Гасуба. В третьем диалоге было (слова Гасуба):

Приди... Где ж голова его
[Послушай] (?) мозг ее мне нужен
Дай мне прогрыз(ть) (?)

Набросок: «Мне череп нужен», V, стр. 353, ср. стр. 369. Это, по-видимому, реминисценция из Данте (33-я песня «Ада»). Эпизод об Уголино и Руджери был в числе первых отрывков из «Божественной комедии», переведенных на русский язык (1800) — см.: М. П. Алексеев. Первое знакомство с Данте в России — в сб.: От классицизма к романтизму, Л., 1970, стр. 57—60. В 1817 г. появился перевод Катенина «Уголин» («Сын отечества», 1817, № 9). Данте упоминается в одном из стихотворений кавказского цикла («Зорю бьют. Из рук моих...»). С другим вариантом тогда же места в «Тазите»: «Мне кубок нужен» ср.: летописный и переданный Карамзиным рассказ о гибели Святослава. (История Государства Российского, т. I, СПб, 1818, стр. 193), а также пушкинское «Послание Дельвигу» («Прими сей череп, Дельвиг, он...»).

строится как имитация его собственной точки зрения — взамен устранимой точки зрения героя-европейца или повествователя: «Где же, — мыслит он, — в нем плод наук (V, 74; ср.: «плоды наук» в спорах Онегина и Ленского). Показательно употребление слова «дикость», весьма важного в контексте противопоставления гражданского общества и естественного состояния. В «Цыганах» «дикость», «дикий» — обозначения вольной жизни на лоне природы в противовес «неволле душных городов». С точки зрения так обозначающего, Гасуб — дикий. Но эта дикость им самим именуется — «плоды наук», «труды», диким же названо (в авторской речи) поведение Тазита. «Но Тазит /Все дикость прежнюю хранит». (V, 73). Здесь игра на полисемии: «дикий» — антоним к «цивилизированный» и «чуждающийся людей»¹⁶ (ср. «Дика, печальна, молчалива» — о Татьяне).

Таким образом, вместо условного непротиворечивого социума — особая, этнографически определенная цивилизация, и здесь же — новая условность: «дикарь», стоящий вне этой цивилизации¹⁷. Поведение Тазита аналогично поведению Алеко — это отказ от основных культурных правил.

Вариант В удобно рассматривать в свете философских споров об изначально доброй или злой природе человека. Руссо, считая сострадание одним из двух «первых и простейших действий человеческой души» (наряду с самосохранением), утверждал, что естественные люди «даже не помышляли о мести»¹⁸ (ср. старый цыган у Пушкина), но месть присуща всем известным диким народам, которые «уже далеки от первоначального естественного состояния»¹⁹. Тазит осуществляет естественную доброту и нарушает традицию «хищного» Кавказа.

Итак, в А полярные понятия исходной антитезы остаются в силе, меняется на противоположное (в сравнении с «Цыганами») направление сюжетного движения героя. Вариант В интерпретирует текст как нетривиальное приложение тради-

¹⁶Словарь языка Пушкина, т. I, М., 1956, стр. 643—645.

¹⁷Действительный факт — горцы, вступившие в мирные сношения с русскими, мирные черкесы, упоминаемые в произведениях на кавказскую тему, в том числе в «Путешествии в Арзрум». Ср. хотя бы Галуб в «Валерике» Лермонтова — имя, как известно, заимствовано из «Тазита» в редакции Жуковского.

¹⁸Трактаты, стр. 43, 65—67.

¹⁹Трактаты, стр. 77. По Руссо, Гоббс с его «войной всех против всех» имел в виду именно это состояние. Куницын полемизировал и с Руссо, и с Гоббсом, отдавая предпочтение последнему. — Ук. соч., стр. 293—294.

ционной антитезы — к новому объекту: социум, который мог быть представлен естественным, «расслаивается» на цивилизацию и «дикость». Но эта «дикость» отвечает определенным требованиям цивилизации европейской — полярные понятия меняются местами: то, что согласно А трактовалось в качестве естественного состояния, становится в В гражданским обществом; то, что трактовалось в качестве цивилизации, совпадает по крайней мере в некотором — с естественным состоянием. Отсюда возможность третьего варианта интерпретации:

С. Борьба двух цивилизаций.

Поскольку в план поэмы включены пункты «Черкес-христианин» и «Миссионер», к понятию «европейская цивилизация» добавляется, определение «христианская», и поведение Тагита следует считать приближением к христианской морали или даже осуществлением ее требований.

А, В, С — самостоятельные варианты, но они не исключают друг друга. Так, оказалось удобным вывести С из А и В (хотя обычно комментаторы предпочитают этот вариант безотносительно к каким-либо другим). Есть и другая возможность: все три варианта рассматривать в совмещенном виде — в качестве формул, представляющих разные моменты развертывания сюжета, например, в такой последовательности: В—А—С («дикарь» — отщепенец против исконной цивилизации — он принимает иную, «естественную» цивилизацию — борьба двух цивилизаций). Тогда в С одним из членов оппозиции будет реализуемое героем состояние — одновременно естественное и цивилизованное. (Ср. другой атрибут героя — близость к природе: «внимать волнам, глядеть на звезды», — давший основание для характеристик его как «бессознательного художника», «мечтателя»).

Поскольку понятие естественного, перестает быть доминантой, а традиционная антитеза снимается и заменяется противопоставлением двух цивилизаций, постольку С выходит за пределы руссоистского комплекса. Это побуждает связать в нашей интерпретации нормативно-рационалистическую проблематику с типологически иной — исторической, историко-философской (чему в сюжете совмещении трех вариантов соответствует переход от А к С). Следующий пример дает представление о том идеологическом ряде, на который должен быть теперь спроецирован текст Пудкина и который, очевидно, отличен от исторических воззрений Руссо, а в некоторых существенных пунктах и прямо противоположен им.

В № 11 «Московского вестника» за 1827 год появились «Исторические афоризмы и вопросы» Погодина. В № 111 с «Замечаниями» на «афоризмы» выступил Р(ожалин). Дискутировался вопрос о закономерностях исторического развития человечества, в частности, европейских народов, с одной стороны, и неевропейских, с другой. Погодин отстаивал концепцию поступательного развития, постепенного одновременного восхождения народов по лестнице прогресса (прилагался чертеж!): «Времени, которое было в Европе, не было еще в Азии и Африке: так солнце освещает страны — одну за другой, и европейский вечер есть американское утро»²⁰. Рожалин доказывал, что Азия никогда не уподобится Европе, аргументируя неподвижностью государственных и общественных форм у азиатских народов²¹.

Показательны и другие фрагменты полемики (Погодин-издатель отвечает оппоненту в подстрочных примечаниях к соответствующим местам статьи последнего):

Рожалин: «Вы относите историю некоторых азиатских и африканских народов к истории древней. Во-первых, вы не сказали, кто эти некоторые?» Погодин: «Дикари, какие бы то ни были». Рожалин: «Во-вторых, вы не сказали: что разумеется под словом древняя история?...». Погодин: «Нехристианская»²².

Из утверждений Погодина вытекало, что современные нецивилизованные народы находятся на древнем этапе своей истории, границей которого должно стать принятие христианства. Позднее, повторяя и развивая это положение, Погодин заключал: «Новая история есть история христианства»²³.

Об историческом значении христианства Пушкин писал в заметках (1830) о втором томе «Истории русского народа» Полевого: «История древняя кончилась богочеловеком, говорит г-н Полевой. Справедливо. Величайший духовный и по-

²⁰Московский вестник, 1827, № 11, стр. 115.

²¹Московский вестник, 1827, № 111, стр. 213. Это обычное мнение. Ср., напр., в «Истории русского народа» Н. Полевого (т. IV, М., 1833, стр. 154) или у Бестужева-Марлинского: «Изумительна неподвижность азиатского быта в течение стольких веков. Об Азию расширились все попытки улучшения и образования: она решительно принадлежит не времени, а месту («Аммалат-бек»). — А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. 1, М., 1958, стр. 525. Ср. «спящий Восток» в «Споре» Лермонтова.

²²Московский вестник, 1827, № 111, стр. 213—214.

²³М. П. Погодин. Исторические афоризмы, М., 1836, стр. 7. Ср. в его «Начертании русской истории». М., 1837, с. XII.

литический переворот нашей планеты есть христианство. В сей-то священной стихии исчез и обновился мир. История древняя есть история Египта, Персии, Греции, Рима. История новейшая есть история христианства. Горе стране, находящейся вне европейской системы!».

С «Тазитом» сопоставимы и эти решительно сформулированные замечания, в которых Пушкин примыкает к широко распространенному историософскому взгляду²⁴, и во многом к ним близки суждения Погодина²⁵. На релевантность историософской проблематики для поэмы указывает и этимология имен героев: Гасуб значит «хищник, разбойник, грабитель», Тазит — образовано от слова со значением «новый, свежий, молодой»²⁶. В 1836 г. Пушкин писал в послесловии к опубликованному в «Современнике» очерку «Долина Ажитугай», автором которого был черкес, офицер русской армии Султан Казы-Гирей: «Любопытно видеть, как магометанин с глубокою думою смотрит на крест, эту хоругвь Европы и просвещения» (XII, 25; последние пять слов — цитата из очерка)²⁷.

²⁴Назовем два имени, далекое от Пушкина и близкое, — Гегель и Чаадаев (в известном письме к Чаадаеву от 19 октября 1836 г. Пушкин сам говорит о «христианской цивилизации»). Аналогично в эстетике и истории литературы представлял взгляд, согласно которому романтизм есть искусство христианской эры, а классицизм — искусство дохристианской античности.

²⁵Речь идет не о взаимоотношениях Пушкина и Погодина, круга «Московского вестника», не об оценке деятельности русской православной церкви на Кавказе (она выражена в «Путешествии в Арзрум»), а о концепции христианства в широкой историко-культурной перспективе (ср. в ук. письме к Чаадаеву о христианстве вообще и — иначе — о положении русского духовенства, ср. также в «Заметках по русской истории XVIII века» и «О ничтожестве литературы русской»).

²⁶Э. Г. Османова. О «Тазите» Пушкина. — Уч. зап. Кабардинского НИИ, т. IX, 1957, стр. 425—427; Г. Турчанинов, ук. соч., стр. 50.

²⁷Широко распространенная сюжетная коллизия «христианин—мусульманин» не обязательно должна интерпретироваться по нашему варианту. Очевидно, что он неприложим, например, к «Бахчисарайскому фонтану» или «Гяюру» Байрона. Назовем, однако, произведение, которое Пушкин рецензировал в «Литературной газете» как раз около времени работы над «Тазитом», — «Карелия» Ф. Глинки. В одном из эпизодов поэмы мусульманка, уличенная в связи с христианином, перекрестилась на глазах отца. Указанный Ф. Глинкой источник (Ф. Н. Глинка, Избранные произведения. Л., 1957, стр. 339) — «Путешествие по Тавриде» И. М. Муравьева-Апостола — был хорошо знаком Пушкину («Бахчисарайский фонтан»). И. М. Муравьев-Апостол коснулся и вопроса о магометанских общинах в христианском государстве (сразу после эпизода, использованного Ф. Глинкой, — Путешествие по Тавриде, СПб, 1823, стр. 150—152).

Все это очерчивает контекст варианта С. Он может интерпретировать текст независимо от А и В. Однако и для приближения в достаточной степени к идеологии эпохи, и для построения наиболее удобного исследовательского конструкта надо учитывать именно перечисление указанных историко-философских идей с комплексом представлений о цивилизации и естественном состоянии²⁸.

В этом плане характерна, например, полемика с XVIII веком Марлинского. Он в целом чужд руссоизма, в 30-х годах говорит об остром ощущении истории («Мы ее видим, слышим, осзаем ежеминутно — О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем»), а в отношении Кавказа — безусловно оправдывает насилие ради исторически необходимого цивилизаторства. Но и здесь всплывает имя Руссо: жизнь горцев — это «олицетворенная утопия Жана-Жака, только грязная, не нарумяненная, нагая» («Рассказ офицера, бывшего в плену у горцев»)²⁹. Другой пример: если Погодин отрицает договорный принцип естественного права, то еще для Куницына естественное право — метаязык по отношению к истории³⁰. Два идеологических комплекса сосуществовали. В стихах:

Так буйную вольность законы теснят,
Так дикое племя под властью тоскует

тема (исторически неизбежная экспансия европейской цивилизации) и фразеология могут быть «разнесены» по разным рядам (один из вариантов: «ветхую» вместо «буйную» — подчеркивал временной момент). Оба этих идеологических ряда четко намечены в статье «Джон Теннер»³¹. (Напомним,

²⁸Напомним в этой связи и биографическое обстоятельство — особый интерес Пушкина к А. П. Ганнибалу. В немецкой биографии А. П. Ганнибала, неполный перевод которой сделан, по мнению Т. Г. Цявловской, самим Пушкиным, говорилось, в частности, о намерении Петра I доказать возможность приобщения «почти диких людей» к науке и государственной службе. Там же описано крещение Ганнибала, он характеризуется как «убежденный христианин», который — ср. выше мнение Руссо — не захотел вернуться на родину, «привыкнув к европейскому образу жизни». (Рукою Пушкина, М.—Л., 1935, стр. 51—52, 41).

²⁹А. Марлинский. Полное собрание сочинений, т. II, ч. VI, СПб., 1847, стр. 215.

³⁰М. П. Погодин. Исторические афоризмы, стр. 100; А. П. Куницын, ук. соч.: стр. 213: «Самое исследование исторических происшествий без познаний права естественного быть не может, или история будет простонародное предание, никакого поучения не представляющее».

³¹Изучение этой статьи предполагает выяснение значения для Пушкина книги А. Токвиля «О демократии в Америке». См.: М. П. Алексеев. К статье Пушкина «Джон Теннер» — Временник пушкинской комиссии. 1966. Л., 1969, стр. 52—54.

что в предисловии к «Истории» Карамзин сравнивал Россию, открывшую страны, никому дотоле неизвестные», с Америкой и способы христианизации, примененные здесь и там³²).

«Тазит», будучи насыщен этнографическим материалом, ориентирован на указанные идеологические комплексы, и это отличает его от ориентированных на актуальный военно-политический и бытовой уровень «Путешествия в Арзрум» и замысла «Романа на Кавказских водах».

Что касается соотношения «Тазита» с двумя южными поэмами, оно теперь может быть сформулировано следующим образом: «Цыганы» — центральный пункт пушкинского руссоизма, «Кавказский пленник» — его начало, «Тазит» — переосмысление руссоистских идей, их сопряжение с другим идеологическим рядом. При этом наблюдается перераспределение текстовых и внетекстовых факторов.

«Кавказский пленник» — преимущественно психологическое (контраст характеров — понимая слово «характер» в том смысле, какой придавала ему современная Пушкину критика), опосредствованное элегической лирикой отражение руссоистской проблематики; начальная и финальная сюжетные ситуации здесь авантюрного типа (пленение—побег). В «Цыганах» весь сюжет непосредственно мотивирован философской антитезой. Позиция Пленника — любование «простотой», но ее соотношение с цивилизацией лишено оценочности; в «Цыганах» — нагнетение и поляризация оценок, герой — прямой их выразитель. «Дикая простота» в первом случае включает «веру», «воспитанье», во втором — не предполагает их (следующий шаг по пути условного освобождения от культурных ограничений). В первом случае тема цивилизаторской миссии европейского государства поставлена, но вынесена за пределы сюжета (эпидог), во втором она исключается вовсе. «Тазит», по-видимому, не предполагал прямых оценок; европейские нормы (и влияния) сталкивались с исконной «местной» системой «веры», «воспитанья», и это должно было составить сюжет поэмы.

Какой бы из рассмотренных вариантов (или комбинацию вариантов) ни взять за основу содержательной интерпретации, жанровые тенденции «Тазита» определяются рядом признаков, позволяющих сблизить его с романтической («байрониче-

³²Н. М. Карамзин. История Государства Российского, т. I, СПб., 1818, стр. 13.

ской») поэмой³³. Если иметь в виду А и В, то ближайшим объяснением этой близости будет то обстоятельство, что просветительская в своих истоках коллизия разрабатывалась Пушкиным в первой половине 20-х годов в жанре, идущем от байроновской tale³⁴.

В романтической поэме для поведения героя определяющим (мотивирующим) было «разочарование» (понятие, хорошо усвоенное современниками из литературы), отрицание, а обязательным признаком этого поведения, важнейшим атрибутом героя — тайна. С последним связано резкое несоответствие фабулы и сюжета в «байроническом» повествовании. Все это сохранено в «Тазите». В отношении «герой—окружение» Тазит функционально то же, что Алеко. Аналогична и причинно-следственная фабульная схема: индивидуальное нарушение нормы окружения, аномальное («героическое») поведение — изгнание.

В стихотворном эпосе Пушкина герои «неясного прошлого» четко противопоставлены героям, снабженным подробной бытовой или исторической характеристикой: Пленник, Алеко, Тазит — Онегин, Мазепа, Евгений «Медного всадника». Фабульно-характерологические «пропуски» обсуждались в критике, остро реагировавшей на предложенные ей загадки: недоумение вызывали непривычный психологический облик героев, их «участь», «неполнота рассказа». Примеры известны, напомним один: в знаменитом предисловии Вяземского к «Бахчисарайскому фонтану» Издатель и Классик касаются и вопроса о художественной определенности — неопределенности. В «Тазите» повествование развито достаточно далеко, но

³³Мы опираемся на основные положения известной книги В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» (Л. 1924), считая указанные им признаки достаточными для общего жанрового различения текстов и, следовательно, достаточными для наших целей. Упомянув о «Тазите», В. М. Жирмунский подчеркнул его отличие от южных поэж Пушкина и восточных поэж Байрона (стр. 190). Позднее же он относил «Тазита» к числу попыток Пушкина «вернуться к темам романтической поэмы с той драматической объективностью, которую воспитала в нем школа Шекспира» — см. его статью «Пушкин и западные литературы» — в кн. Пушкин. Временник пушкинской комиссии, 3, М.—Л., 1937, стр. 79. Говоря о романтической поэме, мы всюду подразумеваем ту ее разновидность, которая восходит к восточным поэмам Байрона и которая в русском стихотворном эпосе 20—30-х годов стала наиболее авторитетной и устойчивой жанровой моделью.

³⁴Просветительство и романтизм — отдельная проблема (включающая такие темы, как «Руссо и романтизм», «Байрон и Руссо»), которая не может обсуждаться здесь сколько-нибудь подробно.

«описан» только один из антагонистов; поведение второго — ряд немотивированных отказов от узуальных с «описанной» точки зрения действий. По сравнению с «Цыганами» происходит сюжетный сдвиг: в «Тазите» непосредственно как сюжетное событие протекает то, что соответствует объявленному в качестве «тайного» экспозиционного обстоятельства в «Цыганах» («Его преследует закон»). Но в «Тазите» — и это подчеркивает жанровое сходство — свой «пропуск» (детство и воспитание героя) в обычных для романтического повествования функциях: характерологической — атрибут тайны, и сюжетной — подготовка «биографической реминисценции» (термин В. М. Жирмунского), которая освещала (часто фиктивно) прошлое героя и мотивировала его действия (ср. в «Цыганах» первый диалог Алеко и Земфиры). В соответствии с этим строится и речевое поведение героя: оно акцентирует противоположности — молчание (таковы умолчания Тазита в диалогах) и исповедь. Как раз эти жанровые черты, а не только незаконченность текста стали препятствием для исследователей. «Биографическая реминисценция» или исповедь могла последовать, например, при встрече Тазита с миссионером.

На дошедшей до нас стадии работы над поэмой, где мотивировки еще нет, возникает противоречие с реальным комментарием к тексту: по обычаю аталычества воспитатель должен был сделать из ребенка воина; воспитатель Тазита утверждает, что достиг цели, но это опровергается поведением Тазита и вызывает недоумение Гасуба («Иль обманул меня старик»). Разгадка вряд ли может быть получена из реального комментария, и все предположения на этот счет должны исходить из представления о жанровой структуре «байронического» эпоса. Весьма показательно, что даже в случае ориентации на конкретный источник романтическая поэма в сфере мотивировок действий героя избегает прикреплять их к соответствующей норме и тем самым сокращать разрыв между ним и окружением. Характерна трансформация, которой подвергся фольклорный сюжет в поэме Лермонтова «Каллы». В источнике горец, совершивший кровную месть, убивает затем и инспирировавшего месть муллу, узнав о лжесвидетельстве последнего³⁵. Лермонтов снял мотив лжесвидетельства, так что единственной мотивировкой убийства муллы оказывается отвращение героя к кровной мести после ее

³⁵С. А. Андреев-Кривич. Лермонтов. Вопросы творчества и биографии. М., 1954, стр. 62—63.

Пушкин первоначально намеревался использовать элементы фольклорной поэтики (и литературного «фольклорного» стиля). Он избрал 4-стопный хорей и, возможно, предполагал оформить каждый акт отказа героя от насилия по принципу песенного параллелизма³⁸. Поэтому центральная часть повествования была построена как троекратный повтор ситуации. Однако в процессе работы Пушкин отказался и от фольклорного параллелизма, и от 4-стопного хорей (вернулся к 4-стопному ямбу). Тем не менее трои́чность центральной ситуации сохранилась. Это нельзя считать просто остатком первоначального замысла. Причина в ином: трои́чность была использована для модификации композиционной структуры романтической поэмы. Три диалога образуют «вершины», временные разрывы между ними обозначены формулами: «Тазит (...) Два дня, две ночи пропадает», «Два дни в ауле нет его»³⁹.

Помимо диалогических эпизодов в состав текста входят большие описательные фрагменты — «Тазит» соединяет описательность «Кавказского пленника» и драматический диалог «Цыган», располагаясь ближе к первому по степени обособленности «вершин» и по объему собственно повествовательной речи. Текстологические данные — особое членение текста в белом автографе — тоже свидетельствуют о связи «Тазита» с «байроническими» поэмами Пушкина⁴⁰.

Инерция жанра романтической поэмы, наблюдаемая в «Тазите», находит объяснение и с точки зрения хронологии эпической стихотворной поэзии Пушкина. Здесь можно выделить несколько этапов.

По ряду признаков к одной группе ранних поэм относятся лицейские опыты «Монах» и «Бова», «Руслан и Людмила», неосуществленные кишиневские замыслы; сюда же примыкает «Гавриилиада». В этот период поэма для Пушкина —

³⁸В. Л. Комарович. Вторая кавказская поэма Пушкина, стр. 220—224. Соответствующие пункты плана I: 1, день — лань, почта, грузинский купец; II — орел, казак (V, 386).

³⁹С диалогами коррелируют другие употребления формул трои́чности в поэме: Три дня, три ночи с кунаками /Его он хочет угощать; Ты в горло сталь ему воткнул /И трижды тихо повернул; Тазита трижды он позвал. Что касается отрицательных сравнений в зачине, то Пушкин употреблял их в произведениях весьма различных по характеру фольклоризма («Братья разбойники», «Полтава», «Песня о Георгии Черном», «Сестра и братья» в «Песнях западных славян»).

⁴⁰Это мнение было высказано (по другому поводу) С. М. Бонди в статье «О чтении рукописей Пушкина». — Изд. АН СССР, Отд. общ. наук, 1937, № 2—3, стр. 582 (Перепеч. в кн. С. М. Бонди «Черновики Пушкина», стр. 160).

большой жанр «легкой поэзии», шутивное (фривольное, «вольтерьянское») повествование с разного рода фантастическими элементами, вмещающее в то же время задание фольклорно-исторической национальной эпопеи (это задание выдвигалось в 1810-х годах арзамасцами, в частности, Жуковским и Батюшковым). Планы поэм 1821—1822 гг., в которых зафиксированы как стремление продолжить разработку сказочно-богатырского эпоса («Мстислав»), так и интерес к эротической «легкой поэзии» («Актеон»), не были осуществлены.

На новом этапе, восприняв влияние Байрона, Пушкин вводит в русскую литературу романтическую поэму, которая господствует в стихотворном эпосе 1820—30-х годов.

Третий этап падает на вторую половину 20-х годов. Единая жанровая основа исчезает, сосуществуют роман в стихах и комическая новелла («Граф Нулин», «Домик в Коломне»). Жанр, восходящий к байроновской tale, ограничивается от этих образований, но теряет «чистоту». В «Полтаве» Пушкин синтезирует романтическую и классицистическую традиции. «Тазит» и был еще одним, последним обращением к опыту «байронического» эпоса. В то время как в массовой литературе романтическая поэма выступает продуктивным жанром и дает большое количество подражаний канону Байрона-Пушкина, сам Пушкин к этому жанру больше не обращается. «Медный всадник» уже лишен каких-либо четких жанровых очертаний.

Предлагаемое решение задач содержательной интерпретации и установления жанровых тенденций «Тазита» позволяет определить и место поэмы в поэзии Пушкина на рубеже 30-х годов и в ряду его повествовательных стихотворных произведений.

* * *

В 1836 г. в первом томе «Современника» появился очерк Султана Казы-Гирея «Долина Ажитугай»⁴¹. В связи с «Тазитом» обычно цитируют сочувственное послесловие, которым Пушкин сопроводил очерк (см. выше). Однако и в тексте «Долины Ажитугай» есть места, близкие к поэме Пушкина. Приведем эти любопытные соответствия.

⁴¹Об авторе и истории публикации см.: Г. Ф. Турчанинов. Султан Казы-Гирей — корреспондент пушкинского «Современника» — Временник пушкинской комиссии. 1967—1968, Л., 1970, стр. 47—57; Е. И. Рыскин. Журнал А. С. Пушкина «Современник», 1836—1837. Указатель содержания.

«Долина Ажитугай»: «Есть минуты, в которые воображение человека летит на все просторы, ему доступное. Душа в это время желает чего-то непонятного, чего-то возвышенного, так что слабая природа человека не в состоянии удерживать стремления души: и так, Бог весть, куда не доходили мои мысли, где и с кем не беседовало мое воображение»⁴².

«Газит»:

Какие мысли в нем проходят?
Чего желает он тогда?
Из мира дальнего куда
Младые сны его уводят?..
Как знать? Незрима глубь сердец.
В мечтаньях отрок своеволен,
Как ветер в небе...

(V, 74).

Выше была отмечена в «Газите» и «Кавказском пленнике» романтическая поза героя на фоне бурной стихии. Ср. в «Долине Ажитугай»: «Я смотрел на ужасы природы, и мне казалось, что и в буре есть какое-то наслаждение. Да, с тех пор я люблю бурю, люблю разгневанную природу, люблю ее, угрюмую, без прикрас человека...»⁴³. Далее автор цитирует перевод Батюшкова из 4-ой песни «Чайльд-Гарольда»: «Есть наслаждение и в дикости лесов...».

Знакомство Султана Казы-Гирея с пушкинской поэмой исключено. Близость цитированных отрывков объясняется использованием романтических клише.

М., 1967, стр. 28—29. «Долина Ажитугай» не осталась незамеченной и вызвала отклики из противоположных литературных лагерей. Белинский писал в «Молве»: («Несколько слов о «Современнике»): «Долина Ажитугай» примечательна как произведение черкеса (Султана Казы-Гирея), который владеет русским языком лучше многих почетных наших литераторов» (В. Г. Белинский, ПСС, т. II, М., 1953, стр. 180). И. И. Дмитриев в письме к Вяземскому от 4 мая 1836 г. так отзывался о корреспонденте «Современника», имея в виду, вероятно, выпад Белинского (ценз. разр. № 7 «Молвы» со статьей Белинского — 31 апреля): «Не правда ли, что он пишет по-русски несравненно исправнее и с большим вкусом, чем некоторые из рецензентов «Телескопа», «Молвы» и фельетона «Северной пчелы»? («Старина и новизна», 1898, кн. 2, стр. 190).

⁴²Современник, 1836, № 1, стр. 165.

⁴³Современник, 1836, № 1, стр. 168.

Л. И. Вольперт

ЗАГАДКА ОДНОЙ КНИГИ ИЗ БИБЛИОТЕКИ ПУШКИНА

(Пометы на романе Ю. Крюденер «Valérie»)

На их полях она встречает
Черты его карандаша.
Везде Онегина душа
Себя невольно выражает
То кратким словом, то крестом,
То вопросительным крючком.

В библиотеке Пушкина хранится роман Ю. Крюденер «Valérie»¹. В тексте романа заметны многочисленные подчеркивания, отчеркивания, а иногда и отметы ногтями². На полях книги карандашом, по-французски сделаны словесные пометы. Следы карандаша стерты, буквы едва различимы. Поскольку книга оказалась в библиотеке Пушкина, естественно возник вопрос, не принадлежат ли ему самому словесные пометы и подчеркивания.

Б. Л. Модзалевский в описании пушкинской библиотеки не соотносит их с Пушкиным: «Есть заметки и отметки на полях карандашом, но не Пушкина рукою сделанные»³. Авторитет Б. Л. Модзалевского и категоричность его утверждения оказались, по-видимому, причиной того, что к этому вопросу вернулись лишь в середине 1930-х годов, в момент подготовки раздела «Пометы на полях книг» в томе «Литературные и биографические материалы»⁴. В это время, как сообщила нам любезно Т. Г. Цявловская, библиотеку Пушкина пересматривали Д. П. Якубович и Я. И. Ясинский (редактор от-

¹Valérie, ou Lettres de Gustave de Linar á Ernest de G***, 3-me édition, corrigée et augmentée, á Paris 1804, la baronne Krüdener J. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

²Впервые на «отметки резкие ногтей» обратила внимание при редактировании помет на «Valérie» Т. Г. Цявловская. См. стр. 78.

³Б. Л. Модзалевский. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание. Пушкин и его современники, вып. IX—X, 1910, стр. 263.

⁴Этот том должен был войти в Академическое издание Пушкина, готовился к печати в 1938, 1947, 1954 и 1958 гг., редактировали его М. А. Цявловский, Т. Г. Цявловская, рецензент тома С. М. Бонди. Том этот однако до сих пор не увидел свет.

дела). Именно Я. И. Ясинский внес неожиданный поворот в изучение вопроса. Он установил почерк Пушкина и высказал мнение, что словесные пометы на «Valérie» сделаны его рукой. Предположение Я. И. Ясинского придало проблеме новый интерес: если пометы оставлены Пушкиным, то к кому они обращены, когда были сделаны и каков смысл подчеркиваний.

На вопрос об «адресате» помет и их датировке дал неожиданный ответ М. А. Цявловский. По его мнению, эпизод с «Valérie» был связан с увлечением Пушкина Анной Петровной Керн: «Октябрь» I (?)—10 (?) 1825. Чтение книги Kgdeler «Valérie». Париж, 1804. Подчеркивания, отчеркивания и словесные пометы на полях /Это сделано для А. П. Керн/»⁵.

Несколько позднее Б. В. Томашевский обратил внимание на своеобразное смысловое единство подчеркнутых фраз и выдвинул гипотезу о том, что в совокупности они составляют «зашифрованное» любовное письмо. На эту тему весной 1957 г. он сделал в Пушкинском доме устное сообщение, от которого осталась лишь краткая аннотация: «Б. В. Томашевский сделал сообщение о записях Пушкина в книге Юлии Крюденер «Valérie» В этих записях Б. В. Томашевский предполагал возможность своеобразной лирической переписки: — быть может, с А. П. Керн»⁶.

Б. В. Томашевский положил в основу своего предположения смысловую интерпретацию помет на «Valérie»⁷. Он строил свое сообщение на известных данных биографии Пушкина и особенностях романических отношений эпохи. По воспоминаниям присутствовавших на заседании, сообщение Б. В. Томашевского произвело на аудиторию глубокое впечатление.

⁵М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799—1825. АН СССР, М., 1951, стр. 641. По мнению Т. Г. Цявловской, введение данных о пометах на «Valérie» в т. I «Летописи жизни и творчества Пушкина» отражает раннюю стадию решения вопроса. М. А. Цявловский не занимаясь графологическим изучением помет, он исходил из предположения Я. И. Ясинского. Как общий редактор тома, он принимал материалы, подготовленные отдельными редакторами — Б. В. Томашевским, Д. П. Якубовичем, Я. И. Ясинским. По мнению Т. Г. Цявловской, которая в 1950-х гг. редактировала работу Я. И. Ясинского (при этом обратила внимание на незамеченные им следы ногтей), пометы на «Valérie» сделаны не пушкинской рукой. Такого же взгляда придерживаются и Н. В. Измайлов, и Р. Е. Терещенко.

⁶Пушкин. Материалы и исследования. ЦН АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 505.

⁷Мне о нем любезно сообщили присутствовавшие на заседании Н. В. Измайлов, Ю. М. Лотман и Л. С. Сидяков.

чатление оригинальностью замысла и изяществом аргументации.

Долгое время краткая аннотация оставалась единственным следом сообщения Б. В. Томашевского. В последний момент, когда данная статья была уже в типографии, нам посчастливилось ознакомиться с новым важным материалом. И. Н. Медведева-Томашевская любезно показала нам том «Valérie» из библиотеки Б. В. Томашевского, который представляет собой ценное свидетельство метода работы замечательного ученого над пушкинскими материалами.

Б. В. Томашевский с необычайной тщательностью перенес с пушкинского экземпляра романа на свой все отчеркивания, подчеркивания и словесные пометы. Перевод самой важной словесной пометы *tout cela au présent* («все это в настоящее время») и той фразы романа, к которой эта помета относится, («Я тебя любил так же как дышал, не отдавая себе отчета в том, что я делал») ⁷ а, Б. В. Томашевский выписал на отдельный листок и вклеил в книгу перед страницей 241. • В конце книги его рукой выписаны все номера страниц его издания, на которых есть какие-либо пометы, при этом особо выделены (подчеркнуты синим карандашом и отмечены крестиком) номера страниц, на которых есть словесные пометы. Внизу, как итог, значится: «всего помет 63, из них с надписями — 7», а наверху, как своеобразный заголовок, написано рукою Б. В. Томашевского крупными буквами: «Пометы Пушкина». На полях стр. 209 отмечена ногтевая помета ⁸. В своем томе «Библиографические описания библиотеки А. С. Пушкина» Б. Л. Модзалевского Б. В. Томашевский зачеркнул слова «но не Пушкина рукою сделанные» и написал рядом на полях «не верно, см. стр. 241» (ту, перед которой вклейка, — Л. В.).

Этот материал важен не только тем, что он с несомненностью свидетельствует об абсолютной уверенности Б. В. Томашевского в принадлежности помет Пушкину, но и тем, что он как бы нацеливает будущего исследователя на изучение творческого характера пушкинских помет ⁸. Своеобразное «письмо», составленное из строк «Valérie» — не просто факт лирической биографии писателя, а свидетельство творческих

⁷ а. В пушкинском экземпляре «Valérie» 2, стр. 122, в экземпляре Б. В. Томашевского — стр. 241.

⁸ Эта ногтевая помета оказалась нами не замеченной. В пушкинском экземпляре — 2, 70, у Б. В. Томашевского — стр. 209.

поисков большого художника в момент обращения его к психологической прозе.

К сожалению, кроме этого материала, никаких публикаций, стенограммы или черновика сообщения Б. В. Томашевского ни в архиве Пушкинского дома, ни у И. Н. Медведевой-Томашевской нам найти не удалось. Поэтому представляется небезынтересным вернуться к этому вопросу и продолжить поиски в намеченном Б. В. Томашевским направлении.

Роман «Valérie» (1803), написанный в традициях чувствительного эпистолярного романа, представляет собой произведение среднего уровня этого жанра с некоторыми чертами эпигонства⁸

Сюжетно-композиционная структура «Страданий юного Вертера» (трагическая история любви чувствительного юноши к замужней женщине, кончающаяся его смертью, изложенная в форме писем героя к другу⁹), сочетается в произведении Крюденер с руссоистским культом чувства и естественности, данным в интерпретации более близкой Бернардену де Сен-Пьеру, чем самому Руссо. Однако произведение Ю. Крюденер лишено социальной и философской глубины «Вертера» и «Новой Элоизы».

Действие романа разворачивается в Италии конца XVIII века на фоне идиллической природы, в идиллическом мире,

⁸ а Б. В. Томашевский перенес с пушкинского экземпляра на свой несколько загадочную помету, представляющую собой короткие вертикальные штрихи, делящие фразу на ритмические группы (стр. 10). Поскольку характер этой единственной в таком роде пометы отличался от всех остальных и она не имела отношения к «письму», помета осталась вне нашего внимания. Возможно, Б. В. Томашевский видел в ней отражение интереса Пушкина к ритмической структуре прозы.

⁸ б О романе Ю. Крюденер «Valérie» см.: Ch. Eynard. Vie de madame de Krüdener, Paris, 1849, P. Laccroix. Madame de Krüdener, ses lettres et ses ouvrages inédits, Paris, 1880, Redern. Zwei Welten. Das Leben von Juliane von Krüdener 1764—1825. Ley T. Madame Krüdener et son temps. Plon, 1962; Senart Ph. Le romantisme féminin: Madame de Krüdener. Table ronde, 1962, mai, 172, p. 93—96. А. Н. Пыпин. Г-жа Крюденер, «Вестник Европы», 1869, №№ 8 и 9; Г. Брандес. Литература XIX века в ее главных течениях. СПб, 1895, стр. 320—342, 355.

⁹ «Вертер» очень моден во Франции конца XVIII в., вызывает многочисленные подражания, причем, как правило, интерес вызывает лишь любовная тема романа. Об этом см.: Э. Г. Дементьев. Роман Великой Французской революции. Владивосток, 1969, стр. 104; Morel. La Fortune de Werther en France (1778—1816) Archiv für Studien der neuerste Sprache und Literatur, 1910, t. CXXV, s. 347—372.

населенном безупречными героями¹⁰. Юный Густав де Линар полюбил супругу графа Б., друга его покойного отца, шестнадцатилетнюю Валери. Поначалу он сам не догадывается о своей любви, но затем истина открывается ему. Густав осуждает себя, пытается бороться с чувством, решает расстаться с любимой женщиной навсегда. Он ищет забвения в монастыре, в путешествиях, но не в силах забыть Валери, заболевает и умирает.

Все три персонажа «треугольника» — идеальные «голубые» герои. Густав де Линар, сочетающий «совестливость» Сен-Пре с обреченностью Вертера, способный к нежно-вулканической страсти, своеобразный «мученик чувства»¹¹. Он вошел в число литературных персонажей, составляющих галерею идеальных мужских образов начала XIX века. Так же как фенелоновский Телемак, Сен-Пре или Вертер, он — один из образцовых героев, занимавших воображение читателей, а особенно читательниц, как во Франции, так и в России.

Еще более безупречна, чем Линар, — Валери, она не только ангельски добра, грациозна, обаятельна, высоко нравственна, но и до такой степени наивна и невинна, что на протяжении всего романа не догадывается о любви Густава, даже после того, как он, целуя подол ее платья, рыдает на коленях перед ней¹².

Под стать юным героям и граф Б. Он подлинный благодетель Густава, стремящийся заменить ему отца и настолько нежно к нему относящийся, что, узнав о любви Густава де Линара, больше всего горюет оттого, что явился невольной причиной его гибели.

Роман Ю. Крюденер имел шумный успех, за один 1804 г. вышло три издания книги. Этот успех отчасти объяснялся рекламой, организованной роману самим автором¹³. Но главная причина популярности «Valégie» все же иная: роман пришелся «ко времени». Вместе с вольнодумным веком уходила и галантная литература, проникнутая гельвецианским духом

¹⁰Роман в какой-то мере автобиографичен. Об этом см.: А. Н. Пыпин. Г-жа Крюденер «Вестник Европы», 1869, № 8, стр. 592—603; Г. Брандес. Литература XIX века в ее главных течениях. СПб, 1895, стр. 320 (В дальнейшем: Г. Брандес).

¹¹«...он слишком благовоспитан, чтобы застрелиться, а потому и умирает от чахотки». Г. Брандес, стр. 355.

¹²Крюденер постоянно восхищается своей героиней, видя в ее облике свои собственные черты.

¹³Ю. Крюденер заказывала поэтам мадригалы в свою честь, а модисткам — шляпки à la Валери.

(эпистолярный роман Кребийона-Сына, Шодерло де Лакло). Своеобразие общественной обстановки во Франции начала XIX века, появление в 1802 г. первых произведений французского романтизма («Дух христианства», «Атала», «Рене» Шатобриана) оказали воздействие на формирование новых литературных вкусов. В моде — поэтизация христианства, культ природы, меланхолический герой. Жермена де Сталь возрождает на новом уровне традиции эпистолярного романа сентиментализма («Дельфина», 1802). Новые веяния отразились в какой-то мере и в романе Ю. Крюденер^{13а}. Легкий налет религиозности, модная идеализация чувства, психологизм, не лишенный тонкой наблюдательности, и, наконец, изящество и простота стиля обеспечили «Valégie» благосклонный прием публики¹⁴. Однако в скором времени роман был забыт и уже к середине XIX века представлял один лишь историко-литературный интерес.

Пушкинская библиотека — магическое место, где забытые книги обретают новое существование. На них как бы падает ореол владельца библиотеки, осененные его прикосновением, они «оживают» для новой жизни. Такова и судьба двух томов в старинных переплетах третьего парижского издания «Valégie» (1804).

Составленное из строк «Valégie» зашифрованное любовное письмо определило необычную судьбу книги. Благодаря ему французский роман приобрел новый, «русский» интерес¹⁵.

«Письмо» как бы отделилось от романа, зажило самостоятельной жизнью, как бывает, когда, играя, подчеркивают в книге отдельные слова или строки и «адресат» читает только их. Однако, хотя многие детали сюжета и «погасли», связь «письма» с романом не разрушена, большой контекст значения не потерял.

В романе (два тома, около 500 страниц) подчеркнутые фразы составляют в совокупности довольно обширный текст. Мы приводим его в конце статьи полностью, объяснения по сюжету — в квадратных скобках, подчеркнутые фразы даются жирным шрифтом, отчеркнутые — простым.

^{13а} Об отношениях и переписке Ю. Крюденер с Бернарденом де Сен-Пьером, Жерменой де Сталь и Шатобрианом см.: А. Эфрос. Юлия Крюденер и французские писатели. «Литературное наследство», т. 33—34.

¹⁴ «он задумчив, изящен и прекрасно написан». Г. Брандес, стр. 323.

¹⁵ В дальнейшем это «зашифрованное» послание, составленное из различных строк «Valégie» будет именоваться в статье «письмо», его составитель — «автор», тот, для кого оно составлялось, — «адресат».

Трудно ожидать, чтобы выхваченные из текста романа фразы соединялись между собою в органическом единстве, между ними чаще всего остается некое «разреженное пространство». Все же в «письме» можно найти некоторую организованность. Ее создают удачно отобранные начало и концовка, определяющие известную композиционную законченность «письма».

«Письмо» начинается со строки, выделенной из текста романа подчеркиванием ногтем, она как бы служит «письму» своеобразным эпиграфом: «Увы, буду ли я когда-нибудь любим!» (I, 13)¹⁶. Затем после портрета Валери, выполненного в тонкой психологической манере¹⁶, дается действие, поступок героя, который сразу и решительно вводит в курс дела¹⁷. Густав де Линар, до того мало задумывавшийся о своем чувстве, захотел погадать на ромашке, любит ли его Валери. Получив ответ «нет», он решил узнать у цветка, любит ли он ее, лепесток дважды ответил «страстно».

Конец «письма» взят из прощального предсмертного письма Густава к Валери, единственного в романе непосредственного обращения к ней героя, заключающего прямое признание в любви: «Ты была самой жизнью моей души (...) Я любил тебя безмерно, Валери!» (2, 122).

Основную часть текста «письма» составляют любовные излияния, ламентации, размышления о природе подлинного чувства, выраженные в категориях романтического языка эпохи.

Обращает на себя внимание тот факт, что в «письме» включена большая часть впечатлений, связанных с музыкой, они тщательно отобраны «автором» из романа. По-видимому, он сам и особенно «адресат» не безразличны к языку звуков, музыка — существенная часть их духовной жизни.

Хотя «письмо» окрашено меланхолией, содержит размышления о предметах высоких и серьезных (истинная нравствен-

¹⁶Перевод текста романа и словесных помет на полях — мой — Л. В.

^{16а}Заметим, что в «письме» из романа включены те описания внешности героини, в которых отмечается хрупкость, изящество, девственный облик, а в выражении лица сочетание ветренности (*étourderie*) и серьезности, а также — прелесть выразительных глаз. Напомним, что в восприятии многих, эти же черты связывались и с обликом А. П. Керн: «У вас был такой девственный вид...», — вспоминал Пушкин первую встречу у Олениных. А. П. Керн. Воспоминания, стр. 256. Современники (и сам Пушкин в письмах к А. П. Керн) отмечали очарование выразительного взгляда А. П. Керн.

¹⁷По-видимому, «автор» ценит в прозе решительное и энергичное начало. О началах в прозе Пушкина см.: А. Лежнев. Проза Пушкина. ГИХЛ, М., 1966, стр. 14.

ность, подлинное чувство, бездушие света и т. д.), оно в то же время связано, без сомнения, и с игровым началом. Сама идея объяснения в любви при помощи французского романа содержит изрядный элемент «игры». В этом смысле «письмо» генетически восходит к европейской традиции литературной игры (эпистолярная игра, шуточные маргиналии, подчеркивания в книгах, объяснения при помощи знаменитых романов о любви, «карты» любви и т. д.)¹⁸. Но вместе с тем оно является и характерным, можно сказать, типичным явлением для культурной жизни России первой трети XIX века.

В это время литература широко проникает в быт, ею окрашено каждодневное существование культурных людей. Обычное письмо (особенно дружеское или любовное) становится своеобразным литературным жанром, в моде всевозможные литературные игры — шарады, эпиграммы, экспромты, импровизации. Лучшее развлечение — домашний спектакль, любая усадьба мгновенно может превратиться в артистический салон: «То — это тесный товарищеский кружок с лицейскими «национальными» песнями, балагурством, эпиграммами, экспромтами (...), то полуделовая литературная сходка с чтениями и обменами суждений, то артистический салон...»¹⁹.

Эту особенность культурной жизни удобно проследить на быте пушкинских знакомых, поскольку их жизнь изучена достаточно хорошо. Быт Тригорского в чем-то явление исключительное — он окрашен личностью Пушкина, а в чем-то типичное, он может служить образцом культурной жизни той эпохи.

Духовная атмосфера Тригорского окрашена изящными искусствами. «И ум изящно просвещенный»²⁰, — этот поэтический комплимент Н. Я. Языкова можно адресовать всем обитательницам усадьбы. Здесь умеют рисовать (дед А. Н.

¹⁸Например, объяснение в любви над «Романом о Ланселоте» Франчески и Паоло в «Божественной комедии» Данте или обращение к «Роману о Флоре и Бланшефлер» Фламенки, героини провансальского рыцарского романа «Фламенка» (См.: В. Жирмунский. Драма Александра Блока «Роза и крест», издательство ЛГУ, 1964, стр. 41). С традицией литературной «любовной игры» были связаны и куртуазные аллегории («Роман о Робее», «Карта Страны Нежности» из романа «Клелия» м-ль де Сюдери и т. п.).

¹⁹Ю. Н. Верховский. Предисловие к книге А. П. Керн. Воспоминания. «Academia», Л., 1929, стр. 32. В дальнейшем: предисловие — Ю. Н. Верховский, книга — А. П. Керн. Воспоминания.

²⁰Н. М. Языков. Стихотворения: ГИХЛ, М.—Л., 1959, стр. 120. В дальнейшем: Н. М. Языков.

Вульфа Д. Вындомский увлекался живописью²¹), любят музицировать²², (особенно хорошо играет на пианино А. И. Осипова)²³, охотно исполняют модные романсы (отлично поет не только А. П. Керн, но и А. Н. Вульф)²⁴. Но особенно здесь ценится все, что связано с изящной словесностью.

Обитательницы Тригорского — тонкие ценители поэзии, знатоки литературы, европейской и русской. Воспитанные «на романах и чистом воздухе» (VI, 63), они послужили своеобразными прототипами и Татьяне, почитательнице чувствительных романов²⁵, и Лизе («Роман в письмах»), тонкому и строгому критику литературы²⁶.

В почете здесь всевозможные литературные игры. Многие имеют литературные прозвища (А. Н. Вульф — «Фауст», К. Вельшева — «Гретхен»), каждый готов, благодаря Пушкину, разумеется, в любой момент «лопасть» в качестве героя в литературное произведение²⁷.

²¹«...Он любил читать и весьма хорошо рисовал. Рисунки его хранятся до сих пор в Тригорском». М. И. Семевский. Прогулка в Тригорское. В кн.: А. Н. Вульф. Дневники, «Федерация», М., 1929, стр. 38. В дальнейшем: М. И. Семевский.

²²«Ее дочери (...) играют мне Россини». А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. «Наука», М., 1965, т. 10, стр. 773. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

²³Игру А. И. Осиповой прославил в стихах Н. М. Языков:

Как персты лёгкие мелькали
По очарованным ладам,
С них звуки стройно подымались,
Они свивались, развивались —
И сердце чувствовало их.

Н. М. Языков в. стр. 120.

²⁴Пению А. Н. Вульф посвятил поэтические строки А. А. Дельвиг:

Так при уходе зимних дней,
Как солнце взглянет взором вешним,
Еще до зелени полей
Весны певича в крае здешнем
Пленяет песнею своей.

А. А. Дельвиг. Полное собрание стихотворений. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 193.

²⁵Кларисса, Юлия, Дельфина — ее любимые героини.

²⁶Лестное мнение Пушкина об уездных барышнях как «истинной публике» поэта (VI, 69) — в какой-то мере и их заслуга.

²⁷М. И. Осипова, младшая сестра А. Н. Вульфа, вспоминала, как Пушкин, выпрашивая у ключницы моченые яблоки, уговаривал ее: «Акулина Памфиловна, полноте, не сердитесь, завтра же вас произведу в попадьи». И точно, под именем ее чуть ли не в «Капитанской дочке» и вывел попадью (...), а в мою честь, если хотите знать, названа сама героиня этой повести». Семевский, стр. 40.

Для нас наибольший интерес представляет «игра», связанная с перепиской. Лукавая приписка к чужому письму²⁸, шуточные комментарии, торжественное сжигание «опасного» послания, озорное «распечатывание» чужого письма²⁹, — все эти приметы быта, связанного с эпистолярной игрой, здесь в большой моде. «Игра» в письмах может быть дружеская, любовная и даже «философическая»: «Евпраксия уморительно смешна, я предлагаю ей завести с тобой философическую переписку. Она все завидует сестре, что та пишет и получает письма» (X, 110), — пишет Пушкин брату 20/XI-1824 г.

Как участницу этих игр можно легко представить и Анну Петровну Керн, многие черты ее личности типичны для представительниц культурного общества того времени: «В сущности образ Керн был довольно банальным женским образом в той социальной среде, которая окружала Пушкина»³⁰.

А. П. Керн, как и все обитательницы Тригорского, — почитательница французской литературы: «французские сентиментальные романы воспитали и развили ее природную чувствительность»³¹. Она восхищается Жерменой де Сталь, книга «О Германии» вызывает ее восторг: «Я все время читаю «Германию» г-жи Сталь. Вы не можете представить, до чего это прекрасно (...) Как она знала сердце человеческое, как должна была быть чувствительна»³².

Любительница развлечений, связанных с литературой, она ценит импровизации, экспромты, с увлечением играет в шарады: «...мое внимание было поглощено шарадами, которые тогда разыгрывались и в которых участвовали Крылов, Плещеев и другие (...). В чаду такого очарования мудрено

²⁸А. Н. Вульф приписывает к шутовому письму Пушкина брату: «Как вы смели написать мне подобное письмо! Хорошо, что ваш брат вместо меня взял на себя труд сжечь его». (Подлинник по-французски. Все цитируемые в статье письма написаны по-французски, в дальнейшем это оговариваться не будет). Пушкин. Собрание сочинений в шестнадцати томах. АН СССР, 1937, т. 13, стр. 534. В дальнейшем: Пушкин. т. 13.

²⁹«Но полюбуйте, как с божьей помощью все перемешалось: г-жа Осипова распечатывает письмо к вам, вы распечатываете письмо к ней, я распечатываю письмо Неття, — и все мы находим в них нечто для себя назидательное — поистине это восхитительно!» (X, 790), — пишет Пушкин в письме к А. П. Керн.

³⁰П. И. Новицкий. Социальный и бытовой портрет А. П. Керн. В кн.: А. П. Керн. Воспоминания, стр. 8. Это определение имеет оттенок огрубления, но элемент истины в нем, безусловно, содержится.

³¹Там же.

³²А. П. Керн. Воспоминания, стр. 128. См. об этом: П. Р. Заборов. Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века. В кн.: Ранние романтические веяния. «Наука», Л., 1972.

было видеть кого бы то ни было, кроме виновника поэтического наслаждения»³³.

Как и все в Тригорском, А. П. Керн увлечена перепиской, охотно участвует в эпистолярной игре. Еще до встречи с Пушкиным в Тригорском она довольно игриво включается в переписку А. Г. Родзянко с Пушкиным, которая носила характер озорной шалости: «После этого мне с Родзянком вздумалось поллюбезничать с Пушкиным, и мы вместе написали ему шуточное послание в стихах»³⁴. Оттенок игры имела и переписка Пушкина с А. П. Керн, хотя здесь, разумеется, дело к игре отнюдь не сводилось.

Любовное письмо, составленное из подчеркнутых строк в тексте французского романа, отлично вписывается в игровую обстановку Тригорского, подобный эпизод мог бы составить главу эпистолярного романа о жизни усадьбы.

Одним из героев романа, участником эпистолярной игры, можно легко представить и Пушкина. Он в совершенстве владеет искусством остроумного намека, лукавого подтекста, интригующей недоговоренности, «домашней семантикой». Шутливая приписка к чужому посланию,³⁵ «обманное письмо»³⁶, послание, отправленное от чужого имени³⁷, — все эти забавы в «царстве переписки» — его стихия. Использование «чужого слова» для составления «зашифрованного» любовного письма — еще один вид той же «игры».

Пушкину и ранее нравилось произведение Ю. Крюденер. В примечаниях к «Евгению Онегину» он назвал эту повесть «прелестной» (V, 194). Имя Густава де Линара упомянуто среди дорогих для Татьяны литературных образов³⁸.

В момент увлечения поэта А. П. Керн роман мог зазвучать для Пушкина по-новому, вызвать множество разнообразных ассоциаций. Ситуация, отраженная в книге, чем-то напомина-

³³А. П. Керн. Воспоминания, стр. 248.

³⁴См. письмо А. Г. Родзянко и А. П. Керн Пушкину от 10/V-1825 г. Пушкин, т. 13, стр. 170—171.

³⁵Напр., письмо Пушкина А. Н. Вульф от 27/X-1828 г.

³⁶Напр., письмо Пушкина к А. П. Керн от 14.VIII.1825 г., предназначенное, якобы, П. А. Осиповой.

³⁷«Тебе разрешают писать письма, но только надписанные нашей сестрой... (разрядка Пушкина — Л. В.). Подобно тому, видишь ли, как я пишу Анне Ивановне Вульф под именем Евпраксии (...).» (X, 776), — пишет Пушкин брату Льву.

³⁸«Любовник Юлии Вольмар, Малек Адезь и де Линар, И Вертер, мученик мятежный, И бесподобный Грандисой, Который нам наводит сон» (V, 59).

ла пушкинскую. (Супруг Валери старше ее на 21 год, генерал Керн старше жены на 35 лет). Эпистолярная форма романа, любовные излияния Густава де Линара могли подсказать идею составить из строк романа лирическое письмо.

Как известно, первая мимолетная встреча с А. П. Керн в 1819 г. произвела на Пушкина сильное впечатление³⁹. Приезд А. П. Керн в Тригорское в июле 1825 г. оживил воспоминание о первой встрече и вызвал горячую увлеченность поэта очаровательной племянницей П. А. Осиповой⁴⁰. Пять писем, отправленных Пушкиным к А. П. Керн в Ригу в июле—августе 1825 г., полны живого чувства, лирических воспоминаний и просьб о новой встрече⁴¹.

И вот в начале октября 1825 г. Анна Петровна на несколько дней заезжает в Тригорское, на этот раз со своим супругом, стареющим генералом. Теперь память Пушкина хранит воспоминания не только о первой мимолетней встрече, но и о длительной второй, и о переписке.

«Письмо» могло быть составлено в любой из моментов встреч Пушкина с А. П. Керн летом—осенью 1825 г. На наш взгляд, нет достаточных оснований для точной датировки. Оно могло быть составлено и до создания стихотворения «Я помню чудное мгновение», и во время переписки Пушкина с А. П. Керн, и в момент встречи с ней в октябре 1825 г.

Как уже говорилось, для отношений Пушкина с А. П. Керн игровой элемент был весьма характерен⁴². Наполнены «игрой» и шутливая переписка Пушкина с А. Г. Родзянко и А. П. Керн и, возможно, способ вручения ей стихотворения «Я помню чудное мгновенье», и шесть писем, отправленных ей Пушкиным в Ригу⁴³.

В «письме», составленном из строк «Valégie», можно также различить эти два плана: серьезных душевных переживаний

³⁹«Ты произвела сильное впечатление на Пушкина, встретясь с ним у Олениных, он то и дело повторяет: она была слишком блистательна», — писала А. Н. Вульф кузине летом 1824 г. См.: А. П. Керн. Воспоминания, стр. 249. «...он вспоминал нашу первую встречу у Олениных, выражался о ней увлекательно, восторженно...». Там же, стр. 256.

⁴⁰«Ваш приезд в Тригорское оставил во мне впечатление более глубокое и мучительное, чем то, которое некогда произвела на меня встреча наша у Олениных». (X, 779). Подлинник по франц.

⁴¹«Снова берусь за перо, ибо умираю с тоски и могу думать только о вас» (X, 194). См. письма Пушкина к А. П. Керн от 25/VIII, 13—14/VIII, 23/VIII, 28/VIII, 22/IX-1825 г. Подлинник по франц.

⁴²См.: Л. И. Вольперт. Пушкин и Шодерло де Лакло (на пути к «Роману в письмах»). Пушкинский сборник, Псков, 1972.

⁴³См. стр. 92.

и игрового начала. Само сопоставление «голубых» героев романа с вполне живыми лицами могло заключать в себе изрядную долю иронии. «Игра» и в том, что оно зашифровано, что строго соблюдаются правила «засекреченности», что «адресат» сам должен заменить местоимение третьего лица на местоимение второго лица («она» на «вы») и, наконец, в том, что оно полно намеков и аллюзий, доступных лишь «адресату».

Для «автора» и тем более для «адресата» ламентации Густава, представляющие «в сущности длинную историю любовного изнывания»,⁴⁴ возможно, — самое важное в «письме», для нас же несравненно интереснее все то, что составляет ряд намеков и аллюзий, связанных с биографическими деталями, конкретными приметамы быта Тригорского. К сожалению, этот слой эмпирических реалий во многом утрачен для нас, полностью он оживал лишь для того, кто знал подоплеку (понятно тому, кому понятно).

И все же некоторые ассоциации и аллюзии доступны и нам. Становится понятным, почему в «письмо» из романа попали почти все эпизоды, связанные с музыкой: Анна Петровна Керн отличная музыкантша и певица, Пушкин — тонкий ценитель музыки⁴⁵. «Автор» подчеркнул в романе строки об упоительном пении Валери во время прогулки в гондоле по Бренте. В своих «Воспоминаниях» А. П. Керн вспоминала, как восхищался Пушкин ее исполнением романса «Венецианская ночь», в котором также идет речь о Бренте: «Во время пребывания моего в Тригорском я пела Пушкину-стихи Козлова:

Ночь весенняя дышала
Светлоюжною красой,
Тихо Брента протекала
Серебримая луной и проч.

Мы пели этот романс Козлова на голос *Benedetta Sia la madre Баркароллы Венецианской*»⁴⁶. В свою очередь, Пушкин писал П. А. Плетневу: «Скажи от меня Козлову, что недавно посетила наш край прелесть, которая небесно поет его

⁴⁴Пыпин, стр. 603.

⁴⁵См.: А. Н. Глумов. Музыкальный мир Пушкина. Музгиз, М.—Л., 1950.

⁴⁶А. П. Керн. Воспоминания, стр. 257. Заметим, кстати, что прогулки по Бренте в «таинственной гондоле» были воспеты, вслед за Байроном, и самим Пушкиным в первой главе «Евгения Онегина»: «Адриатические волны, о Брента!» (V, 30), а «гондольерский речитатив» в восьмой главе: «И он мурлыкал *Benedetta*» (V, 85).

«Венецианскую ночь» на голос гондольерского речитатива — я обещал известить о том милого, вдохновенного слепца. Жаль, что он не увидит ее — но пусть вообразит себе красоту и задумчивость—по крайней мере дай бог ему ее слышать!». (X, 154).

Особенно сильное впечатление произвела на Пушкина музыкальная фраза из романса, сопровождавшая слова «Не мила ей прелесть ночи»⁴⁷: «Все Тригорское напевает не мила ей прелесть ночи, и сердце у меня сжимается, слушая эту песню»⁴⁸ (X, 779), — писал он А. Н. Вульф в Ригу, явно рассчитывая, что она покажет письмо кузине.

Вполне возможно, что весь этот эпизод нашел своеобразный отклик в «письме». Может быть, не случайно, «автор» особо выделил (и подчеркиванием и отчеркиванием на полях) строки о сильнейшем волнении Густава, вызванном внезапно донесшимися звуками песни, которую любила напевать Валери: «Я замер, мое сердце и чувства были охвачены экстазом, знакомым лишь душам, в которых обитала любовь» (I, 253).

Подчеркнутые в «Valérie» строки — «Почему она поет так страстно, если сердце ее не знает любви? Откуда она берет эти звуки? Им учит страсть, а не одна лишь природа» — могли звучать для «адресата» по-особому, наполняться тайным, одному лишь ему понятным смыслом. Возможно, не совсем случайно оказались включенными в «письмо» и другие музыкальные эпизоды романа (впечатление от пения Давида в опере Падуи, слезы Густава, вызванные словами *lascia mi togli* из итальянской песни и т. д.⁴⁹).

Не случайно, наверное, подчеркнут в романе и рассказ Густава о том, как он предался «опасному» занятию: вздумал набрасывать силуэт Валери. Известно, что это «занятие» не чуждо и Пушкину. Среди портретов Пушкина есть один, отличающийся особой прелестью: набросанный легкими штрихами изящно склоненный женский профиль, благородство и чистота линий, удивительно схвачено в лице выражение задумчивости и мечтательности. Это портрет А. П. Керн⁵⁰.

⁴⁷Эти слова повторяются в «Венецианской ночи» дважды. См.: И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. «Советский писатель». Л., 1960, стр. 92—93.

⁴⁸Перевод с французского А. П. Керн. Воспоминания, стр. 258.

⁴⁹А. П. Керн не раз доводилось наслаждаться вдохновенными импровизациями Глинки и прекрасным баритоном Яковлева.

⁵⁰А. Эфрос. Пушкин портретист. Гослитмузей, 1946, стр. 163 (воспроизведение), 179—184 (описание).

Рисунок Густава вызывает невольную ассоциацию с привычкой Пушкина:

Перо, забывшись, не рисует
Близ неоконченных стихов,
Ни женских ножек, ни голов; (V, 35).

Знала об этой привычке Пушкина и А. П. Керн: «Однажды с этой целью он явился в Тригорское со своей большой черной книгой, на полях которой были начертаны ножки и головки»⁵¹.

И даже в чужой природе «автор» находит приметы родного пейзажа, которые в глазах «адресата» могли бы обладать особым смыслом. В романе подчеркнуты строки рассказа Густава о его утренней охоте на уток на озере: «Сначала я хотел выстрелить по ним, но потом дал им мирно перелететь озеро» (I, 90). Эти строки вызывают в памяти онегинские строки, которые создавались примерно в это время и, возможно, были уже знакомы «адресату»:

Или (но это кроме шуток),
Тоской и рифмами гоним,
Бродя над озером моим,
Пугаю стаю диких уток:
Вняв пенью сладкозвучных строф,
Они слетают с берегов. (V, 91).

«Автор» сумел отыскать в романе, действие которого разворачивается на фоне солнечной Италии, и строки о туманных берегах севера, на которых родился герой: «Где вы туманы Скании? Холодные берега моря, свидетели моего рождения, пошлите мне ваше ледяное дыхание» (II, 9).

Можно не сомневаться в том, что многие конкретные аллюзии от нас ускользают. Гадание на ромашке, танец с шалью, когда танцовщица будто сошла с картины Корреджо, апельсиновая корочка, которой касались губы Валери, все это, возможно, подчеркнуто и не случайно.

В «письме» заметна и перекличка с письмами Пушкина, отправленными им А. П. Керн в Ригу в июле—августе 1825 г. Как известно, эти письма вызвали весьма противоречивые оценки исследователей. Одни видели в них лишь искренний порыв, «страстный накал чувства»,⁵² другие — черты «галантности», «тактики» любовной науки^{52 а}. Эти письма, действи-

⁵¹ А. П. Керн. Воспоминания, стр. 234.

⁵² См об этом: Б. Л. Модзалевский. Анна Петровна Керн. Издание М. и С. Собашниковых. Л., 1924, стр. 129.

^{52 а} П. И. Новицкий, стр. II; Анна Ахматова. Неизданные заметки о Пушкине. «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 168; Н. К. Губер. Дон-Жуанский список Пушкина. «Петроград», 1923, стр. 172.

тельно, удивительным образом сочетают в себе непосредственное чувство и «игру», живой голос сердца и «романические» красоты стиля. Оттенок легкой иронии и загадочной недоговоренности, который окрашивает весь «кержанский эпизод» пушкинской биографии, замечен и здесь. Не случайно полемику вызвали не только стихотворение «Я помню чудное мгновение»⁵² и пометы на «Valérie», но и эти письма.

Переключка пушкинской переписки с «письмом» слышится и в общей меланхолической окраске посланий и в плане конкретных намеков. Пушкин пишет о «глубоком и мучительном впечатлении» (X, 779) от летней встречи, сетует на печальное одиночество и сердечную тоску: «Лучшее, что я могу сделать в моей печальной деревенской глуши, — это стараться не думать больше о вас» (X, 779) или «Снова берусь за перо, ибо умираю с тоски и могу думать только о вас» (X, 779). Воздействовало ли в этом плане, если признать «автором» Пушкина, «письмо» на переписку или переписка на «письмо», можно было бы сказать с полной определенностью, лишь зная, когда «письмо» было составлено, до переписки или после нее. Но каждый из вариантов, заставляя несколько по-иному расставлять акценты, по-своему раскрывает близость между «письмом» и перепиской.

Весьма интересен также план конкретных аллюзий, когда и в «письме», и в переписке отмечаются одни и те же биографические моменты. Например, в обоих случаях особо выделено получение первого письма от любимой. «Автор» подчеркивает дважды, и карандашом, и отметкой ногтя (что всегда является знаком особой важности), слова Густава, выражающие его восторг по поводу неожиданного получения им письма Валери (I, 206). Подобная интонация слышится и в переписке Пушкина, когда он получает первое письмо от А. П. Керн: «Перечитываю ваше письмо вдоль и поперек и говорю: милая, прелесть, божественная...» (X, 785). «Автор» выделяет и фразы Густава, передающие его ликование при виде листика бумаги, которого касалась Валери: «Всего лишь листик бумаги! Но его касалась Валери!» (I, 206). А в письме в Ригу к А. Н. Вульф, зная, что его прочтет и ее кузина, Пушкин весьма «романично» вспоминал о предметах, которых «касалась» Анна Петровна во время приезда в Михайловское: «Каждую ночь я гуляю по саду и говорю себе: она

⁵² 6 См.: А. И. Белецкий. Избранные труды по истории литературы. «Просвещение», М., 1964.

была здесь — камень, о который она споткнулась, лежит у меня на столе подле ветки увядшего гелиотропа...» (X, 779)⁵²»

Слова «письма» — «Только те, кто много потерял, знают, как нужна человеку надежда» (I, 12) — перекликаются со строками пушкинских писем: «Ужели и эта тщетная надежда как столько других» (X, 780) или «А главное, не лишайте меня надежды» (X, 780).

И в переписке и в «письме» напряженно звучит тема ревности. «Автор» вводит в «письмо» переживания Густава, вызванные острой и мучительной ревностью к мужу Валери: «И однако она прикасалась к его груди, он вдыхал ее дыхание, ее сердце билось рядом с его сердцем, а он оставался холодным, холодным как камень. Эта мысль приводила меня в неизъяснимую ярость» (II, 13). Этот же мотив ревности к супругу А. П. Керн слышится и в письмах Пушкина: «Если бы вы знали, какое отвращение, смешанное с почтительностью, испытываю я к этому человеку» (X, 785).

Подчеркнуты в романе и строки о праздном любопытстве толпы, занятой лишь разгадыванием чужих тайн. «Он очень не поладил с моим мужем, а со мной опять был по-прежнему и даже более нежен, боясь всех глаз на него и на меня обращенных»⁵³, — вспоминала А. П. Керн.

Как видим, в любовных ламентациях Густава «автор» находил нечто созвучное его собственным переживаниям, и именно эта переключка настроений создавала серьезный аспект «письма».

Однако в «письме» серьезное и игровое начало предстают в причудливой смеси, одно окрашивает другое.

Хотя нравственный идеал замужней женщины, созданный Крюденер, в чем-то и близок Пушкину (Татьяна), возвышенно-чувствительный стиль излияний Густава де Линара, насыщенный подчас высокопарно-сентиментальной риторикой, должен был быть ему глубоко чужд. Но вместе с тем для него, без сомнения, было очевидным, что в глазах А. П. Керн такой стиль ценился чрезвычайно высоко, и, учитывая вкусы «адресата», он мог себе позволить использовать его.

Сердцу Анны Петровны убедительнее всего говорил возвышенно-чувствительный стиль, ей были свойственны чер-

⁵² В своих «Воспоминаниях» А. П. Керн-шутливо уточняла: «...никакого не было камня в саду, а споткнулась я о переплетенные корни дерев (...) Веточку гелиотропа он точно выпросил у меня». А. П. Керн. Воспоминания, стр. 258.

⁵³ А. П. Керн. Воспоминания, стр. 263.

ты романтической сентиментальности: «Она вышла на волю, сохранив в себе своеобразное сочетание: глубокую потребность чувствительной идеализации и бурную, непосредственную, ясно сказанную волю к жизни»⁵⁴.

В ее письмах, воспоминаниях, дневнике отчетливо слышатся эти ноты чувствительной экзальтации. «Течение жизни нашей есть только скучный и унылый переход, если не дышишь в нем сладким воздухом любви», — записала она в своем дневнике⁵⁵.

Само собой разумеется, что вкусы «адресата» Пушкину были хорошо известны⁵⁶. Роман «Valérie» мог снабдить его необходимым для этого случая стиливым эпистолярным вариантом. Известно, что и в своей переписке Пушкин с легкостью менял стиль, интонацию, оттенки тона в зависимости от адресата⁵⁷. Даже его корреспонденция узкого круга (Михайловское—Тригорское) отличается разнообразием оттенков: почтительный тон в письмах к Прасковье Александровне сменяется дружески-наставительным брату Льву, шутливо-небрежным — к Анне Николаевне.

В случае с «Valérie» использование «чужого стиля» — своеобразная «игра», которая могла позволить выразить чувства в манере, не свойственной ему, но любезной сердцу «адресата». Благодаря «игре» он мог быть одновременно и ироничен и серьезен, это и «он» и не «он», мог оставаться самим собой и быть одновременно таким, каким его хотят видеть.

Любопытно отметить тот факт, что и стиль тех двух словесных помет на полях, которые обращены непосредственно к «адресату», выдержан в духе романа Ю. Крюденер. Первая — отклик «автора» на переживания Густава в связи с болезнью Валери (у нее преждевременные роды). Подчеркнуты строки о физическом состоянии Густава, отражающем его отчаяние и ужас: «Когда мне показалось, что ее страдания стали невыносимыми, кровь бросилась мне в голову, и я ощутил, с какой силой в моих жилах пульсирует кровь (...) Я за-

⁵⁴Ю. Н. Верховский, стр. 25.

⁵⁵Цит. по П. Е. Щеголев. Любимый быт пушкинской эпохи. В кн.: А. Н. Вульф. Дневники, стр. 18.

⁵⁶Таковы были и вкусы Татьяны, хотя и вызывавшие в Пушкине добродушную иронию, но весьма им почитаемые.

⁵⁷«... образ поэта меняется в зависимости от того, к кому он пишет, меняется до неузнаваемости, до слияния с чужим образом; с литератором он только литератор, с политиком он — политик, с сплетником — сплетник, с гулякой — только гуляка и ничего более». Б. В. Сиповский и А. С. Пушкин по его письмам. В сб.: Памяти Л. Н. Майкова, СПб, 1902, стр. 458.

дрожал от ужаса, мне показалось, что кровь остановилась в венах, и я едва дотянулся до стула» (I, 160). Рядом с этими словами на полях книги «автор» написал по-французски: «Если бы известная особа заболела, я был бы в более мучительном положении, чем Густав» (I, 160). Имя «адресата», естественно, не названо, вместо него — засекреченное «известная особа» — дань традиционной заботе о добром имени той, которую «автор» имеет в виду. Интонация пометы, не лишенная оттенка наивной сентиментальности, гармонирует со стилем «Valérie».

Вторая словесная помета на полях, обращенная к «адресату» — краткий комментарий «автора» к прощальному, предсмертному письму де Линара к Валери, составляющему своего рода кульминацию и романа и «письма»: «Ты была самой жизнью моей души: после разлуки с тобой она лишь изнемогала. В мечтах я вижу тебя такой, какой знал прежде. Я вижу лишь тот образ, который всегда хранил в сердце, который мелькал в моих снах, который я открывал своим горячим молодым воображением во всех явлениях природы, во всех живых существах. Я любил тебя безмерно, Валери!». (II, 122) — разрядка Крюденер — Л. В.). Рядом с этими словами на полях помета, связывающая воедино судьбу «автора» и судьбу героя романа: «Все это в настоящее время». (II, 122).

В неожиданной связи с текстом «письма» оказалась дарительная надпись на шмутц-тителе второго тома, сделанная неизвестным лицом чернилами, по-французски: «Мадмуазель Ольге Алексеевой. Увы, одно мгновение, одно единственное мгновение... Всемогущий бог, для которого нет невозможного; это мгновение было так прекрасно, так мимолетно... Чудная вспышка, озарившая жизнь как волшебство. Дорогая... как бедно это слово для стольких долгов!»⁵⁸.

По-видимому, дарительная надпись была оставлена до того, как книга попала в библиотеку Пушкина. Вряд ли возможно, чтобы в книге делались какие-либо надписи после того, как она вошла в состав пушкинской библиотеки. Как известно,

⁵⁸A Mademoiselle Olga Alexeeff. Hélas un moment un seul moment... Dieu tout puissant au qu'el rien n'est impossible, il est si beau ce moment fugi tif... ce ravissant éclair de la vie qui est enchantement... Chère... que cette expressions est faible pour tant de dettes! — В дарственной надписи есть пропуски, сокращения, она была обрезана при переплете справа. Перевод с французского мой — Л. В.

в библиотеке Пушкина хранится много книг с надписями, принадлежащими их прежним владельцам. Установить, кто оставил надпись, кто такая Ольга Алексеева, и как книга попала в библиотеку Пушкина, пока не удалось.

Но независимо от того, чьей рукой была сделана и кому была адресована эта надпись, она могла быть так же, как и весь роман, включена в «игру». «Автор» мог в какой-то степени ориентироваться на нее, составляя свое «письмо».

Нам ничего неизвестно о том, было ли прочтено «письмо» «адресатом». Скорее всего, нет. В ином случае А. П. Керн упомянула бы, наверное, этот эпизод в своих «Воспоминаниях». Различие между «голубой» героиней романа и вполне земной героиней «письма» могло остановить «автора». Быть может, этой же причиной объяснялось и загадочное поведение Пушкина в момент вручения им А. П. Керн стихотворения «Я помню чудное мгновение»: «Когда я собиралась спрятать в шкатулку поэтический подарок, он долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать; насилу выпросила я их опять»⁵⁹.

Хотя по существу дарительная надпись с текстом «письма» имеет мало общего (обращение к барышне и ситуация «треугольника» вряд ли могут быть связаны), стиль ее идентичен стилю романа и «письма». Это та стилиевая манера, которая подходила при разговоре с юными дамами о высоких идеальных чувствах. И при серьезном объяснении, и при «игре» этому стилю были свойственны специфическая интонация и фразеология, вызывающие ассоциацию со стилем романтиков (Жуковский, Карамзин), со стилем Ленского.

Слова дарительной надписи о «единственном», «прекрасном», «милолетном мгновении», озарившем жизнь как волшебство, строки из прощального письма Густава к Валери об «образе первых встреч», навсегда запечатлевшемся в сердце, перекликались с лейтмотивом стихотворения «Я помню чудное мгновение»:

Ощущение таинственной неуловимости подлинной красоты, ее милолетности и чудодейственной силы — мотив весьма характерный для романтической поэзии. Самое полное и глубокое выражение он нашел в поэзии Жуковского. Для Пушкина середины 1820-х гг. излюбленный мотив Жуковского — не просто характерная тема, общий мотив, а нечто очень личностное, важное именно для него.

⁵⁹ А. П. Керн. Воспоминания, стр. 256

Известно, что и ключевой образ стихотворения «Я помню чудное мгновение» — «гений чистой красоты» — заимствован Пушкиным у Жуковского. В стихотворении «Лалла рук» мотив быстротечности прекрасного выражен с большой поэтической силой:

Ах! не с нами обитает
Гений чистой красоты;
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты;
Он поспешен, как мечтанье,
Как воздушный утра сон;
Но в святом воспоминанье
Неразлучен с сердцем он!⁶⁰

Мысль о мимолетности прекрасного была связана в сознании Пушкина со сложным комплексом настроений и существовала в его сознании, по-видимому, независимо от его отношений с А. П. Керн. Но воспоминание о мимолетном знакомстве у Олениных, неожиданная встреча в Тригорском, неизбежная разлука — все эти факты могли способствовать созвучию этого настроения с чувством Пушкина к А. П. Керн. Не случайно он еще осенью 1824 г. сделал приписку к письму А. Н. Вульф, отправленному ею кузине из Тригорского в Лубну: «Образ, промелькнувший перед нами, который мы видели и который не увидим больше никогда» (X, 887)⁶¹.

Эти слова — реминисценция из Байрона⁶². Поэтическая мысль английского романтика перекликалась с лейтмотивом стихотворения «Лалла рук»:

Я смотрел — а призрак мимо
(Увлекая душу всред)
Пролетел невозвратно;
Я за ним — его уж нет!
Посетил, как упоенье
Жизнь минуту озарил;
И оставил лишь преданье,
Что когда-то в жизни был!⁶³

⁶⁰В. А. Жуковский. Сочинения. ГИХЛ, 1954, стр. 92. В дальнейшем: Жуковский. У Жуковского этот образ встречается дважды, он упомянут и в стихотворении «Я Музу юную бывало»: «О, Гений чистой красоты». Там же, стр. 96.

⁶¹Une image qui a passée devant nous, que nous avons vue et que nous ne reverrons jamais.

⁶²Заметим, что в сознании Пушкина облик А. П. Керн был связан с Байроном: «Байрон получил в моих глазах новую прелесть — все его героини примут в моем воображении черты, забыть которые невозможно», — писал он ей 8/XII.1825 (X, 794). В том же письме, говоря о муже А. П. Керн, Пушкин шутливо признается: «Знаете ли вы, что в его образе я представляю себе врагов Байрона, в том числе и его жену» (X, 794).

⁶³В. А. Жуковский. Там же, стр. 92.

Как видно, уже в это время мир образов, близкий Жуковскому, связывался в сознании Пушкина с обликом А. П. Керн.

«Лалла рук» — тот центр, к которому сходились все нити эпизода с «Валери»: и строки прощального письма, и отзвуки поэзии Байрона, и стихотворение «Я помню чудное мгновение».

По-видимому, это стихотворение Жуковского представляет для Пушкина в эти годы особый интерес. Не случайно примерно в это время он тщательно и полностью выписывает в свою тетрадь обширный текст примечания Жуковского к стихотворению «Лалла рук», начинающегося фразами: «Руссо сказал: «Il n'y a de beau que ce qui n'est pas». Это не значит только то, что не существует. Прекрасное существует, но его нет, ибо оно является нам единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам сказаться, чтобы нам оживить, обновить душу; но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем...»⁶⁴.

Текст «Валери» так же, как цитаты из Байрона, Руссо, Жуковского, так же, как дарительная надпись, составляет в целом «чужое слово», включенное в мир чувств Пушкина. В момент, когда его настроение оказалось созвучным увлечению А. П. Керн, это слово в шутку и всерьез могло быть использовано для своеобразного объяснения в любви.

При таком понимании становится неважным, было ли стихотворение «Я помню чудное мгновение» написано независимо от А. П. Керн, как это утверждает А. И. Белецкий⁶⁵, или специально для нее. Оно в этот момент оказалось неразрывно связано с ее обликом.

Б. В. Томашевский в своем анализе стихотворения «Я помню чудное мгновение» убедительно опроверг как толкование стихотворения в духе любовно-биографической символики, так и полный отрыв стихотворения от образа А. П. Керн. Игровой характер отношений исключал чистую символику: «Конечно, не следует принимать любовную тему данного стихот-

⁶⁴Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.—Л., 1933, стр. 491. Упомянут образ Жуковского и в «Евгении Онегине»:

И в зале яркой и богатой,
Когда в умолкший тесный круг,
Подобна лилии крылатой,
Колебаясь, входит «Лалла рук».

(V, 556).

⁶⁵См.: А. И. Белецкий. Избранные труды по теории литературы. «Провещение», М., 1964.

ворения за чистую литературную символику. Ни биография Пушкина, ни его поэзия не позволяют рассматривать эти стихи как какой бы то ни было вариант петраркизма (...). Анна Петровна Керн не была для Пушкина ни Беатриче, ни Лаура, ни Элеонора»⁶⁶.

Соглашаясь с А. И. Белецким в частности, Б. В. Томашевский все же целиком его трактовки не принимал. По его мнению, знаменитое стихотворение, хотя оно рисует и идеализированный женский образ, несомненно связано с А. П. Керн: «Не даром оно в самом заголовке («К***») адресовано любимой женщине, хотя бы и изображенной в обобщенном образе идеальной женщины...»⁶⁷.

Легкая дымка иронии и недоговоренности, которая окутывает весь лирический эпизод с А. П. Керн, объясняется, возможно, некоторым несоответствием между идеализированной «голубой» героиней, и хотя и очаровательной, но вполне земной женщиной, биография которой хорошо известна Пушкину.

История помет на «Valérie» отлично вписывается в весь эпизод. Удивительное смещение «игры» и романтики, серьезного и шутивного, мечты и реальности нашло в этом эпизоде выразительное воплощение.

Однако пометы на «Valérie» — не только «любовное письмо», «игра», связанная с творческой историей стихотворения «Я помню чудное мгновение». Они могут быть рассмотрены как шаг в освоении Пушкиным французской литературной психологической традиции. Об этом свидетельствует и отбор эпизодов (они не только самые художественные в романе, но и наиболее психологически значимые), и интерес к «метафизическому» языку романа, и внимание к психологическому портрету (портрет Валери), и, наконец, характер, тех словесных помет на полях, которые относятся к поэтике романа.

Эти пометы, заключающие оценку различных эпизодов и стиля романа, выдержаны в духе общих требований, предъявляемых Пушкиным прозе. По-пушкински лаконичные и ясные («естественно», «как это естественно», «слишком сентиментально», «очень мило», «бесподобное описание»), они сделаны в русле борьбы за прозу естественную, очищенную от риторических красот, которую вел Пушкин в 1920-е гг.

Интересен тот факт, что пометы на «Valérie» близки тем замечаниям, которые примерно в это же время Пушкин оста-

⁶⁶Б. В. Томашевский. Пушкин, II, АН СССР, стр. 75.

⁶⁷Там же.

вил на полях «Адольфа»⁶⁸. То обстоятельство, что Пушкин высоко ценил роман Б. Констана, восхищался его «стройным, метафизическим языком», не помешало критическому восприятию стиля «Адольфа». Рядом с фразой из «Адольфа», которую он счел слишком выпрренной, он написал на полях — «Вранье». Более того, он даже решается «править» самого Констана и заменяет не совсем удачное, на его взгляд, французское слово более точным, которое он пишет на полях.

Так же как «Valérie», «Адольф» входит в саму жизнь Пушкина, побуждает к своеобразной «игре», герой романа становится на время светской ипостасью писателя. Не случайно несколько позднее в письме к К. Собаньской он напишет: «Дорогая Элеонора (имя героини «Адольфа» — Л. В.), позвольте мне называть вас этим именем, напоминающим мне и жгучие чтения моих юных лет, и нежный призрак, прельщавший меня тогда...» (X, 808)⁶⁹.

Таким образом, для Пушкина одним из путей освоения французской литературной психологической традиции, сыгравшей важную роль в формировании его мастерства, как прозаика, становится творческая «игра»⁷⁰. Так же как во время поэтической учебы Протей—Пушкин с легкостью менял унылую лиру элегика на байроновский гарольдов плащ, в момент обращения к прозе он примеряет к себе роли главных героев французского психологического романа («Опасные связи», «Адольф», «Valérie»). «Герои чужеземные влияли не на изображение лиц в поэмах Пушкина, не на литературу, а на жизнь, прежде всего они были образцами для жизни»,^{70 а} — очень верно скажет П. Е. Щеголев. Пушкин попеременно облачается в наряд Вальмона, Густава де Линара, Адольфа, и шуточная «литературная маска» становится одним из проявлений таинственного мира творческой лаборатории художника.

* * *

В ходе подготовки статьи нам пришлось работать в рукописном отделе Пушкинского дома, расспрашивать о сообще-

⁶⁸См. об этом: А. Ахматова. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина. Пушкинский Временник. I, АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 99.

⁶⁹См.: Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине. «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 167.

⁷⁰О творческом характере «игры» см.: Лидия Гинзбург. О психологической прозе. «Советский писатель», Л., 1971.

^{70 а} П. Е. Щеголев. Из изысканий в области биографии и текста Пушкина. Пушкин и его современники; вып. IV, стр. 112.

нии Б. В. Томашевского лиц, присутствовавших на этом заседании, обращаться с вопросами к И. Н. Томашевской-Медведевой, Т. Г. Цявловской, и всякий раз мы находили доброжелательное отношение и помощь.

Автор приносит искреннюю благодарность за ценную информацию и советы И. Н. Томашевской, Т. Г. Цявловской, Н. В. Измайлову, Ю. М. Лотману, Р. Е. Тереховой, Л. С. Сидякову и В. Э. Вацуру.

* * *

Текст «письма», составленного из строк романа «Valérie»
...Увы, буду ли я когда-нибудь любим⁷¹.

[Густав описывает внешность Валери]

...Можно обладать таким же изяществом и даже более заметной красотой и все же уступать ей. Ею не восхищаются, но есть в ней какая-то одухотворенность и обаяние, которые заставляют заметить ее. При виде ее сказали бы, что это сама духовность, такая она хрупкая и изящная. И однако, когда я увидел ее в первый раз, я не нашел ее хорошенькой. Она очень бледна. Контраст между ее веселостью, скажу больше, ребяческой ветреностью и лицом, созданным, чтобы быть серьезным и чувствительным, производит удивительное впечатление (I, 18)⁷².

...Я загадал: «Любит ли меня Валери?». Я обрывал лепестки один за другим, вплоть до последнего. «Не любит», — ответил он. Поверишь ли ты? Меня это огорчило (I, 37)⁷³.

...Тогда я захотел узнать, как сильно люблю Валери я. Ах, это я и так знал, и все же меня охватил страх, когда вместо «очень» вышло «СТРАСТНО». Я пришел в ужас, Эрнест, мне кажется, что я побледнел. Мне захотелось спросить еще раз, и снова лепесток ответил «СТРАСТНО» (I, 37)⁷⁴.
...только те, кто много потерял, знают, как нужна человеку надежда (I, 42).

...Мне вздумалось ее нарисовать. Можешь ли ты представить себе подобную неосторожность? Я набрасывал ее прелестный силуэт, ее глаза, полные кротости, покоились на мне, и у меня, безумца, хватило глупости предоставить себя их опасной власти (I, 48).

⁷¹ Фраза подчеркнута ногтем.

⁷²На полях помета description incomparable (несравненное описание).

⁷³Помета на полях: que c'est naturel (как это естественно).

⁷⁴«Автор» два раза подчеркивает и без того выделенное типографски слово «страстно» и делает отчерк на полях.

...Я не хотел бы носиться со своей тоской, Эрнест, но мне очень грустно (I, 50).

...Да, я люблю (I, 54).

...И не смеет высказать ей чувства, которые она во мне вызывает (I, 58).

Одиночество на праздниках так бесплодно. Одиночество на лоне природы всегда помогает найти что-нибудь ценное в собственной душе. Одиночество среди суетного света вынуждает нас заниматься множеством ничтожных дел, которые мешают нам принадлежать самим себе и ничего нам не дают (I, 60).

[Густав вместе с Валери в опере Падуи слушает арию в исполнении знаменитого певца Давида].

...Мне казалось, что вся нега мира переселилась в этот зловещий зал (I, 84).

...чарующий голос Давида доносил до нас звуки страсти, которые отдавались в моем сердце с утроенной силой (I, 84).

[Звуки воспламенили любовь].

...которая пылала в моем сердце в тысячу раз более пламенная (I, 84).

[Густав рассказывает об утренней охоте на уток].

Сначала я хотел выстрелить по ним, но потом дал им мирно перелететь озеро (I, 90)⁷⁵.

...Сохрани мои письма, Эрнест: когда-нибудь мы их перечитаем, если только твой друг спасется от гибели и любовь не уничтожит его, как солнце сжигает растение, которое красовалось лишь одно утро (I, 98).

...Вселенная остается для нее такой, как была, для меня же все переменялось (I, 95).

...Вам нечего опасаться, — сказал я ей. — Вы будете единственной, чью прелесть не посмеют даже обсуждать. Все ощутят в ваших чарах очарование более сильное, чем сама красота (I, 100).

...Валери попросила принести ей шаль из темно-голубой кисеи; она убрала волосы со лба, покрыла голову шалью, опускавшейся вдоль ее висков и по плечам; ее волосы не были видны; лоб вырисовывался на античный манер, ресницы опустились. Ее обычная улыбка постепенно исчезла, голова наклонилась, шаль мягко спала на ее скрещенные руки, и казалось, что это голубое одеяние,

⁷⁵Рядом с этой фразой на полях написано trop sensible (слишком чувствительно).

это кроткое и чистое лицо нарисованы самим Корреджо (I, 106)⁷⁶.

[Густаву, очарованному танцем Валери, кажется, что он касается ее, но это лишь галлюцинация, он прикоснулся к пустоте].

...Что я сказал? К пустоте? нет, нет; пока мои глаза упивались образом Валери, я находил нечто сладостное в этой иллюзии (I, 110)⁷⁷.

...О, Валери, ты никогда не будешь питать ко мне нежных чувств (I, 111).

...Насколько властен призыв сердца жить, когда все подчинено доминирующему чувству (I, 112).

[Собираются праздновать день рождения Валери].

...но кто сумеет высказать восторг, который она внушает, какой язык смог бы выразить все то, что чувствуют по отношению к ней (I, 24).

[Густав рассказывает Валери о женщине, в которую он влюблен, и Валери не догадывается, что речь идет о ней самой].

...она принадлежит к тем душам, которые любят потому, что живут, и которые живут лишь для добродетели. По какому-то очаровательному контрасту она обладает всем тем, что возмещает о слабости и беспомощности и нуждается в поддержке, — ее хрупкое тело похоже на цветок, который гнется от самого слабого дуновения, но вместе с тем она обладает сильной и смелой душой, которая ради добродетели и любви не отступила бы и перед смертью (I, 135).

...Красота только тогда становится поистине неотразимой, когда раскрывает нам нечто менее преходящее, чем она сама: когда она заставляет нас мечтать о чем-то большем, чем краткое мгновение восхищения ею. Необходимо, чтобы после того, как ею насладились наши чувства, ее обрела душа. Душа не утомляется никогда, чем больше она восхищена, тем сильнее чувствует. Если суметь глубоко

⁷⁶Рядом с этим описанием на полях написано: *fort joli* (очень мило). Этот танец был коронным номером самой Ю. Крюденер: «...какой-то особенный драматический танец с шалью *la danse de schall*, кажется, польский; в котором г-жа Крюденер производила большой эффект своим искусством. Этот танец г-жа Сталь заставляет танцевать свою Дельфину, и подлинником ее была в этом случае г-жа Крюденер». Пыпин. стр. 600.

⁷⁷Рядом с этой фразой на полях написано: *naturel* (естественно).

взволновать душу, то простого обаяния хватает, чтобы внушить самую сильную страсть. В этом случае взгляд, чарующие оттенки голоса достаточны, чтобы заставить обезуметь от любви. Обаяние — это особенное волшебство, которое умножает силу чар.

А в ком же его больше, чем в вас, — сказал я, увлеченный прелестью ее взгляда и всего ее облика (I, 137).

...Ты напрасно полагал, что таким способом я смогу забыть Валери или стану меньше думать о ней. Удастся ли мне это когда-нибудь? Может быть для этого мне нужно будет изменить характер, ожесточиться? Должен ли я искать спокойствия ценою моих самых дорогих убеждений? (I, 149).

...высший свет мне казался ареной, оцетинившейся копиями, где на каждом шагу следует опасаться удара. Подозрительность, самолюбие, эгоизм стоят здесь у входа и диктуют законы, преследующие любой благородный и достойный порыв, благодаря которому душа возвышается, становится лучше, а значит, и счастливее (I, 150). О, Валери! — говорил я ей. Вы так привлекательны именно потому, что выросли вдали от света, который уродует все. Вы счастливы потому, что искали счастья там, где небо разрешает его находить. Напрасны попытки найти счастье вне благочестия, подлинной доброты, искренних и чистых привязанностей, всего того, что свет именуется глупостями и экзальтацией, и что для вас — неиссякаемый источник радости. Я знал, Эрнест, что любил ее так сильно потому, что она оставалась всегда близкой природе. Я слушал ее голос, который никогда ничего не скрывал, видел ее глаза, для которых свойственно лишь самое небесное выражение, исполненное сострадания (I, 154).

...Я не могу понять, каким образом я еще живу, как я вообще могу жить, испытывая такие страдания. Нет, любить — это не для меня (I, 157).

...и быть может она, не подозревая о своей власти, увидит, как я умираю, даже не догадываясь о причине столь горькой моей участи (I, 157).

[Густав слышит из-за двери стоны Валери (у нее преждевременные роды), он преисполнен сострадания].

...Когда мне показалось, что ее страдания стали невыносимыми, кровь бросилась мне в голову, и я ощутил, с какой силой она бьется в артериях. Я стоял, опершись на

дверь комнаты графини, и лишь когда услышал, что она говорит более спокойно, овладел собой (I, 160)⁷⁸.

[Густав в венецианской церкви молит Мадонну о спасении жизни Валери].

...Может быть, говорил я себе, сама любовь пришла молить Деву, два чистых и робких сердца, которые пылают желанием соединиться друг с другом законными узами. Я смотрел на Мадонну, испуская глубокие вздохи, и мне почудилось, что небесный взгляд, чистый, как лазурь, возвышенный и нежный, проник в мое сердце (I, 168).

[Густав обескуражен сдержанным мнением графа Б. о красоте его жены].

...Объясни мне, Эрнест, каким образом можно любить Валери, как любую другую женщину (I, 176).

...Я испытал горестное чувство не потому, что мне нужно, чтобы и другие находили ее неотразимой, а от мысли, что я люблю так страстно, что это чувство делает ее в моих глазах образцом всех совершенств (I, 177).

...Как, Валери, ты еще нуждаешься в шлифовке, чтобы стать подлинно неотразимой! Разве твой ум, твоё чувствительное сердце, твоё чарующее обаяние не обеспечивают тебе первое место среди всех этих легкомысленных женщин, пытающихся неестественными ужимками, искусственностью, холодным подражанием оспаривать место, предназначенное только подлинной доброте? (I, 178).

...Я слышал, как граф говорил ей, что она нужна ему как воздух (I, 180).

[Густав и Валери видят проходящую мимо них монахиню. Валери, исполненная скорби из-за утраты новорожденного сына, говорит, что монахиня счастлива хотя бы потому, что никогда не узнает подобного горя].

...Но она ведь не узнает и блаженства любви, которое ни с чем не сравнимо (I, 184).

[Густав видит на улице итальянскую девушку Бианку, внешне поразительно похожую на Валери].

...Ах, сомнения нет, я никогда, ни на одно мгновение не смог бы изменить Валери! (I, 193)⁷⁹.

⁷⁸На полях помера: Si une certaine personne étaiis malade je serais dans une position plus cruelle que celle à Gustave. (Если бы известная особа заболела, я был бы в более мучительном положении, чем Густав).

⁷⁹Эти слова выделены «автором» дважды: подчеркнуты карандашом и отчеркнуты ногтем. Отметка ногтя настолько резкая, что след отпечатался на следующей странице (стр. 195).

...Я увидел апельсиновую корку, до которой дотрагивались ее губы, я приблизил к ней свои, блаженная дрожь пробежала по моему телу, я вдыхал ее аромат; мне казалось, что будущее непременно сольется с упоительным настоящим. Кроткая доверчивость Валери, ее доброта, мысль о том, что мы расстаемся лишь на неделю — все это сделало мгновение поистине упоительным (I, 196).

...скажи мне, Эрнест, если все объединилось, чтобы сделать иллюзию более сильной и напомнить мне о чудесном мгновенье, так ли уж удивительно неистовство моего ощущения (I, 197).

[В минуту отчаяния, в разлуке, Густав получает неожиданно от Валери письмо, которое возвращает его к жизни].

...Всего лишь листик бумаги!⁸⁰. ...Но его касалась Валери (I, 206).

[Исполняя просьбу Валери, Густав раздобывает ее портрет и целую ночь им любит].

...Что за мгновения опьяняющего восторга (I, 207)⁸¹.

[Густав перечитывает письмо Валери].

...Как прекрасна душа Валери, которая соблаговолила стать моей сестрой, моей подругой. И как должен быть низок тот, чья страсть не остановится благоговейно перед этим ангелом, который, кажется, рожден лишь для добродетели и материнской нежности (I, 219)⁸².

[Густав во время разлуки случайно на улице слышит из окна мелодию, которую любила напевать Валери].

...Я замер, мое сердце и чувства были охвачены немим экстазом, знакомым лишь душам, в которых обитала любовь (I, 253).

...Не золото, не роскошь определяют подлинное достоинство, а благородная сдержанность, элегантность манер без нарочитости и особых усилий. Как бы там ни было, Эрнест, чем больше я прилагаю усилий, чтобы отдалиться от Валери, тем сильнее моя душа стремится к ней, как ветка, которую хотят оторвать от ствола и которая стремится к нему с еще большей силой (I, 257).

[Густав знакомится с Бианкой, «двойником» Валери, и испытывает к ней влечение].

...Это пламя поверхностное и не глубокое. Я назвал бы его вожделением. Оно не в силах сжечь или уничтожить.

⁸⁰; ⁸¹, ⁸²Эти слова также выделены «автором» дважды: карандашом и ногтем.

Оно не имеет ничего общего с тем небесным волнением, которое охватывает все мое существо и заставляет меня мечтать о небе, как если бы земля уже не могла вместить столько блаженства (I, 257).

...Я не понимаю самого себя, временами я веду себя так непостижимо, так странно (I, 260).

[Бианка в гондоле исполняет любимую песню Валери].

...Мне почудилось, что вижу на берегу Валери (I, 263).

...Когда она пропела слова *Lascia mi morir*, я не смог удержаться от слез⁸³ (I, 263).

[Густав вместе с Валери совершает прогулку в гондоле по Бренте и глубоко страдает].

...Сколько зла принес мне воздух опьяняющей Италии (...)
Где вы, туманы Скании? Холодные берега моря, свидетели моего рождения, пошлите мне ваше ледяное дыхание! (2, 9).

...Нет, она никогда не полюбит меня (2, 10).

[Во время прогулки в гондоле по Бренте Валери восхитительно поет].

...Почему она поет так страстно, если ее сердце не знает любви? Откуда берет она эти звуки? Им учит страсть, а не одна лишь природа (2, 11).

[Валери в гондоле покачнулась, граф Б. удержал ее от падения].

...И однако она прикасалась к его груди, он вдыхал ее дыхание, ее сердце билось рядом с его сердцем, а он оставался холодным, холодным, как камень. Эта мысль приводила меня в неизъяснимую ярость. «Как, — говорил я себе, — в то время, как страсть, бушующая в моей груди, грозит уничтожить меня, в то время как за один ее поцелуй я заплатил бы всей своей кровью, он не ощущает своего счастья» (2, 13).

...Ледяное море должно было бы встать между ее столь опасными чарами и моим столь слабым сердцем (2, 18).

...Я как эти скрытые и никому неизвестные источники, которые никому не утоляют жажду и приносят лишь тоску. Я ношу в самом себе источник собственной гибели; люди проходят мимо, не понимая меня, я больше ни на что не годен, Эрнест (2, 28).

...Лучше ли я, чем другие, или просто иной? Ведь раньше, видя как преходяще любое страдание, я часто говорил себе: наши горести, как следы на песке, весенний ветер уже не застанет воспоминаний об осени (2, 30).

⁸³Итальянский. Дайте мне умереть.

...А я, Эрнест, дитя бури, и я исчезну в буре, я это знаю, мне говорит об этом предчувствие, и оно утешительно для меня (2, 30).

...Плохо, когда человек одинок, Эрнест. Как понятна моему сердцу эта высшая истина! Как часто я думал об этих словах в своем опостылом и печальном одиночестве. И всегда при этом я видел ее образ. Не женой, это было бы слишком прекрасно, я представлял себе, как она просто иногда приходит ко мне, чтобы облегчить мою жизнь и помочь мне терпеливо нести бремя пустых и унылых дней (2, 32).

...Я понимал, что не должен любить ее, и все же мне хотелось насладиться этим чувством. Так живут дети, стремясь лишь к игре, не думая ни о прошлом, ни о будущем. Я чувствовал, что ее взгляд, ее голос и особенно ее душа были для меня ядом (2, 35).

...И все же, Эрнест, мое чувство необычно, оно могло бы вдохновить на великое дело. Упоение от одной лишь его радости выше всего могущества мира, такая любовь — высшее блаженство, а люди, которые часто слепы, не способны это понять. Такая любовь возможна только в сочетании с добродетелью, она прекрасна, как сама добродетель. Те, кому, благодаря счастливому случаю, достался этот высший дар неба, чьи дни освящены такой любовью, должно быть, самые достойные из людей (2, 35).

...Увы! Я бы расстался с жизнью без сожалений, если бы Валери, проливая слезы жалости, хоть раз сказала бы: «Он слишком сильно любил меня для земной жизни» (2, 38).

...Любовь, даже самая безнадежная, но рядом с любимым существом, уж не так несчастна: все окрашено волшебством его близкого присутствия; даже сами страдания приобретают некую прелесть, когда они замечены (2, 60).

[Густав видит на монастырском кладбище у могилы какого-то монаха замерзшую птицу].

...Может быть, прежде чем стать служителем Бога, который наполнил его душу святым ужасом перед суетным миром, он любил как Господь, который сотворил любовь и дал ее земле, но вскоре поверженный бурей страстей, как эта птица повержена ветром, он пришел на этот холм, чтобы укрыться здесь навсегда (2, 83).

[Густав решает никогда больше не видеть Валери].

...несчастный, какой горестной привилегии ты добиваешься!

Как я обожал тебя! (...) ...оцени это высокое мужество, оно искупает всю мою вину (2, 70)⁸³.

Какая грустная радость тебе остается. О, Валери, итак, я больше никогда не увижу твоего сострадания? А оно было таким нежным, таким добрым! (2, 95).

...Смог ли бы я избежать любопытных взоров этой праздной толпы, вечно занятой своими наслаждениями, стремящейся постоянно проникнуть в тайну других и не прощающей тем, кто бежит от нее (2, 97).

...и я понимал, что скоро те, кто любил меня, осознавая блаженство, которое выпало на их долю, скажут со вздохом: «Бедный Густав! нам не хватает его. Он ушел в глубокую ночь смерти» (2, 104).

...если в этом земном раю окажется достойный и восприимчивый к прекрасному человек, упоенный юностью и счастливой любовью, в расцвете надежд и опьянении от дозволенных радостей, о, какое блаженство он найдет здесь! Его сердце затрепещет от восторга, его взор с тихой гордостью обратится к небу и с нежностью опустится на подругу. Могущество неба! что большее можешь ты дать своим избранникам? (2, 107).

...я узнал, Эрнест, что молодые люди, которых я видел такими счастливыми, накануне поженились. Я тебе уже писал, Эрнест, лишь ради такой любви и стоит жить (2, 112).

...О, Валери! в то время я с гордостью ощущал биение своего сердца, которое умело так любить тебя! (2, 121).

...Вспоминай имя того, кого погубили твои добродетели и твоя красота (2, 122).

...Я любил, как дышал, не отдавая себе в этом отчета (2, 122).

...Ты была самой жизнью моей души: после разлуки с тобой она лишь изнемогала. В мечтах я вижу тебя лишь такой, какой знал прежде. Я вижу лишь тот образ, который я всегда хранил в сердце, который мелькал в моих снах, который я открывал своим горячим молодым воображением во всех явлениях природы, во всех живых существах. Я любил тебя безмерно, Валери (разрядка Крюденер — Л. В.). (т. 2, 122)⁸⁴.

⁸³а Ногтевая помета, отмеченная Б. В. Томашевским и пропущенная нами.

⁸⁴Рядом с этой фразой на полях написано: tout cela au présent (все это — в настоящее время).

ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РОМАНЕ ТУРГЕНЕВА
«ОТЦЫ И ДЕТИ»

(«Базаров ...pendant Пугачеву»)

Базаров среди прочих героев Тургенева выделяется той особой «трехмерностью», той объемностью, которая позволяет читателю воспринимать его как реально существующего человека. Недаром художник XX века Синклер Льюис видел Базаровых в толпе современных ему американцев¹, а врач Антон Павлович Чехов поражался тому живому ощущению, которое вызывали у него сцены базаровской болезни².

«Трехмерность» — я не случайно обращаюсь к метафоре: в нашем литературоведении нет термина, адекватного этому читательскому впечатлению. Пожалуй, наиболее остро передает его гениально-непосредственное пушкинское восклицание: «Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна: она замуж вышла». Творец поражен той силой саморазвития, которую обнаружил им же созданный человеческий характер.

Именно эта органичность самодовлеющего бытия свойственна тургеневскому Базарову.

«...Образ вышел до того определенный, — читаем в письме И. П. Борисову от 5 января 1870 г., — что немедленно вступил в жизнь и пошел действовать особняком на свой салтык»³.

Всем своим оппонентам из правого и левого лагеря Тур-

¹С. Льюис. Собр. соч., т. VII. М., 1965, стр. 440—442.

²См. письмо к А. С. Суворину от 24 февр. 1899 г. — В кн.: А. П. Чехов. Полное собр. соч. и писем. Серия вторая. Письма, т. IV. М., ГИХЛ, 1949, стр. 31—32.

³И. С. Тургенев. Полное собр. соч. и писем в 28 тт. Письма, т. VIII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1964, стр. 152. В дальнейшем произведения и письма Тургенева цит. по этому изд. с указанием т. и стр. в тексте. См. аналогичное признание в письме к П. В. Анненкову от 12 июля (ст. ст.) 1862 г.: «Что же касается до моего последнего произведения «Отцы и дети», я могу только сказать, что стою сам изумленный перед его действием; и не то что радуюсь — радоваться тут особенно нечего, — а в первый раз серьезно доволен своим делом, хотя иногда мне сдается, что я тут — сторона, а всю эту штуку выкинул какой-то другой, которому это было нужно и которому я с моим романом попался под руку» (Письма, т. 5, стр. 24—25).

генов не уставал повторять одно: Базаров — характер объективный. Не случайно *sic* объективного художника наиболее четко сформулировано им в статье «По поводу «Отцов и детей»». Там же писатель заявил, что психологической предпосылкой творчества считает «полную свободу воззрений и понятий», ту внутреннюю свободу, которая лежит в основе пушkinских созданий.

Мысль о близости Тургенева к Пушкину в общих приемах обрисовки человека прочно утвердилась в современном литературоведении⁴. Но с анализом «Отцов и детей» она пока мало связывалась. До недавнего времени не было по-настоящему воспринято и то авторское признание, которое должно было подсказать соответствующий аспект проблемы, хотя оно очень известно и постоянно цитируется в работах о Тургеневе.

Я имею в виду знаменитую характеристику Базарова в письме к К. К. Случевскому от 26/14 апреля 1862 г.

«Мне мечталось, — сказано там, — фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на гибель, — потому что она все-таки стоит еще в преддверии будущего, — мне мечтался какой-то странный *pendant*⁵ с Пугачевым и т. п.» (Письма, т. IV, стр. 381).

Сопоставление Базарова с Пугачевым — эмоциональная вершина тургеневской фразы. Попытавшись объяснить героя вереницей контрастных эпитетов, автор обратился, наконец, к помощи целостного образа — лица, которое должно было вызвать у его адресата определенные представления. Но фигура Пугачева рядом с Базаровым показалась столь неуместной, что тургеневскому сравнению «не дали хода». В большинстве работ об «Отцах и детях» оно просто не комментируется. Или комментируется очень скуп⁶.

⁴См.: А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958; Г. Курляндская. Проблема характера в романах Тургенева. «Вопросы литературы», 1959, № 9; Г. А. Бялый. Тургенев и русский реализм. М.—Л., 1962; А. В. Чичерин. Тургенев, его стиль. В кн.: Мастерство русских классиков. М., 1969.

⁵Подобие.

⁶Так, Г. А. Бялый считает, что оно вызвано авторским стремлением придать герою революционные и национальные черты (Г. А. Бялый. Тургенев и русский реализм. М.—Л., 1962, стр. 161). С. М.—Петров видит «единственно возможный смысл» сопоставления в том, что «пугачевское отрицание» в глазах Тургенева «явилось бы всеобщим и разрушительным» (С. М. Петров. Тургенев. 1961, стр. 25). Все это не вызывает возражений, но и не объясняет, почему Тургенев обратился именно к образу «мужицкого царя». Тем более, что интереса к историческому Пугачеву в его творчестве не прослеживается.

Положение изменила книга А. Батюто («Тургенев-романист». Л., 1972 г.). Исследователь утверждает, что в письме к Случевскому речь идет о пушкинском (а не об историческом) Пугачеве и что тургеневский герой объективно близок пушкинскому в целом ряде существенных сторон. Это — в главном:

1) соединение в облике героев доброго и жестокого, при том, что оба писателя акцентируют доброе начало;

2) простонародная речь;

3) во многом сходное отношение Пушкина и Тургенева к крестьянской революционности; неприятие стихии бунта при явной симпатии к герою — бунтовщику и отрицателю⁷.

Концепция А. Батюто интересна и убедительна. Но проблема, вызвавшая ее, на мой взгляд, еще не исчерпана. Сама возможность сопоставления Тургенева с Пушкиным — в этом неожиданном повороте — столь перспективна, что ее стоит рассмотреть специально.

Оговоримся — суть не в индивидуальном, «физиономическом» сходстве Базарова и Пугачева. «Доза» такого сходства ограничена самим Тургеневым («некий, странный *pendant*»), суть именно в подобии положения фигур в системе произведения. Близость такого рода не ограничивается сферой характеров. Она обуславливает целый комплекс художественных средств, черты манеры, в целом типичные для пушкинской прозы, но у Тургенева сконцентрированные именно в романе «Отцы и дети».

Прежде всего это необычность подачи героя, художественный расчет на такое отношение к нему, какого не предполагают другие тургеневские романы. Его можно было бы назвать «любовью вопреки». Причем не вопреки той извечной человеческой слабости, которую так привык извинять читатель, воспитанный в литературной атмосфере «лишних людей». Нет, тут нужно было полюбить героя «со всей его грубостью, бессердечностью, безжалостной сухостью и резкостью» (Письма, т. IV, стр. 381), «как он есть, со всем его безобразием» (Письма, т. IV, стр. 383). Это прямо вытекало из авторской художественной задачи: «сделать его волком и все-таки оправдать его» (Письма, т. IV, стр. 383) и почти точно соотносится с восприятием пушкинского Пугачева.

Говоря о нем, М. Цветаева обратилась к сказочному слову «чары»: «Пушкин Пугачевым зачарован»⁸.

⁷А. Батюто. Тургенев-романист. Л., «Наука», 1972, стр. 378—385.

⁸М. Цветаева. Мой Пушкин. М., 1967, стр. 125.

«...Во все время писанья я чувствовал к нему (к Базарову — И. А.) невольное влечение», — записал в своем дневнике Тургенев (т. XIV, стр. 99). Не однозначное сочувствие, а «влечение» — род недуга (Письма, т. IV, стр. 383), как нечто почти насильственное, «напущенное». Очарование такого рода не редкость среди демонических героев романтизма. Иное дело — реализм. Пушкин уже в связи с «Историей Пугачева» иронизировал над «мыслителями», которые негодуют на то, что герой «представлен Емелькой Пугачевым, а не байроновским Ларрою» (т. X, стр. 528).

В «Капитанской дочке», в «Отцах и детях» романтическая напряженность, исключительность натур и судеб сочетаются с приемами подчеркнуто объективного, предметно-четкого письма.

Тургенев среди всех крупных прозаиков второй половины века наиболее близок Пушкину в приемах обрисовки человека. Ему чужд обнаженный, изощренный психологический анализ Толстого и Достоевского. Состояние героев в его произведениях обычно передается через жест, смысл и интонацию речи, через реакцию на слова и поступки окружающих.

Но эта близкая пушкинской манера «пластического» изображения душевного мира⁹ не выливается у Тургенева в позицию авторского беспристрастия. Напротив, он — скорее художник открытых эмоциональных оценок. «Тайная психология» выводится на поверхность прямыми описаниями душевного состояния героев: повествование постоянно окрашивается в иронические или лирически-сочувственные тона¹⁰.

В этой страстной авторской заинтересованности Тургенев тоже не чужд Пушкину, — но Пушкину — поэту, создателю «Евгения Онегина».

В «Отцах и детях» чувствуется иная традиция — прямое влияние пушкинской прозы с ее «ясной, здоровой, безличной художественностью» (слова Тургенева).

В изображении Базарова строго выдерживается принцип показа извне^{10а} (Авторская интроспекция коснется его лишь

⁹См.: Г. Курляндская. Проблема характера в романах Тургенева. «Вопросы литературы», 1959, № 9, стр. 70.

¹⁰С. Е. Шаталов считает, что в повествовательном стиле Тургенева воссоздается «множественность точек зрения», но «ни один голос, ни одна точка зрения не вводятся в произведение без авторского сопровождения» (С. Е. Шаталов. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М., «Просвещение», 1969, стр. 128).

^{10а} «Внешнее» изображение Базарова С. Е. Шаталов расценивает как следствие попятного движения в развитии тургеневского психологизма (С. Е. Шаталов. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М., 1969,

в сценах, подготавливающих любовное признание). Эту «закрытую» манеру сам Тургенев объяснял неопределенностью своего отношения к «едва народившемуся» типу. Но, думается, многое было обусловлено и строем души героя: «нигилист» и автору не позволил «рассыропиться».

Сдержанно-объективный стиль изображения слился с внутренним стилем личности Базарова. И сама эта манера сразу же отделила его от окружающих — хороших, но очень средних людей. (Недаром Аркадий, постоянно оттеняющий Базарова, так безотказно распахнут перед читателем). «Закрытость» в системе тургеневского романа воспринимается как знак душевной глубины, она обещает необычность и сложность натуры.

Именно здесь — точка соприкосновения в тургеневском и пушкинском методе изображения героев.

Пугачев в «Капитанской дочке» дан только извне — глазами человека, воспринимающего мир целостно и ярко. Отсюда — его особенная поэтическая монументальность.

Даже в образе безымянного бродяги он запоминается, спокойной уверенностью слов и поступков. Весь облик «вожатого» отмечен соединением простоты и многообещающей загадочности. Он несет в себе нечто непроясненное, то, в чем кроется возможность головокружительных перемен, непредвиденных жизненных и душевных поворотов (об этом — в частности — и «вещий сон» Гринёва).

В Базарове самая закрытость заставляет подозревать богатство, не исчерпывающееся его нигилистическими афоризмами. За сказанным зачастую хлестким, но плоскостным словом — об искусстве и Пушкине, любви и «богатом теле» Одинцовой — постоянно ощущается какой-то невыявленный, неразложимый «остаток». Именно поэтому «завиральные идеи» не дискредитируют героя. Потенциальную значительность его личности чувствует каждый, кто с ним сталкивается, — от «герцогини» Одинцовой — до тупоумного Петра.

стр. 208—209). Но на попятных путях не создаются шедевры. Г. Курляндская справедливо замечает, что Тургенев всегда рисует «извне» характеры героев, симпатичных ему, но душевно далеких: Лизы Калитиной, Инсарова, Базарова. (См.: Г. Курляндская. Метод и стиль Тургенева-романиста. Тула, 1967, стр. 192). Однако и в этом перечне Базарова выделяет наибольшая степень объективности. Она сказывается уже в том, что автор гораздо меньше, чем обычно, «помогает» читателю в процессе знакомства с героем: не дает его предыстории (как это сделано по отношению к Лизе Калитиной), не вводит его, как Инсарова, через посредство персонажа, заслуживающего подлинное доверие.

Простые люди особенно легко поддаются базаровскому обаянию: их не отталкивают ни его речи, ни манеры.

Как сказано в первых главах романа, Базаров «владел особенным умением возбуждать к себе доверие в людях низших...». «Один старик Прокофьич не любил его, с угрюмым видом подавал ему кушанья, называл его «живодером» и «прощельгой» и уверял, что он с своими бакенбардами — настоящая свинья в кусте» (т. VIII, стр. 237—238).

С. Е. Шаталов заметил, что Прокофьич — «подобие пушкинского Савельича»¹¹. Действительно, в последней фразе слышатся отголоски воркотни гриневского «дядьки». Но это сходство — лишь деталь в системе более общих параллелей. Весь стиль отношений Базарова с простыми людьми имеет неполную, но несомненную аналогию в подобных же отношениях Пугачева.

И к пушкинскому, и к тургеневскому герою простые люди тянутся потому, что видят в их облике свое, природное, идущее к ним сверху. Здесь источник неотразимого обаяния Пугачева в народных глазах. Мужичье возведено им в сказочный абсолют: «за обедом скушать изволил двух жареных поросят, а парится так жарко»... А вместе с тем удал, грозен, щедр, как и следует быть народному герою.

Базаров, разумеется, начисто лишен сказочного колорита. Тургенев не мог дать его своему герою — прежде всего по причине общих условий времени и жанра. Но он осенил его прикосновением другой близкой фольклору стихии — стихии простонародной речи. Базаров, — писал Н. Страхов, — «более русский, чем все остальные лица романа. Его речь отличается простотой, меткостью, насмешливостью и совершенно русским складом»¹². Как сказал сам автор, Базаров «...наполювину вырос из почвы».

Однако понятие национального характера слишком широко: оно покрывает очень разные человеческие типы.

Вспомним хотя бы Лаврецкого. И у него «дед был мужик», а «от краснощекого, чисто русского лица так и веяло степным здоровьем, крепкой долговечной силой» (т. VII, стр. 245). Но насколько же по-иному выявляется и расходуется эта сила! У Лаврецкого, у Лизы национальная основа души определяет патриархально-гармонический склад личности, диктует

¹¹С. Е. Шаталов. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М., «Просвещение», 1969, стр. 126.

¹²Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. Изд. II. СПб., 1887, стр. 29.

стойческое терпение, созерцательную самоуглубленность. В Базарове, как и в Пугачеве, живет разбойный дух Васьки Буслая, его отчаянное и лихое противление всем привычным нормам и запретам¹³.

Такие разные, как Лаврецкий и Базаров, типы национального характера у Тургенева — в отличие от Достоевского — не предполагают идеи о мистической полярности народной души. Стремление «воплотить в надлежащие типы» «сам образ и давление времени» приводило к строгой историчности художественного изображения. Базаров — при всем общечеловеческом значении его размышлений и поступков¹⁴ — плетей, разночинец-радикал периода революционной ситуации. Жизненное противостояние «феодалам, барчукам проклятым» — вот что придает его природному демократизму наступательную активность.

Атмосфера сословной борьбы пронизывает и пушкинский и тургеневский романы, питает их действие напряженной драматической энергией. Конечно, выражается этот драматизм по-разному — в соответствии с эпохой и творческими задачами каждого из художников.

В «Капитанской дочке» еще очень сильна традиция авантюрного повествования. Она имеет здесь особый идеологический смысл: авантюрная фабула создавала условия для художественного выявления раскованных человеческих сил; с ней связалась пушкинская вера в счастливое богатство жизненных возможностей¹⁵.

Вместе с тем и сама эта традиция у Пушкина серьезно трансформирована. На ее основе вырос принцип повышенной событийности — этот главный композиционный и стилистический закон пушкинской прозы. Закон, допускающий самые

¹³Интересно, что сам Тургенев помнил былинну о Ваське Буслае и применял ее к современности. В «Дыме» ее пересказывает — в предостережение славянофилам — Потугин. Он же советует Литвинову на пути к новому не отталкивать презрительно «мертвой человеческой головы», как это сделал, направляясь к роковому камню, новгородский удалец. Возможно, косвенным образом речь идет здесь и о Базарове, который осмеивал «мертвеца» Павла Петровича (как и «отцов» вообще), но сам погиб на той же дороге.

¹⁴«Философская ситуация» романа, не снимающая, но расширяющая злободневную, — убедительно раскрыта в статье Ю. Манна «Базаров и другие». «Новый мир», 1968, № 10.

¹⁵Философское и эстетическое значение «случая» в «Капитанской дочке» интересно показано И. М. Тойбиным в статье «Из наблюдений над поэтикой «Капитанской дочки»». — В кн.: Вопросы литературы и методики преподавания. Уч. зап. Курского пединститута, т. 73. Курск, 1970, стр. 88.

разные применения: от кинематографического видения «Пиковой дамы» — до старо-эпической манеры повествования в «Капитанской дочке».

Главная линия «семейственных записок» Гринева — развитие событий, которые, отвявляясь от общего течения пугачевщины, образуют неповторимую вязь личной судьбы. Но характеры героев в этом потоке «неожиданных происшествий» меняются мало; отношения между людьми устанавливаются почти сразу. Не случайно мотив **верности** долгу, чувству, воспоминанию определяет поведение всех героев (даже Швабрина).

В этом плане «Капитанская дочка» противостоит «Евгению Онегину», где логика действия вырастает из сложного (подчас почти капризного) движения чувств: эмоциональный толчок рождает здесь романтическую любовь Татьяны, дуэль или страсть Онегина, и лишь в финале грустно торжествует верность.

Именно поэтому «Евгений Онегин» (хоть в нем и нет еще прямого психологического анализа) стал началом русского психологического романа — со свойственной ему напряженностью душевной жизни и ослабленной интригой. «Культурно-героический роман» Тургенева¹⁶, как это давно доказано, также примыкает к «онегинской» традиции. Но эта связь, естественно, сильнее там, где существует преемственность в образе главного героя — лишнего человека. Новизна, своеобразие фигуры Базарова внесли много нового в уже сложившийся тип тургеневского романа. Изменились и система характерных лиц, и ритм сюжетного движения.

Так, явно сжата экспозиционная часть. Нет детального описания фона, предваряющего в прежних тургеневских романах знакомство с главным героем. С появлением Базарова почти сразу же обнажаются идейные разногласия «отцов» и «детей», накаляются страсти. В веренице схваток и человеческих разрывов (споры Базарова с Павлом Петровичем, объяснение-разрыв с Одинцовой, дуэль, расставание с Аркадием) не только сказывается общественная «неуживчивость» героя. Так разряжается напряжение, которым жила отразившаяся в романе эпоха.

Обстановка сословной борьбы лежит в основе коренной ситуации и тургеневского романа, и «Капитанской дочки».

¹⁶Термин Л. В. Пумпянского.

Много общего и в тех позициях, с которых смотрят на нее оба художника.

«В переводе на язык идеологии, — пишет А. Батюто, — пушкинская и тургеневская художественная разработка образов... означает неприятие «бунта», которое не исключало, однако, глубочайшей симпатии к бунтовщику»¹⁷.

И Пугачев, и Базаров — титаны, осужденные на гибель.

Обреченность тургеневского героя обычно объясняют его беспочвенностью. Роман дает определенные основания для вывода такого рода. Разговора с мужиком, при котором Базаров оказывается «чем-то вроде шута горохового», не заметить нельзя.

Но не снимается ли в таком случае самая возможность параллели между тем, о ком сказано: «Известно, барин; разве он что понимает?», — и «мужицким царем?».

Думаю, не снимается.

К базаровскому неумению сговориться с мужиком не сводится то, в чем видит Тургенев обреченность своего героя. А пугачевская популярность не равносильна жизненной устойчивости.

Пушкинский самозванец еще меньше, чем тургеневский герой, похож на человека с твердой почвой под ногами. Исход его «опасной шутки» предрешен. «Пиитическим ужасом» охвачен Гринев, слушающий, как на пугачевском пиру поют «простонародную песню про виселицу» люди, «обреченные виселице». Да и сам их «великий государь» хорошо знает, что ему «должно держать ухо востро».

Его надежда: «Авось и удастся! Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвою!». В ответ на напоминание о том, как кончилось это «поцарствовал», и рассказана «затейливая» калмыцкая сказка. Тот, кто сложил ее, восхищался орлом, а все же твердо знал, что жить ему «всего-на-все только тридцать три года».

Безусловная народность пушкинского героя не означает, таким образом, устойчивости его жизненных позиций. С другой стороны, и базаровское предсмертное: «Я России не нужен» проистекает не только из его разговоров с мужиками.

¹⁷А. Б а т ю т о. Тургенев-романист. Л., «Наука», 1972, стр. 385.

Неправомерность почвеннической трактовки Базарова¹⁸ станет явной, если сравнить его судьбу с исходом духовной борьбы Раскольникова (Современники не без оснований и в его действиях улавливали дух «нигилизма»). Раскольников осужден — в последней инстанции — отношением каторжников, голосом народа, воплощающим, по Достоевскому, христианскую совесть. Над Базаровым творят не суд, но расправу стоящие вне морали стихийные силы — страсть и смерть. История героя включается, таким образом, в общую тургеневскую тему гибели человека в горниле неподвластных ему природных сил¹⁹.

Однако в «Отцах и детях» этот привычный для писателя мотив осложняется тем, что и герой несет в своей личности нечто неуловимое стихийное (в страсти и в ненависти, в апологии ощущений и даже в «нешуточном» намерении подражать «до истребления»). Тургеневская мелодия окрашивается в «пушкинские» тона. Ведь это в пушкинском мире гибнет не только тот, кто пытается противостоять стихийному потоку, но и тот, кто становится воплощением его разрушительной силы. Не только царь Борис, но и Пугачев.

Тургеневский герой обречен и потому, что его борют стихийные силы, и, одновременно, потому, что он несет в себе самом слишком яркий заряд этих сил²⁰. И по Тургеневу, и по

¹⁸Трактовка такого рода была естественной для литераторов журнала «Время», но едва ли правомерно отождествлять ее с авторской точкой зрения, как это сделано в недавней статье К. И. Тюнькина «Базаров глазами Достоевского». «Базаров, — сказано здесь, — странный pendant с Пугачевым, фигура, выросшая из почвы, но выросшая лишь до половины. Базаров оказывается как бы стоящим между теоретической интеллигенцией и народом» (Сб. «Достоевский и его время». Л., 1971, стр. 116). Странно, что исследователь не замечает, как простое упоминание Пугачева разламывает его вывод изнутри. Вряд ли, называя это имя, автор «Отцов и детей» мог думать о «теоретической интеллигенции». Согласие же Тургенева с Достоевским в определении Базарова как «трагического героя» не предполагает непременно истолкования трагизма в почвенническом духе.

¹⁹Показательно, что именно в тот период, когда эта тема станет для Тургенева одной из самых важных, он почти декларативно свяжет ее с пушкинскими мотивами (чтение «Анчара» в повести «Затишье»).

²⁰Лирико-философское воплощение той же темы дают известные слова «Поездки в Полесье»: неизменный закон природы, как сказано здесь, «тихое и медленное одушевление, неторопливость и сдержанность ощущений и сил, равновесие здоровья в каждом отдельном существе... Все, что выходит из-под этого уровня, кверху ли, книзу ли, все равно — выбрасывается ею как негодное».

Пушкину, титаны маложизнеспособны. Но зато они сосредоточивают на себе весь свет трагической поэзии.

Базаров «подавляет все остальные лица романа (Письма, т. IV, стр. 379). Пугачев даже на фоне своих экзотических «енаралов» воспринимается как личность исключительная. Между ними и окружающими их людьми — несоизмеримость. Писатели делают ее явной, поставив рядом со своим обреченным избранником фигуру среднего хорошего человека.

Сопоставление параллелей: Пугачев—Гринев, Базаров—Аркадий, на первый взгляд, может показаться не менее неожиданным, чем сближение главных героев. И все-таки оно не только объективно допустимо, но и, по всей вероятности, вполне сознательно учитывалось автором «Отцов и детей». Об этом говорят не слишком значительные, но характерные эпизоды романа.

Вот, например, сцена прощания Базарова с Аркадием. Уже взобравшись на телегу, Базаров указал ему на птичью пару: «...галка самая почтенная семейная птица. Тебе пример». Деталь эта не стоила бы особого внимания, если бы она не «вынырнула» вновь в сценах болезни героя, там, где каждое его слово на счету.

Отец предлагает послать за Аркадием Николаевичем. «Кто такой Аркадий Николаевич? — проговорил Базаров как бы в раздумье. — Ах да! птенец этот! Нет ты его не трогай: он теперь в галки попал. — Не удивляйся, это еще не бред» (т. VIII, стр. 390).

Пример из «естественной истории» обнаружил заложенные в нем поэтические возможности. Насквозь реальный Базаров вдруг заговорил в фольклорно-иносказательной манере. А в его мимолетной притче послышались отзвуки «затейливой» сказки Пугачева. Ибо «почтенная семейная птица «галка», даже если строго держаться почвы «естественной истории», — в явном родстве с тем вороном, что живет на свете триста лет.

Эту скрытую переключку с «Капитанской дочкой» вряд ли можно считать результатом случайной, ни к чему не обязывающей ассоциации. За несколько страниц до эпизода расставания друзей помещен любопытный разговор Аркадия и Кати. «Он хищный, — сказала Катя о Базарове, — а мы с вами ручные» (т. VIII, стр. 365).

Тургенев, несомненно, знал известную теорию Аполлона

Григорьева о противостоянии «хищного» и «смирного» типов²¹.

Исходное воплощение этой противоположности критик нашел в творениях Пушкина, а Белкин, родоначальник «смирного типа», получил в его концепции расширенное значение. «Белкин, который писал в «Капитанской дочке» хронику семейства Гриневых, — читаем у Ап. Григорьева, — написал и «хронику семейства Багровых, Белкин — и у Тургенева, и у Писемского, Белкин отчасти и у Толстого...»²². Эволюцию тургеневского творчества критик целиком выводил из борьбы все тех же нравственных тенденций — «смирного» и «хищного» начал²³.

Сам Тургенев вряд ли вполне принимал эту теорию. Но он намекнул на нее в своем романе, потому что она помогала выявить характерное соотношение его героев. То соотношение, которое, действительно, напоминает некоторые черты типичной для Пушкина художественной структуры.

Верное ощущение ее особенностей лежит где-то в самом основании концепции Ап. Григорьева, там, где еще не сказывается идеологический крен «почвенничества». Это чувство полярности тех сил, которые, как правило, организуют у Пушкина систему произведения.

Царь Борис и Гришка Отрепьев, Моцарт и Сальери, Барон и Альбер, Евгений и «кумир на бронзовом коне», Пугачев и Гринев — каждый раз произведение как бы держится на двух центрах. Художественное целое магически уравнивает две неравные силы. Причем отчетливая их равновеликость не предрешает исхода борьбы. Она лишь заставляет почувствовать присутствие каких-то скрытых токов, из-за которых личность менее яркая может оказаться на уровне сопоставления с человеком гораздо более крупным.

Эти токи у Пушкина обычно подспудны и внеобразны. (Только в «Борисе Годунове» они обретают более или менее определенную форму «мнения народного»), и все же с извест-

²¹В 1858 г. А. Григорьев встречался и много говорил с Тургеневым. Тогда же он написал в одном из писем: «Тургенев говорит, что готов подписаться под каждым моим началом, а как дошло до последствий, так в сторону: ибо он весь западник» (А. А. Григорьев. Материалы для биографии. Пг, 1917, стр. 228).

²²А. Григорьев. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья вторая. — В кн.: А. Григорьев. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1967, стр. 184.

²³См. статью А. Григорьева «И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо».

ной долей приближения можно определить то, что объединяет Моцарта, Альбера, Евгения, Гринева. Это их ориентация на естественный ход, естественные законы обычного человеческого бытия²⁴.

Поэтому и в «Капитанской дочке» «дворянский недоросль» не просто оттеняет фигуру мужицкого царя, до какой-то степени он и уравнивает ее.

Офицер и дворянин, Гринев — естественный противник Пугачева, его жизненный оппонент, но оппонент уважаемый. Во всем его поведении есть своя правда: верность нравственным основам собственного бытия не исключает у него внимательной и доброжелательной терпимости. По-своему, Гринев — тоже «старинный человек». Близость к национальному корням, к каким-то изначально простым элементам жизни здесь еще не нарушена, — и в этом оправдание пушкинского героя²⁵.

Отсюда — и совершенно уникальная тональность финала, синтезирующего предельно контрастные мотивы.

Оправданный, освобожденный, Гринев присутствовал при казни Пугачева. Линия жизни «мужицкого царя» завершилась так, как требовал того беспощадный в своей безличности закон исторической необходимости. Но и в ее тисках Пугачев сумел проявить нечто непреддрешенное, индивидуально-свободное. Он узнал Гринева в толпе «и кивнул ему головой, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу».

Один жест вобрал в себя весь сердечный смысл пушкинского романа. В последний раз люди по-человечески потяну-

²⁴Современный исследователь системы пушкинских образов, М. Нольман, в поисках единого закона этой системы отвергает принцип классификации «типов», «портретов», «гнезд». Но выдвинутая им в качестве центральной в пушкинском творчестве «коллизия слабой личности и безличной силы», — вне попыток качественной, «портретной» характеристики — оказывается, на мой взгляд, излишне абстрагированной и неопределенной. (См.: М. Нольман. Система пушкинских образов. «Вопросы литературы», 1971, № 9).

²⁵Ю. М. Лотман считает, что в «Капитанской дочке» господствует строго социологический метод показа людей, но над ним возвышается мечта об общечеловеческом синтезе (Ю. М. Лотман. Идеальная структура «Капитанской дочки» — Пушкинский сб., Псков, 1962, стр. 20). И. М. Тойбин — в противовес Ю. М. Лотману — видит в истоках «Капитанской дочки» не социологический, но более широкий критерий: «меру близости общенациональным корням» (И. М. Тойбин. Из наблюдений над поэтикой «Капитанской дочки» — Вопросы литературы и методики преподавания. Курск, 1970, стр. 78). Думается, что его взгляд ближе к пушкинскому роману. Но показательно, что оба исследователя сходятся в оценке Гринева как образа, связанного с потенциями синтеза.

лись друг к другу, вопреки разделяющей их жизненной пропасти.

Но пропасть от этого не исчезла.

«Вскоре потом Петр Андреевич женился на Марье Ивановне» — эта фраза следует непосредственно за словами о пугачевской окровавленной голове.

Поставлены рядом факты, казалось бы, несоизмеримые. А между тем здесь нет и тени той иронии, которая свойственна, к примеру, парадоксальным сопряжениям Гоголя. Для Пушкина воссоединение Гриневых, семейное счастье дочери капитана Миронова — ценность несомненная, торжество справедливости и добра.

«Милая Марья Ивановна! Я почитаю тебя своею женою. Чудные обстоятельства соединили нас неразрывно: ничто на свете не может нас разлучить», — эти слова не просто обет «любви до гроба». В них звучит и глубокая вера в то, что личная судьба человека непосредственно связана с действием высших разумно-справедливых сил. Именно такое сознание должно было лечь в основу «семейственных записок». В самой манере повествования от лица «старинного человека» Пушкин нашел источник той эпической гармонии²⁶, при которой, говоря словами Гоголя, «все не только самая правда, но еще как бы лучше ее»²⁷.

Обаятельная и наивная цельность «Капитанской дочки» в литературе второй половины века была бы невозможной и неуместной. Не повторилась в ней и единственная в своем роде пушкинская система «двухцентрового» подвижного равновесия. Правда, противопоставление жизненных дорог остается одним из главных конструктивных принципов русского романа 40—50-х годов, но организовано оно теперь не идеей жизненного синтеза, а идеологической задачей выбора вернейшего пути.

Примерно тот же смысл имеет и характерный для тургеневского романа этих лет принцип «корректирования» пути героя. В «Рудине» он выливается в полярное противопоставление (Рудин и Лежнев), чаще же — усложняется до сопоставления нескольких жизненных дорог (Лаврецкий, Михалевич, Паншин — в «Дворянском гнезде». Вся группа молодых героев «Накануне»).

²⁶О значении Гринева как повествователя см.: В. Сквоздников. Стиль Пушкина — В кн.: теория литературы. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965, стр. 75—76.

²⁷М. В. Гоголь. Собр. соч. в 6 тт. т. VI. М., ГИХЛ, 1953, стр. 158.

Но к «Отцам и детям» положение меняется. Здесь Тургенев во многом отказался от уже сложившихся у него композиционных схем. Организованная качественно новым центром — образом нигилиста — «конструкция» романа обрела черты определенного сходства со структурой «Капитанской дочки».

Эти черты: полярное противопоставление героя всем остальным лицам и оживляющая симметрию контраста подвижная парность.

Принцип полярности, декларированный уже в названии, вырастает из самой природы конфликта тургеневского романа. Его острота и определенность сняли необходимость в изображении многих путей. Перед лицом «нигилиста» стерлась разница вариантов в жизни «отцов» (даже в «Накануне» — перед лицом Инсарова — она ощущалась сильнее). Внутренние сопоставления переросли в парность — как тип изображения нетождественных, но близких типов жизни. Герои группируются парами: родственными (братья Кирсановы, Одинцова и Катя, старики Базаровы) и идеологическими: Ситников и Кукшина и, наконец, Базаров и Аркадий. Отношения двух молодых людей имеют, разумеется, наибольшее значение: соседство нужно здесь именно для того, чтобы ярче обнаружилось разъединение.

Противопоставление главного героя всей массе других людей, противопоставление, подчеркнутое и выявленное временной близостью с одним из этой массы, — все это ведет нас к «Капитанской дочке». Но налицо и очень важные качественные различия.

Начнем с очевидного. Аркадий лишен той значительности обыкновенного, которую несет в себе Петруша Гринев. Поэтому если между пушкинскими героями близость была выявлением чистой человечности, естественной и чудесной, то в тургеневском романе она во многом — результат духовной несамостоятельности одного и снисходительного покровительства другого.

В отличие от Гринева молодой Кирсанов не чувствует собственного «жребия», он пробует играть не свою роль. Возвращение на старые колеи возвращает его к собственной натуре, дает выход той чистоте и мягкости, которые и составляют главные его достоинства. В его простом и ясном счастье с Катей (оно и начинается под ясенем!) — много человеческого. А все же оно содержит тот привкус компромиссности, от которого совершенно свободны финальные эпизоды жизни Гринева.

Компромисс сказался прежде всего в чем-то самом «тургеневском» — в снижении высокого женского типа. Катя, имеющая все задатки той незаурядности, которая отличает вереницу «первых героинь» Тургенева, низведена до уровня светлого и ровного, но безнадежно «мещанского счастья». Ее замужество — нечто вроде союза Натальи Ласунской с Волинцевым — но без попытки найти героя, без взлета и преобразования личности.

Романтика женского подвига и жертвы стала излишней, когда изменились авторские требования к герою. В финале «Отцов и детей» впервые обнаружилась новая идеологическая установка Тургенева — установка на среднего человека.

Писатель еще в своих ранних повестях нередко противопоставлял людей честных и скромных героям печоринского типа. Но вся система его «культурно-героического» романа 50-х гг. организована так, чтобы знаком исторической перспективой выделить путь незаурядного человека. Даже если сам он признает себя неудачником (Рудин, Лаврецкий) или погибает «накануне» дела.

Только в «Дыме» эта романная структура полностью изменится — центром повествования станет «дюжинный человек».

«Отцы и дети» созданы в момент промежутка.

Финал романа рисует благоденствие отца и сына Кирсановых. Жизнеспособными автор считает не защитников аристократических «принципов» и не разрушителей-нигилистов. Будущее — по Тургеневу — за людьми среднего цивилизованного круга. Писатель признал их счастье справедливым и законным. Только вот поэзии им не досталось. Центром романной системы «Отцов и детей» все еще остается образ исключительной личности. Даже поверженная (или потому что повержена), она сосредоточивает на себе все лучи лиризма. Кирсановская идиллия и в лучшие свои минуты светится лишь отраженным светом: герои ведут себя так, «точно все согласилось разыграть какую-то простодушную комедию» (т. VIII, стр. 398).

У Гриневых простодушие не было ни разыгранным, ни стилизованно-вторичным. Но наивную значительность старинного семейного быта воскресить невозможно²⁸. В новые вре-

²⁸Тургенев любит «оживлять» «старые портреты» (об этом см.: Л. П. Гроссман. Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе. — В кн.: Л. П. Гроссман. Собр. соч., т. 3. М., 1928). Но старинный быт в его создании не смешивается с современным, он всегда дается в противоположности настоящему (к примеру, эпизод Фимушки и Фомушки в «Нови»).

мена будничная жизнь уже не может обрести общее значение, стать в уровень с делом общественного плана. (Синтез такого рода удался только Толстому «Войны и мира» — но и там он отнесен к ушедшей эпохе). Финал «Отцов и детей» строится не на слиянии контрастных мотивов (как это было в «Капитанской дочке»), а на предельно отточенной полярности.

Заключительный рассказ обо всех судьбах: от счастья отца и сына Кирсановых—до женитьбы Петра, от страданий Павла Петровича — до «открытий» Кукшиной и «литераторства» Ситникова — лишь один полюс картины. Все это — «жизни мышья беготня», призванная оттенить величие могилы на небольшом сельском кладбище.

Однако не только слияние контрастов, но и симметрия строгого противоположения рождает ощущение гармонической стройности. Не имея веры в пушкинский синтез, Тургенев в своем тяготении к соразмерности остался художником пушкинской школы. И он создавал эту соразмерность по-своему: завершенностью всех линий, строгой симметрией контрастов, отрадным лиризмом заключительных описаний.

Последний гармонический аккорд — финальная фраза романа: «Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О, нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» (т. VIII, стр. 402).

Слова эти часто толкуют, как завершение авторского спора с героем, как этакое посмертное опровержение атеиста. Но для подобных опровержений у Тургенева не было психологической почвы. В эти годы он исповедовал философский скептицизм, равно допускающий и отвергающий бессмертие души²⁹. Надежда на соединение в ином мире осеняет в его романе припавших к сыновней могиле стариков. Добрая, справедливая к человеку вечность — вот единственное, что могло бы быть воздаянием их безмерной скорби. Отблеск этой гармонии лирически завершает роман.

В его последних строках, действительно, есть следы скрытой полемики — только не с Базаровым.

²⁹См. письмо к А. И. Герцену от 28 апреля 1862 г. (Письма, т. IV, стр. 383).

«Я умираю. Живите, живите!

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

Так заканчивал свою исповедь герой повести Тургенева «Дневник лишнего человека». Но лирика обрывалась намеренным диссонансом. В «примечании издателя» за исповедью следуют слова:

«Сею рукопись. Читал
И содержанье Онной Не Одобрил
Петр Зудотешин
М М М М

Милостивый Государь
Петр Зудотешин.

Милостивый Государь мой» (т. V, стр. 232).

Вот и все, чего дождался от людей бедный умерший.

В финале «Отцов и детей» имени Базарова не касается «всесилье бессмертной пошлости людской». Больше того, не молодая, безразличная к уходящим жизнь (так это было в эпилоге «Дворянского гнезда») — тоскующая память, все-сильная любовь — вот что стоит у его могилы.

Гармоническая сила последних строк тургеневского романа оказывается, таким образом, силой активного преодоления скрытых диссонансов. Вся же лирическая тема — тема, проходящая через десятилетие, развивается у Тургенева в постоянном СОПРИКОСНОВЕНИИ с пушкинской мыслью.

«Капитанская дочка» в нашем сознании привычно соотносится лишь с теми произведениями последующей русской литературы, которые посвящены народной теме — с «Записками охотника» или «Войной и миром». Точкой отсчета в линии развития русского романа считается «Евгений Онегин», пушкинская поэзия в целом. Правда, работы А. В. Чичерина показали огромную перспективность незавершенных прозаических отрывков Пушкина, их объективную связь с русским психологическим романом второй половины века³⁰. Но этот новый взгляд почти не коснулся «Капитанской дочки».

Сближение «Отцов и детей» с «семейными записками» Гринёва (даже название тургеневского романа обретает при этом особый оттенок смысла!) не только расширяет привычное представление о границах влияния пушкинской прозы.

Знаменательно, что русский роман о «герое века», об ин-

³⁰См.: А. В. Чичерин. 1) Возникновение романа-эпопеи. М., 1958; 2) Путь Пушкина к прозаическому роману. В кн.: А. В. Чичерин. Идеи и стиль. М., «Советский писатель», 1968.

теллектуальном вожде времени, приблизился к основам пушкинской прозы именно тогда, когда характер этого героя обрел принципиально новые черты — черты плебея и разрушителя устоявшихся пластов жизни. И если Л. Толстой развивал пушкинские традиции в показе связей частной и общенародной жизни, случайного и исторически-необходимого, то Тургенев в изображении самого «героя века» наметил синтез между романом об интеллектуальном вожде времени и повествованием о простонародных типах. Со свойственной ему чуткостью он уловил главную особенность «новых людей» («меньше следов барства») и в оригинальнейшем рассказе о человеке такого типа естественно и сознательно прибег к тому, что уже было сделано его «великим учителем» — Пушкиным.

ПУШКИНСКИЕ МОТИВЫ В ЦАРСКОСЕЛЬСКИХ СТИХАХ
АННЫ АХМАТОВОЙ

(два эпитафия из Пушкина)

Эпитафия — особое и существенное свойство поэтики Ахматовой. Стихи и поэмы, стихотворные циклы, сборники Ахматовой имеют эпитафии, определить смысл которых означало бы почти то же, что постичь глубину и сложность всего поэтического текста.

Ахматова обычно избирает эпитафии однострочные, открытые, прерванные многоточием. Они рассчитаны как будто на то, что поэт достаточно лишь напомнить, напомнить поэтическую атмосферу известного текста — чтобы вспомнился весь текст: исполнить один аккорд, чтобы вспомнилась мелодия.

К пушкинским эпитафиям у Ахматовой определено особое предпочтение. Причины этого достаточно ясны, если учитывать, как много значил Пушкин в творческой биографии Ахматовой. Пушкинские строки в эпитафиях многочисленны и применение их многозначно, так что каждый отдельный случай требует самостоятельного изучения. Рассмотрим один из них, кажущийся наиболее простым, случай, когда пушкинская строка в эпитафии взята из стихотворения, тематически близкого или имеющего близкие мотивы. Речь идет о так называемых царскосельских стихах Ахматовой, внешне связанных со стихами Пушкина строкой эпитафия.

Царскосельские мотивы у Ахматовой — тема, которая включает большую часть ее творческого наследия, настолько значительную, что в стихах этого плана можно проследить почти весь круг ее творческих интересов. Известно, как много значило Царское Село в жизни Ахматовой: это детство и юность, встреча с пушкинской музой и начало творчества, это вся жизнь, с постоянными, реальными возвращениями в город Пушкина и частыми воспоминаниями о нем.

Но непосредственно с именем Пушкина связаны лишь некоторые царскосельские стихи Ахматовой. Это ставшие уже классическими «Смуглый отрок»... и «Царскосельская статуя»; через пушкинские эпитафии непосредственно с Пушкиным связаны стихотворный цикл «Городу Пушкина» (эпитафия «И царскосельские хранительные сени...», из послания «Чаадаеву», 1821) и стихотворение «Ива» (эпитафия «И дряхлый пук дерев...», из стихотворения «Царское село», 1819). По заглавию можно отнести сюда же «Последнее воспоминание о Царском селе»¹ и «Царскосельскую оду».

По времени создания наиболее раннее (из имеющих эпитафии) стихотворение «Ива». В сборнике 1940 г. «Из шести книг» оно дало название большому циклу стихов, значение и характер которого определены в книге Е. С. Добина². В последующих изданиях этот цикл частично изменен и переименован («Тростник»), но стихи, давшие ему первоначальное название, перепечатываются по-прежнему.

Непосредственно в тексте стихотворения «Ива» царскосельская тема не проявлена:

«А я росла в узорной тишине,
В прохладной детской молодого века.
И не был мил мне голос человека,
А голос ветра был понятен мне.
Я лопухи любила и крапиву,
Но больше всех серебряную иву,
И, благодарная, она жила
Со мной всю жизнь, плакучими ветвями
Бессонницу овеивала снами.
И — странно! — я ее пережила.
Там пень торчит, чужими голосами
Другие ивы что-то говорят
Под нашими, под теми небесами.
И я молчу... Как будто умер брат»³.

Однако строка эпитафия из стихов Пушкина 1819 г. «Царское село» не оставляет сомнений, что стихи царскосельские, что события (насколько возможна событийность в такой лирике) поэтически локализованы.

¹Так назван отрывок из «Поэмы без героя» лишь в одной из редакций, см. статью: Т. В. Цивьян. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя». Труды по знаковым системам, ТГУ, Ученые записки, вып. 284, Тарту, 1971, стр. 272.

²Е. С. Добин. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968, стр. 103—105.

³А. А. Ахматова. Бег времени. М.—Л., 1965, стр. 275. Далее стихи цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Зачин стихотворения характерен для поэтического стиля Ахматовой, для ее разговорного, логического синтаксиса⁴. Но в этих стихах разговорный зачин выражает не только характерную стилистическую особенность. «А я росла...» — первая же фраза напоминает о диалоге, это ответ на стихи Пушкина, из которых взят эпиграф. Героиня сопоставляет свое детство и юность с пушкинскими воспоминаниями о Царском селе:

«...Волшебные места, где я живу душой,
Леса, где я любил, где чувство развивалось,
Где с первой юностью младенчество сливалось
И где, взлелеянный природой и мечтой,
Я знал поэзию, веселость и покой.
Веди, веди меня под липовые сени,
Всегда любезные моей свободной лени;
На берег озера, на тихий скат холмов!...
Да вновь увижу я ковры густых лугов,
И дряхлый пук дерев, и светлую долину,
И злачных берегов знакомую картину,
И в тихом озере, среди блещущих зыбей,
Станицу гордую спокойных лебедей»⁵.

Стихи Ахматовой начаты как непринужденный ответ на признание собеседника, а классическая строка эпиграфа, архаически звучащая, по стилю контрастна, она уводит в XIX век, создает отдаленность фона, как в живописи — отдаленные очертания пейзажа на заднем плане: «И дряхлый пук дерев...». У Пушкина стихи говорят о части прекрасного мира, гармонического рая, каким казались ему в воспоминании лицейские сады. И логически пушкинское воспоминание может быть связано с психологической драмой, развернутой в стихах «Ива», только на основе контраста. У Ахматовой подчеркнута дисгармония: ива — классический образ печали, страдания, одиночества. У этого образа установившаяся эмоциональная и смысловая нагрузка и в традиции фольклорной (песенная символика), и, как вторичное, в традиции литературной (песня Офелии). Здесь же ива, одухотворенная, стала частью жизни героини, сравнением «как будто умер брат» она предельно приближена к человеческой судьбе, ее утрата — одна из самых тяжелых потерь. Близкая связь

⁴Б. М. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа. В кн.: О поэзии. Л., 1969, стр. 93—94; В. М. Жирмунский. К вопросу о синтаксисе А. Ахматовой. Вопросы теории литературы, Academia, 1928, стр. 332—336.

⁵А. С. Пушкин. Полное собрание соч. в 10 тт., АН СССР. М., 1962—1965, т. 1, стр. 371. Далее стихи Пушкина цитируются по этому изданию, в скобках указаны том и страница.

окружающего живого мира с человеческой судьбой осознается в поэзии Ахматовой как-то очень прямо, вне иносказания, почти как реальная жизненная связь (ср. «иссохшая черная рука» шереметевского клена в «Поэме без героя»).

Общий художественный ключ, объединивший здесь стихи Пушкина и Ахматовой — форма воспоминания. У Пушкина воспоминание — «хранитель милых чувств и прошлых наслаждений», стихи свободно льющиеся, просветленные; у Ахматовой воспоминание сопряжено с личной драмой в настоящем:

«И — странно! — я ее пережила.
Там пень торчит, чужими голосами
Другие ивы что-то говорят
Под нашими, под теми небесами...».

Контрастность архаической, величавой и все же отвлеченной пушкинской строки кажется очевидной. Но одновременно нельзя не заметить, что Ахматова включает строку Пушкина «И дряхлый пук дерев» не для контраста только, а и соглашаясь с ней, признавая первенство и вечность пушкинского царскосельского пейзажа. Подчеркивается, что у Пушкина — эталон, та гармония, о которой следует помнить и напоминать. А художественная логика своих стихов ведет поэта к дисгармонии, драматическому, интимному решению темы, где очень многое недосказано.

Драматизм «Ивы» воспринимается острее и торжественнее на фоне пушкинского эпитафия. «Ива» Ахматовой через эпитаф стала родственна тому пушкинскому пейзажу, о котором напомнил эпитаф, она приобрела черты архаически торжественные, библейские. Ива, ее судьба и таинственный смысл этой судьбы на фоне пушкинского полустышия «И дряхлый пук дерев...» приобрели более широкое, общечеловеческое значение, стихи Ахматовой в каком-то отношении стали однозначными с пушкинскими стихами.

В какой степени они близки или даже однозначны и на какой основе возможно установить их близость — на эти вопросы могли бы ответить другие стихи Ахматовой, имеющие близкие поэтические мотивы, а также те стихи Пушкина, к которым обращается Ахматова в связи с этими мотивами.

Пушкинские стихи о Царском селе многообразны по характеру мысли, по оттенкам настроения, но почти всегда это стихи-воспоминания. Пушкинское воспоминание о Царском селе — каждый раз новая страница жизни, со своим поэтическим ключом, не зависящим от других его стихов.

Когда же Ахматова обращается к воспоминанию, то само воспоминание, память становятся у нее ведущей темой. По определению Е. С. Добина, память в поэзии Ахматовой — «некая обобщенная категория», «стихийно творящая сторона духа»⁶. Память в поэзии Ахматовой соединяет самые отдаленные, внешне не связанные куски лирической биографии. Связующим звеном может быть общий образ, напоминающий об известном эпизоде, намеченный осторожно и не рассчитанный на мгновенное угадывание. Благодаря этому, стихи, формально не объединенные в циклы, как бы циклизуются, потому что они связаны тематическим и образным единством.

В случае, который здесь рассматривается, связь между событиями и вещами в стихах Ахматовой обнаруживается через упоминание ивы. Словно в ответ на стихотворение «Ива» (на строку «как будто умер брат») появились строки в отрывке из пьесы «Пролог» («Пролог, или Сон во сне» — назывался этот отрывок в журнальной публикации, 1963). Это стихи, включенные в драматический, эмоционально напряженный диалог:

«Говорит он:
Будь ты трижды ангелов прелестней,
Будь родной сестрой заречных ив,
Я убью тебя своею песней...» (398).
В цикле «Разрыв» (1940—1944):
«И, как всегда бывает в дни разрыва,
К нам постучался призрак первых дней,
И ворвалась серебряная ива
Седым великолепием ветвей»... (277).

Ива в этой серии стихов стала необходимым участником в драматически развитом эпизоде лирической биографии. Возможно, это несколько эпизодов, или один, повторенный с разными вариациями, с новыми оттенками. Но везде повторение одного мотива, толчком к рождению которого могла быть пушкинская строка, поставленная в эпиграф к стихотворению «Ива». И если так, то этот лирический образ уже с самого начала имеет пушкинскую окраску, он приподнят над бытом и каждый раз ведет за собой один и тот же лейтмотив, как обязательный признак — воспоминание: с ивой связывается какое-то очень значительное для лирического героя воспоминание. Пушкинский стих здесь как бы первоначок для развития темы. Потом тема ивы усложняется, героиня уходит в себя. Пушкинская строка остается в стороне, а раз-

⁶Е. С. Д о б и н. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968, стр. 181.

витый поэтический мотив, индивидуальный, личный и ставший очень конкретным (ива — свидетель счастья, а потом разрыва, знак печали, утраты, несчастья, живет самостоятельно, независимо от пушкинских стихов. В более ранних стихах этот мотив уже был, хотя и несколько иной:

«Ива на небе пустом распластала.
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой» (19).

При внешнем сходстве мотива здесь, скорее, сосуществуют два параллельных сообщения, и связь между событиями внутренней жизни и внешним миром не может быть выражена более прямо, чем сказано в стихах.

Но этот столь сложно и индивидуально развитый образ не только косвенно, а иногда прямо связан с царскосельскими пушкинскими стихами. У Пушкина существуют известные строки:

«Здесь, вижу, с топодем сплелась младая ива
И отразилась в кристалле зыбких вод»...

(Воспоминания в Царском селе, 1814; лицейская редакция, I, 455).

В стихах Ахматовой 1944 г. читаем:

«У берега серебряная ива
Касается сентябрьских ярких вод...» (369).

Пушкинская реминисценция бесспорна: можно подумать, что поэты об одной и той же иве пишут. При этом Ахматова подчеркнута мотивирует свое право так прямо откликаться на пушкинские строки:

«...Царскосельский воздух
Был создан, чтобы песни повторять.
Здесь столько лир повешено на ветки,
Но и моей как будто место есть»... (369).

Но, в отличие от пушкинских лицейских строк, чисто пейзажных, в некотором отношении декоративных, у Ахматовой скорбь и просветленная печаль нераздельно слились в стихах, где ива — один из утонченных признаков сложного состояния внутренней жизни:

«Все души милых на высоких звездах.
Как хорошо, что некого терять
И можно плакать. Царскосельский воздух
Был создан, чтобы песни повторять.

У берега серебряная ива
Касается сентябрьских ярких вод,
Из прошлого восставши, молчаливо
Ко мне навстречу тень моя идет.
Здесь столько лир повешено на ветки,
Но и моей как будто место есть,
А этот дождик, солнечный и редкий,
Мне утешенье и благая весть» (369).

Ива и на этот раз воплощает память о прошлом, она — прошлое, одухотворенное, скорбное, возвышенное.

Неизменно повторяется один и тот же эпитет почти во всех случаях: ива — серебряная, как постоянный эпитет, прикрепленный автором признак (это, очевидно, и один из любимых эпитетов у Ахматовой: голос серебряный, плач серебряный). Когда же в стихотворении из цикла «Городу Пушкина» возникла строка «этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли...», то уже в следующей строке серебряная ива оживает снова: «...чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ...».

Цикл «Городу Пушкина» — новое и, может быть, наиболее убедительное доказательство родства пушкинских царскосельских поэтических картин с повторяющимся и драматически окрашенным образом ивы в стихах Ахматовой. Он состоит из двух стихотворений с эпиграфом: «И царскосельские хранительные сени... Пушкин». Это цикл, единый по мысли, единый композиционно, внутренние связи между частями цикла убедительны и прочны, что характерно для лирических циклов Ахматовой. При этом каждая часть отличается законченностью и самостоятельностью. В. М. Жирмунский определяет лирический цикл Ахматовой как «своеобразную новую структурную форму большого масштаба», где «...перекличка между стихотворениями по содержанию и общность колорита создают более обширное единство»⁷. Два стихотворения цикла «Городу Пушкина» не только взаимно дополняют друг друга, но находятся в диалектическом соотношении, и потому частично и противостоят друг другу.

Первое стихотворение цикла:

«О, горе мне! Они тебя сожгли...
О, встреча, что разлуки тяжелее!...
Здесь был фонтан, высокие аллеи,
Громада парка древнего вдали,
Заря была себя самой алее,
В апреле запах прели и земли,
И первый поцелуй...» (415).

⁷В. М. Жирмунский. О творчестве А. Ахматовой. «Новый мир», 1969, № 6, стр. 248.

Первое впечатление — крик боли, отчаяние, горе этой минуты — сменяется затем воспоминанием о прошлом. Все стихотворение, как мгновенный отклик на несчастье, перечисляет нахлынувшие воспоминания в нервном, напряженном движении строк (две рифмы на 7 стихов), а в конце фигура умолчания, глубокая по смыслу незаконченность последней строки, так что эмоциональное напряжение не спадает. При внутренней законченности стихов тема как бы не получила разрешения.

Каждое явление, возникшее в памяти, каждый эпизод окрашены здесь временем, поток воспоминаний, насколько возможно, распределен во времени, так что время в этих стихах — некая определяющая реальность: был фонтан... заря была... парка древнего... в апреле.... Прошлое сурово, жестким контрастом соотнесено с настоящим; прошлое, неповторимо личное, бывшее счастьем, убито настоящим. В. В. Виноградов писал об «игре времен» в лирике Ахматовой: в этих же стихах сама «игра времен» превращена в жесткую драму.

Дополнительные и очень важные оттенки поэтической мысли вносит эпиграф. Горе утраты невосполнимо ничем прежде всего потому, что сожженный город — это и пушкинские «хранительные сени». Снова строка с архаической лексикой, возвышающей и уводящей в глубину времени, как бы отдаляющей мысль и слово. В словах «они тебя сожгли...» содержится глубокое страдание за оскорбление святыни, отечества поэзии, за оскорбление царства муз. Через эпиграф тема уже в первом стихотворении цикла выходит за узко личные границы.

Второе стихотворение цикла:

«Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли,
Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ,
Одичалые розы пурпурным шиповником стали,
А лицейские гимны все так же заздравино звучат.
Полстолетья прошло. Щедро взыскана дивной судьбою,
Я в беспамятстве дней забывала течение годов, —
И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою
Очертанья живые моих царскосельских садов» (415—416).

Сдержанно, сурово и мудро стихи отвечают на безысходный плач первой части цикла, тема первого стихотворения получила разрешение. Два классических катрена с традици-

онной рифмовкой, пятистопный анапест — стихи спокойные, величавые, итоговые.

Время, его губительное, разрушающее движение, теперь как бы утрачивает свое значение. Время присутствует лишь в цифровых, количественных определениях: в девятнадцатом веке... полстолетия прошло... Самое главное для поэта, стихи, «строчка стиха», поставлены вне времени. В первом стихотворении цикла время и люди все разрушили, во втором разрушительная сила времени преодолевается и утверждена вечность, вневременность поэзии.

В цикле «Городу Пушкина» глубоко решена одна из магистральных тем творчества Ахматовой о «долговечности царственного слова».

Время оказалось бессильным и перед стойкостью сильного человека, сумевшего принять и вынести «дивную судьбу»:

«...Щедро взыскана дивной судьбою,
Я в беспамятстве дней забывала теченье годов,
И туда не вернусь!».

«Беспамятство дней» — это понятие, не имеющее здесь временной окраски, это огромное напряжение страдающей и гордой души, дар «дивной судьбы». И время как бы перестало существовать по велению «дивной судьбы». В мире вещном, предметном, временном, право на бессмертие получили только «очертанья живые... царскосельских садов» и строчка стиха. Царскосельские сады Ахматовой, их «очертанья живые», и пушкинские «царскосельские хранительные сени» слились воедино; исчезло горестное противоречие между эпиграфом и содержанием первой части цикла («Они тебя сожгли...» — «хранительные сени...»). Исчезло противоречие между поэтическим воспоминанием и реальностью настоящего, вернее, оно перестало быть таким кричащим, непримиримым⁸.

В этих стихах получила завершение и прошла своеобразное трагическое очищение и личная тема, параллельно которой идет образ серебряной ивы. Известен очень характерный мотив в поэзии Ахматовой, когда страдающая героиня находит выход в обращении к Музе:

⁸Второе стихотворение цикла «Городу Пушкина» особо выделено Е. С. Добинным при характеристике категории памяти в лирике Ахматовой. См.: Е. С. Добин. *Поэзия Анны Ахматовой*. Л., 1968, стр. 188.

«А я иду владеть чудесным садом,
Где шелест трав и восклицанья муз...»
(«Пусть голоса органа снова грянут...» 234).
«Я-то вольная. Все мне забава, —
Ночью Муза слетит утешать...»
(«Кое-как удалось разлучиться...» 233).

Листы серебряной ивы и одичалые розы, бывшие «спутниками» драматических событий в лирике Ахматовой (наряду с многими другими повторяющимися образами, идущими в ее стихах параллельно событиям), теперь разрушены, как все временное. Они переплавились в строчку стиха, и об этом таинстве говорят строки второй части цикла. Но мы знаем строки Пушкина об иве и стихи Ахматовой «Ива», знаем о существовании лирического цикла Ахматовой «Шиповник цветет». Метаморфоза, о которой говорит Ахматова, как бы реализуется: «одичалые розы пурпурным шиповником стали...»; «ивы листы... увяли, Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ...». Такие стихи служат наиболее простым, естественным доказательством постоянно новой мысли о вечности слова.

Ива — образ, необычайно активный в судьбе героини Ахматовой. Она была «свидетелем», точным пейзажным фоном («...Ива на небе пустом распластала Веер сквозной...»), своеобразным участником драмы («...И ворвалась серебряная ива Седым великолепием ветвей...»), близким другом («...и я молчу... как будто умер брат;» «...Будь родной сестрой заречных ив...»). Ива почти всегда была торжественным и скорбным воспоминанием («...У берега серебряная ива касается сентябрьских ярких вод...»). В стихах второй части цикла «Городу Пушкина» произошло своеобразное прощание с ивой Царского села, свидетельницей утрат и счастья. Прощание и с ивой пушкинской, потому что у Ахматовой ива, настойчиво повторяющийся образ, косвенно, через эпитафии, а иногда и прямо, в явной переключке строк, идет от Пушкина, от его царкосельских стихов, хотя, разумеется, это не прямое заимствование.

В цикле «Городу Пушкина» произошло и возрождение царкосельских садов, «дерев» царкосельских в строке Ахматовой, и, через эпитафии, ахматовская ива включена и в пушкинские строки: «И дряхлый пук дерев...», «И царкосельские хранительные сени...». В то же время и пушкинские строки стали (в роли эпитафия) несколько иными, более конкретными и более ахматовскими, они окрашены драматизмом

стихов Ахматовой, драматизмом лирического образа ивы. Благодаря психологической сложности стихов Ахматовой, строки Пушкина как бы приближены к читателю и своеобразно осовременены. И когда Ахматова говорит о возрождении ивы в строчке стиха, она, в первую очередь, имеет в виду пушкинскую строчку стиха.

Цикл «Городу Пушкина» — прощание с царскосельским прошлым («И туда не вернусь!...»). Стихами этого цикла завершена в творчестве Ахматовой лирическая тема, связанная с многочисленными «возвращениями» в Царское село. «Царскосельская идиллия» в «Поэме без героя» еще может быть связана с пушкинскими мотивами в ее творчестве⁹, но «Царскосельская ода» — произведение сатирическое, «отходная» своей эпохе. Само название «ода» здесь, по определению Е. С. Добиная, звучит издевательски. Царское село становится объектом беспощадного суда, такого же сильного, какому подвергнута целая эпоха в «Поэме без героя».

Рассматривая пушкинские эпитафии в стихах Ахматовой, необходимо учитывать, как часто встречаются у Ахматовой цитаты и автоцитаты, и какое большое значение они имеют. Примером может служить история ее поэтической взаимосвязи с творчеством А. Блока, раскрытая В. М. Жирмунским¹⁰. Когда же речь идет о пушкинских строках в творчестве Ахматовой, о реминисценциях из Пушкина, то их необходимость и естественность так очевидны, что любое их истолкование в конечном счете кажется маловажным, а лучшим объяснением возникающих при этом вопросов может стать ахматовское афористичное, остроумное замечание в стихах:

«Не повторяй — душа твоя богата —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама
Одна великолепная цитата»¹¹.

⁹Т. В. Цивьян находит в ней пушкинские реминисценции по заглавию в одной из публикаций — «Последнее воспоминание о Царском селе» — и упоминанию девяти муз (Заметки к дешифровке «Поэмы без героя». Труды по знаковым системам, ТГУ, Ученые записки, вып. 284, Тарту, 1971, стр. 272).

¹⁰В. М. Жирмунский. Анна Ахматова и Александр Блок, «Русская литература», 1970, № 3.

¹¹«Юность», 1969, № 6, стр. 67 (публикация В. М. Жирмунского).

**«ВСЯКАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ В НАСТОЯЩЕМ —
СОСУЩЕСТВОВАНИЕ ВРЕМЕН»**

(Цветаева о Пушкине)

Мы справедливо считаем время одним из самых объективных судей. В своем непрерывном движении оно отбирает, сохраняет все то, что имеет подлинную непреходящую ценность, и отсеивает (забывает) мнимые ценности, хотя бы они и казались в какой-то момент подлинными и значительными.

Однако следует помнить, что само восприятие времени не однородно (и исторического тоже). Не случайно мы говорим о различном темпе десятилетий и целых эпох. И в жизни искусства, не снимая закономерности его развития, бывают свои смены темпа, временные перепады и скачки. Это дает себя знать не только в характере современного (в ту или иную эпоху) искусства, но и в отношении к прошлому.

Наиболее ощутимыми «смены темпа» в области культуры чаще всего бывают в периоды активизации общественно-политической жизни, связанные с историческими взрывами.

Так произошло и в период революционной ситуации в России, завершившейся Октябрьской революцией. Как известно, после Октябрьской революции в области литературы, эстетики, традиции и шире — вообще отношения к прошлому наследию во всех областях общественной и культурной жизни, происходили значительные переакцентировки и переоценки, коснувшиеся, казалось бы, уже устойчивых, утвержденных временем ценностей и явлений.

Вероятно, никогда еще до этого дискуссия вокруг Пушкина не принимала таких острых форм борьбы за Пушкина и против Пушкина и не была так открыто связана с выявлением крайних эстетических позиций и даже политической ориентации, как в первое десятилетие после Октября. Равнодушных не было, все поэты разных судеб, мировоззрений и направлений участвовали в этой полемике. Блок и Акиато-

ва, Есенин и Багрицкий, Пастернак и Ходасевич, Бунин и А. Белый, Д. Бедный и пролеткультовцы, Маяковский¹ и Цветаева.

Цветаева была одной из самых страстных и активных участниц этой «пушкинской» полемики.

Существование отношений Цветаевой к Пушкину не определить привычными понятиями: любовь, уважение, преклонение, влияние². Уже с младенческих лет Пушкин становится для нее одним из самых острых эмоционально-духовных переживаний, существенно повлиявших на формирование ее интеллекта, духовного склада и дальнейшее (уже взрослое) отношение к великому поэту. И самое первое и неизгладимое представление о нем шло от памятника Опекушина и картины Наумова «Дуэль».

«Пушкин был мой первый поэт, и моего первого поэта — убили. С тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на моих глазах на картине Наумова — убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали все мое младенчество, детство, юность — я поделила мир на поэта — и всех, и выбрала — поэта, в подзащитные выбрала поэта: защитить поэта — от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались»³.

И о памятнике: «Мрачная мысль — гиганта поставить среди цепей, (...) окружен («огражден») его пьедестал камнями и цепями: камень — цепь, камень — цепь, камень — цепь, все вместе — круг. Круг николаевских рук, никогда не обнявших поэта, никогда и не выпускавших (...). Но с цепями и с камнями — чудный памятник. Памятник свободе—неволе — стихии — судьбе — и конечной победе гения: Пушкину, восставшему из цепей»⁴.

В том и другом эмоционально-обостренном впечатлении общее — ощущение движения, прорыва через смерть («уби-

¹Считаем возможным не останавливаться на характеристике этой дискуссии более подробно, т. к. эта тема рассматривалась мною в статье «Проблема Пушкина в спорах о советской поэзии послеоттябрьских лет», «Пушкин», Исследования и материалы, т. V. АН СССР. Л., 1967.

²Об отношении Цветаевой к Пушкину см. работы: В. Орлов. «Сильная вещь — поэзия», — вступительная статья к книге: М. Цветаева «Мой Пушкин», «Сов. писатель». М., 1967. В. Шведер. «Памятник Пушкину», «Новый мир». М., 1968, № 2. Вяч. Иванов. «О цветаевских переводах...». «Мастерство перевода». М., 1968.

³М. Цветаева. «Мой Пушкин», «Сов. писатель». М., 1967, стр. 35. Эта статья цитируется дальше по этому изданию.

⁴М. Цветаева. «Мой Пушкин», стр. 44—45.

ли», а следом «убивали все мое детство», «всю мою юность»), через цепи и камень «восставшему из цепей».

Уже в этих интуитивно-детских представлениях как бы намечено основное направление взгляда Цветаевой. Пушкин и пушкинское для нее — не только взгляд назад. Это поворот головы от того, что за спиной, к тому, что рядом и впереди. В ее статье «Искусство при свете совести» между главою «Пушкин и Вальсингам» и «Уроки искусства» стоят два показательных в этом смысле предложения: «Ноябрь 1830 г. Болдино. Сто один год назад. Сто один год спустя»⁵.

Для Цветаевой очень важно это двуединство, ретроспективного и перспективного. Очень важно, и потому, возвращаясь туда «в сто лет назад», она прежде всего ищет, оттеняет (иногда даже утрирует) те черты личности поэта и качества его таланта, которые приводят его (не как память о прошлом, а как «современника в искусстве») в «сто один год спустя».

На всю жизнь осталась у Цветаевой особая отзывчивость в Пушкине на то, что — бунт, мятеж, противодействие, безмерность, динамика, (Пугачев, «Пир во время чумы», «Бесы», «К морю») и страстная нетерпимость к тому, что способствовало ограничению этой безмерности, превращению живого и после гибели поэта в окаменевший памятник. («Все живучей и живее», «Пушкин в роли мавзолея»).

Нетерпимость к тому, кто «восставшего из цепей» поэта выдает за своего союзника в охранении застоя и травле художников, не укладывающихся в рамки устоявшихся понятий и мер. Отсюда свойственная всем произведениям Цветаевой о Пушкине и вообще об искусстве, в которых Пушкин присутствует постоянно, страстная полемичность.

Мы все время ощущаем в гневном накале ее стихов о Пушкине почти физическое усилие, разрушающее мавзолей, опрокидывающее монументы, придавившие самое дорогое: Пушкина, поэзию, поэта. В этом она близка, созвучна Маяковскому.

Бич жандармов, бог студентов —
Желчь мужей, услада жен —
Пушкин — в роли монумента?
Гостя каменного? — он,

⁵М. Цветаева. Искусство при свете совести, ж-л «Современные записки», Париж, 1934, №№ 50, 51, № 50, стр. 312. В дальнейшем эта статья цитируется по этой публикации с указанием названия и стр.

Скалозубый, нагловзорый
Пушкин — в роли Командора?⁶

Но Цветаевой приходилось вести эту борьбу за «живого, а не мумию» в сложных специфических условиях эмиграции.

Уши лопнули от вопля:
«Перед Пушкиным во фронт!»
А куда девали пекло
Губ, куда девали — бунт
Пушкинский? — уст окаянство?
Пушкин — в меру пушкиньянца!
Томики поставив в шкафчик —
Посмешаете ж его,
Беженство свое смешавши
С белым бешенством его! (стр. 175).

Беженство — за этим словом судьбы тысяч людей драматические, порою жалкие. Судьбы сотен художников и писателей, в силу разных причин попавших в эту среду. Для одних она оказалась гибельной, другие, пройдя свой путь «хождения по мукам», вернулись на Родину, третьи жили с горьким сознанием своей неприкаянности и внутреннего одиночества, четвертые тешили себя иллюзиями — возможного расцвета и существования русского искусства в тепличных условиях эмиграции.

В эмигрантских журналах 20—30-х годов мы встречаемся с целым рядом выступлений, утверждавших процветание русского искусства за границей и уповавших на еще больший его расцвет в будущем. Однако не все и в эмигрантской среде могли и хотели жить иллюзиями. Так поэт и критик Г. Адамович писал в своем обзоре «Литература в эмиграции»: «У литературы в эмиграции есть некий «аккумулятор», заряженный в России и оттуда вывезенный. Он еще дает свет и тепло, и еще долго может давать их, но мощь его ограничена (...). Литература опирается здесь не на Россию, а только на воспоминания о ней — или на небольшое количество людей без почвы и быта (...). Литература здесь предоставлена самой себе, она дышит ледяным воздухом одиночества»⁷.

Цветаева с особой болью и остротой ощущала таящуюся в отрыве от родной почвы опасность постепенного перерожде-

⁶Цитируется по книге: М. Цветаева. Мой Пушкин, «Сов. писатель». М., 1967, стр. 172. Дальше стихи цитируются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

⁷Г. Адамович. Литература в эмиграции, «Современные записки», Париж, 1932, № 50, стр. 334.

ния творческого начала в реставраторство, развития — в движение вспять.

«С главным козырем эмигрантской литературы, — пишет она, — случилось то же, что с тридцати лет случается с обывателем: он стал современен предыдущему поколению, т. е. в данном случае собственному авторству 30 лет назад. Не от других, идущих, от долженствующего идти себя — отстал»⁸.

Такое стояние на месте, а в контексте временного движения, возвращение вспять, определяет, по мнению Цветаевой, и характер отношения к культуре прошлого и к Пушкину прежде всего.

«Обыватель в вещах художества выбывает из строя к тридцати годам и с точки зрения своего тридцатилетия неудержимо откатывается назад — через непонимание чужой молодости — к неузнаванию собственной молодости — к непризнанию никакой молодости — вплоть до Пушкина, вечную молодость которого превращают в вечное старчество, и вечную современность которого — в отродясь — старость»⁹ — так писала она в статье «Поэт и время».

Названием этой статьи она назвала, определила самую главную и острую проблему своих раздумий и споров об искусстве 1920—30-х годов. В этот период были созданы почти все ее произведения о Пушкине (в стихах и прозе), переведены на французский язык стихи и отрывки из его произведений и опубликованы очень важные для понимания ее эстетических взглядов работы: «Поэт и время» (1932 г.), «Искусство при свете совести» (1934 г.)¹⁰.

Нет сомнения в том, что все эти произведения тесно связаны между собою проблемно и некоторыми элементами стиля. Всем им присуща острая публицистичность, стремление противодействовать «реставрационному» отношению к искусству прошлому и современному. У них общий адресат полемики.

Цветаева — поэт по духу своему, по складу природы и интеллекта, о такой одержимости поэзией говорил в свое время Пушкин: «Поэзия бывает исключительной страстью немногих,

⁸М. Цветаева. Поэт и время, «Воля России», Прага, 1932, № 1—3, стр. 7.

⁹Там же, стр. 11.

¹⁰Немалый интерес представляют и другие ее статьи: Поэт о критике; «Благонамеренный», Брюссель, № 2; Наталья Гончарова, «Воля России», Прага, 1929, № 5—9.

родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни»¹¹.

Цветаева поэт в стихах и прозе, но не только художественной, но и в критико-теоретических статьях и работах. Они лиричны не в меньшей степени, чем ее поэзия. «Критика большого поэта, — писала она, — в большей части критика страсти, родства и чуждости. Посему — отношения, а не оценки»¹².

К. Паустовский писал: «С поэзией Марины соседствует, а порою и побеждает ее точная, тонкая, свободная, а порой и тяжелая от обилия, как роса на любимой Мариной бузине, проза»¹³.

В то же время эмоционально-образная, часто метафорическая форма выражения не снижает ценности ее критических и теоретических работ.

В них раскрывается перед нами не только обширность знаний и интересов Цветаевой, тонкость ее чутья, но и определенная система (при всем наличии в ней противоречий) эстетических взглядов. Эта система проявляет себя в той или иной степени в отношении к каждому явлению искусства. В то же время включение этих отдельных наблюдений и оценок в общий контекст ее взглядов и представлений углубляет наше понимание интерпретации Цветаевой отдельных явлений и расширяет представление о ее взглядах в целом.

Так раздумья над творчеством Пушкина, своеобразием его личности и судьбы — фокусируют и стимулируют развитие ее представлений о сути творчества, назначении поэта, задачах искусства и особенно о взаимосвязи традиции и новаторства, проблеме связи времен, такой острой и злободневной в литературе XX века. Именно в этом направлении мы и будем рассматривать отношение Цветаевой к Пушкину.

В одном из своих стихотворений В. Брюсов так передавал свои ощущения от происшедших после революции наглядных сдвигов (в событиях и сознании):

Из круга жизни, из мира прозы,
Мы выброшены в невероятность!

¹¹А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 тт., т. 7, «Наука». М., 1964, стр. 29.

¹²М. Цветаева. Поэт о критике, «Благонамеренный», Брюссель, 1926, № 2, стр. 103.

¹³К. Паустовский. Лавровый венок. Сб. «Наедине с осенью», «Сов. писатель». М., 1967. О своеобразии прозы М. Цветаевой см. Д. Данин. Два слова о прозе М. Цветаевой, ж. «Наука и жизнь», 1967, № 2. В полной мере своеобразие стиля прозы М. Цветаевой еще не изучено.

Ощущение временного взрыва, неповторимости его «невероятности» было присуще (с разными политическими знаками) и сторонникам, и противникам революции.

Многими писателями и целыми группировками (ЛЕФ, Пролеткульт и др.) этот временной скачок воспринимался как абсолютный разрыв с тем, что было до этого. Без оглядки назад, все заново, все не так, как было («Довольно жить законом, данным Адамом и Евой. Клячу истории загоним»). Другая крайность этого восприятия — во что бы то ни стало удержать, сохранить то, что было до этого взрыва, «жизнь воспоминаниями», часто сопровождающаяся нетерпимостью к любым современным новаторским формам искусства. Последнее особенно сильно — в эмиграции. Таким образом, при всей несовместимости этих позиций, в них было некоторое сходство — наличие разрыва. В одном случае — разрыв с прошлым во имя будущего и настоящего, в другом — разрыв с настоящим во имя прошлого.

Интересно, что Цветаева, с ее бунтарской натурой, недавно еще с вызовом заявляющая:

Ибо мимо родилась
Времени. Вотще и всуе
Требуешь! Калиф на час —
Время! Я тебя миную.

Теперь, в более зрелый период творчества, серьезно задумывается над проблемой связи художника с временем. В своей статье «Поэт и время» она так комментирует эти стихи: «Даже мой собственный вызов времени — крик моего времени, контр-крик его самому себе» — и далее с присущей ей энергичической афористичностью обобщает свою мысль: «Современность поэта есть обреченность на время. Обреченность на водительство им»¹⁵. Но эта детерминированность временем не замыкается для нее только современностью. Проблема связи времен, их взаимопроникновения, становящаяся чаще всего в искусстве проблемой традиции и новаторства, для Цветаевой — главенствующая сейчас. О ней она размышляет, страстно спорит, доказывает. «Всякая современность в настоящем — сосуществование времен, концы и начала, живой узел — который только разрубить»¹⁶ — это положение можно счи-

¹⁵М. Цветаева. Поэт и время, «Воля России», Прага, № 1—3, 1932, стр. 8. Далее цитируется работа по этой публикации с указанием названия и страницы.

¹⁶Там же, стр. 7.

тать основополагающим в эстетических взглядах М. Цветаевой.

Два имени чаще всего встречаем мы в статьях Цветаевой об искусстве: Пушкин и Маяковский. Причем даются они не в плане несовместимого противостояния, а в плане их соотносимости, сближения. «Пушкин с Маяковским сошлись бы, уже сошлись, никогда, по существу, и не расходились»¹⁷.

Интересно провести некоторые сопоставления рецепции Пушкина Цветаевой (по ее произведениям 1926—37 гг.) с размышлениями о Пушкине И. Бунина (за основу берется его статья 1926 года «Думая о Пушкине», опубликованная в парижской эмигрантской газете «Возрождение») ¹⁸.

Правомерность такого сравнения может быть мотивирована не только общностью объекта внимания (Пушкин), но и более «внутренними» точками пересечения.

Цветаева и Бунин росли и формировались в атмосфере любви и уважения к культуре и искусству, в особенности — к русской литературе. С детских лет Пушкин был для них непрямым «соучастником» их эмоционально-интеллектуального восприятия мира.

Если для М. Горького или Артема Веселого, судя по их воспоминаниям, знакомство с Пушкиным было потрясающим (даже неожиданным) открытием их более-менее сознательного периода жизни, то для Цветаевой и Бунина: «Пушкин не воспоминание, а состояние, Пушкин — всегда и от всегда»¹⁹.

На вопрос анкеты газеты «Возрождение»: «Каково было вообще его воздействие на вас?» — Бунин отвечает так: «Как же это учесть, как рассказать? Когда он вошел в меня, когда я узнал и полюбил его? Но когда вошла в меня Россия? Когда я узнал и полюбил ее небо, воздух, солнце, родных, близких? Ведь он со мной — и так особенно — с самого начала моей жизни»²⁰.

Такое особенное ощущение с первых шагов в жизни присутствия Пушкина (в себе и вокруг), сказывается и в некотором (композиционном) сходстве их произведений о Пушкине; например, названной статьи Бунина и работы Цветаевой: «Мой Пушкин», построенных на «двуединстве» детско-юно-

¹⁷М. Цветаева. Поэт и время, стр. 5.

¹⁸Следует сразу же оговориться, что это сопоставление не имеет в виду выявление своеобразия восприятия Буниным Пушкина и пушкинской традиции во всей ее объемности и временной ее трансформации.

¹⁹М. Цветаева. Мой Пушкин, стр. 37.

²⁰И. Бунин. Думая о Пушкине; Собрание соч. в 8 тт. т. 9, изд. «Худ.-литература», 1967, стр. 456. Далее цитируется по этому изданию.

шеского ощущения и зрелого раздумья, с преобладанием эмоционального над аналитическим.

На фоне этого сходства очевиднее проявляются смысловые, можно даже сказать, концепционные различия.

Уходя в далекие годы своей юности и детства, когда чувство Пушкина было особенно непосредственным и обостренным, Бунин с особым томительным наслаждением воскрешает те состояния души, которые одновременно связаны с ощущением (обострившимся в эмиграции) невозвратимой прелести тех лет и той России отцов и дедов «и всех их далеких дней, пушкинских дней», которые остались за гранью потрясений XX века, и кажутся в сравнении с этими потрясениями особенно гармоничными и пленительными, ясными, как поэзия, рожденная ими.

«А вот изумительно чудесный летний день дома, в орловской усадьбе, — вспоминает Бунин. — Помню так, точно это было вчера. Весь день пишу стихи. После завтрака перечитываю «Повести Белкина» и так волнуюсь от их прелести и желания тотчас же написать что-нибудь старинное, пушкинских времен (...). Вышли стихи «Вот этот дом, сто лет тому назад...»²¹.

Каждое новое воспоминание как бы развивает во времени этот основной эмоциональный мотив: «А наутро чудесный майский день, и весь я переполнен безотчетной радостью жизни, лежу в роще (...) и читаю строки как будто для меня и именно обо мне написанные:

В роще сумрачной, тенистой,
Где журча в траве душистой,
Светлый бродит ручеек...²².

Даже встреча Бунина с морем, в тех краях, где когда-то бывал Пушкин, воскрешает в его памяти не те, потрясшие и на всю жизнь заворожившие Цветаеву своей мятежной, могучей страстью стихи «К морю», а строки, созвучные безмятежному состоянию его души, в котором он действительно находился тогда или которое привиделось ему как желанное, через «магический кристалл» воспоминания:

«И незабвенное воспоминание о том, как когда-то и мой конь бежал «в горах, дорогою прибрежной», в тот «безмятежный» утренний час, когда «все чувство путника манит» —

²¹И. Бунин. Думая о Пушкине, стр. 456.

²²Там же, стр. 457.

И зеленеющая влага
Пред ним и плещет и шумит
Вокруг утесов Аю-Дага...²³.

И для Цветаевой детские и юношеские воспоминания о Пушкине самые дорогие, не утратившие остроты ощущения и сейчас, когда она пишет об этом, но через все многообразие переживаний и эмоциональных рефлексов на пушкинское, пробивается как лейтмотив, не настроение безмятежности или просветленного успокоения, а смятенность и мятежная напряженность чувств.

Уже самим построением произведения «Мой Пушкин» подчеркивается лейтмотивность этих ощущений.

Начинается «воспоминание» о Пушкине с «тайного шкафа», где спрятан и открыт ею — ребенком не хрестоматийный, «причесанный для детей», а «настоящий» Пушкин, с Алеко и Земфирой, с Вожатым (Пугачевым), с Татьяной и Онегиным. Начинается с картины Наумова «Дуэль», где «двое черных людей проводят третьего, подмышки, к саням — а еще один, другой, спиной отходит. Уводимый — Пушкин, отходящий — Дантес. Дантес вызвал Пушкина на дуэль, то есть заманил его на снег и там, между черных безлистных деревьев, убил. Первое, что я узнала о Пушкине, это — что его убили»²⁴.

И заканчивается «Мой Пушкин» почти так же, как и у Бунина — встречей с морем, вернее, с морями (Средиземным, Черным и Атлантическим океаном), встречи после томительного ожидания, когда уже сотый раз прочтено и переписано в заветную тетрадь пушкинское «К морю», любимое и переживаемое до наваждения, почти галлюцинаций с этими постоянно притягивающими строчками «Вотще рвалась душа моя!», тенями Наполеона и Байрона.

Встрече, оказавшейся, не радостью, а разочарованием не в стихах, а в море, настолько потрясенность стихами, их «могучей страстью», напряжением стихий оказалась острее.

У Бунина просветленность и нежная грусть, у Цветаевой тревога и напряженность, и рождены они одним и тем же — своим сопереживанием Пушкина.

Вряд ли возможен вообще исчерпывающий ответ на вопрос, почему такая разница: здесь можно больше предполагать, чем утверждать.

²³И. Б у н и н. Думая о Пушкине, стр. 458.

²⁴М. Ц в е т а е в а. Мой Пушкин, стр. 33.

Прежде всего, разница (человеческой и творческой) индивидуальностей, не безразлична и разница общего влияния среды (сферы) во времени (формирование Бунина 1970—80 гг., Цветаевой — начало XX века) и более узкой: детство Бунина связано с деревней, Цветаевой — в большей степени, с Москвой.

Интересно, что сам Бунин в статье «Думая о Пушкине» считает последнее обстоятельство немаловажным фактором, влияющим на характер восприятия Пушкина, правда, имеет он в виду не Цветаеву, а Брюсова.

«Вот зимний вечер, вьюга — и разве «буря мглою небо кроет» звучит для меня так, как это звучало, например, для какого-нибудь Брюсова, росшего на Трубе в Москве?»²⁵.

Существенно ощущается в этих произведениях авторское отношение, восприятие того времени, в которое они были написаны, что вносит значительные коррективы и в воспоминания о прошлом.

Для Бунина Пушкин и пушкинское творчество, если и соотносимы с современностью, то только по контрасту, поэтому для него думать о Пушкине, это, прежде всего, думать о своем прошлом. Отсюда исходное, высказанное в начале статьи направление мысли: «сидел, вспоминал, думал. И о Пушкине, и о былой, пушкинской России, и о себе, о своем прошлом»²⁶.

Никаких точек соприкосновения современной «новой» поэзии с пушкинской традицией Бунин не только не видит, но и не предполагает такой возможности.

Само внимание современников к Пушкину кажется ему странным: «Вообще давно дивлюсь: откуда такой интерес к Пушкину в последнее десятилетие, что общего с Пушкиным у «новой» русской литературы, — можно ли представить себе что-нибудь более противоположное, чем она — и Пушкин, то есть воплощение простоты, благородства, свободы, здоровья, ума, такта, меры, вкуса?»^{26 а}

Цветаева же, вспоминая, не уходит от современности, а входит в воспоминания с обостренным чувством своего времени и в тех своих эмоциях и факторах, их вызывающих, невольно ищет и находит предвестия и предчувствия современных ей потрясений, «которые, — отмечает она, — отлично готовили

²⁵И. Бунин. Думая о Пушкине, стр. 458.

²⁶И. Бунин. Думая о Пушкине., стр. 457.

^{26 а} Там же, стр. 454.

ребенка к предназначенному ему страшному веку»²⁷, — со всеми его потрясениями и изменениями содержания и форм жизни и искусства.

Многое из того, что ушло и уходит с предыдущим веком, близко и дорого ей, но в этот период Цветаева уже по-своему «выстрадала» как непреложный закон творчества, детерминированность художника своим временем, своим веком. Об этом писала она в начале 30-х годов: «Мне чужая вещь чужого века может быть желаннее своего (...), но я на свое дитя — дитя века — обречена, другого породить, как бы ни хотела, не могу. Роковое. Любить свой век больше предыдущего не могу, но творить иной век, чем свой, тоже не могу: сотворенного не творят и творят только вперед»²⁸.

Цветаевой кажется само собою разумеющимся, что искусство нового века будет во многом новаторским, и критерием определения пушкинской традиции становится для нее не внешнее (формальное) сходство, не продолжение в узком ее значении «школы»: «понятие пушкинской школы — бесконечно суженное понятие самого Пушкина, один из аспектов его. «Вышел из Пушкина» — показательное слово (...). Никто в Пушкине не остается (...), а остающийся никогда в Пушкине и не бывал»²⁹. Отсюда, исключаемая многими, возможность для Цветаевой таких соотношений, как Пушкин—Маяковский, Пушкин—Пастернак. Мотивированность таких, казавшихся многим современникам парадоксальными, оценок и сближений, находим мы в общих эстетических взглядах Цветаевой.

По определению Цветаевой: «Все искусство — одна данность ответа». Отсюда вытекает и представление о назначении поэта: «Поэт есть ответ. От низшей степени простого рефлекса до высшей — гетевского ответственного — поэт есть душевно-художественный рефлекс: на что — уже вопрос — может быть просто объем мозга. Пушкин сказал: «На все». Ответ гения»³⁰.

Многомерность и ограниченность этого душевного рефлекса, по мнению Цветаевой, зависит не только от силы таланта, но и от духовно-интеллектуального богатства личности ху-

²⁷М. Цветаева. Мой Пушкин., стр. 76.

²⁸М. Цветаева. Поэт и время, стр. 4.

²⁹М. Цветаева. Наталья Гончарова. Цитируется по книге «Мой Пушкин», стр. 217.

³⁰М. Цветаева. Искусство при свете совести. «Современные записки», Париж, 1932, № 50—51, стр. 251. Далее цитируется по этой же публикации с указанием названия и страниц.

дожника. «Для большого художника, — пишет она, — достаточно большого поэтического дара. Для великого — самого большого дара — мало, нужен равноценный дар личности: ума, души, воли и устремления этого целого к определенной цели»³¹.

Масштаб измерения «ответствования» гения — эпоха. «Гений дает имя эпохе, настолько он—она, даже, если он этого не доосознает (якобы, прибавим, ибо Винчи, Гете, Пушкин — сознавали)»³².

Итак, чем полнее и глубже выявил талантливый поэт существо своей эпохи, тем он гениальнее. Ибо, как отмечала Цветаева, — «Не современного (не являющего своего времени) искусства нет»³³.

Причем поэт не только дает через себя «сказаться» своему времени, он активно участвует творчеством своим в становлении и развитии эпохи. «Быть современным — творить свое время»³⁴. Если же поэта покидает этот дар — он перестает быть поэтом.

Пушкин и Маяковский соизмеримы потому, что они в полной мере обладали даром ЯВЛЯТЬ и творить эпоху. Так Пушкина Цветаева называет «великим знатоком» современности, «знавшего, могшего, ведшего».

И о Маяковском: «Поэт революцион... и революционный поэт — разница. Слилось только раз. — в Маяковском (...). Посему — он чудо наших дней, их гармонический максимум»³⁵.

Уже сам максимализм отражения современности и участия в ней содержит в себе неизбежность выхода за пределы своего времени. «Истинно современное есть то, что во времени — вечно, посему, кроме показательности для данного времени своевременно — всегда, современно — всему. Пушкинские стихи «К морю», например, с тенями Наполеона и Байрона на вечном фоне океана»^{35 а} И еще об этом же: «мировая вещь та, которая в переводе на другой язык и на другой век (...) — меньше всего — ничего не утрачивает. Все дав своему веку и краю, еще раз все дает всем краям и векам. Предельно яви свой край и век — беспредельно является все, что не — край и не — век: навеки»³⁶.

³¹ Там же, стр. 211.

³² М. Цветаева. Поэт и время, стр. 6.

³³ Там же.

³⁴ Там же, стр. 19.

³⁵ М. Цветаева. Поэт и время, стр. 13.

^{35 а} Там же, стр. 17.

³⁶ Там же, стр. 5—6.

Таким поэтом («всем векам») был для Цветаевой Пушкин. Однако это «пристрастие» не мешало, а помогало, в силу вышеизложенных ее представлений, видеть, слышать, ценить современных ей поэтов («хороших и разных»), понимать, а иногда и предугадывать истинный масштаб их дарования и значения. Так было и с Маяковским, послеоктябрьское творчество которого в эмигрантской критике, как правило, выносилось (со знаком минус) вообще за пределы искусства. Цветаева же приняла его не только как ведущего поэта современности, но и поэта будущего. «Говоря о данном поэте, Маяковском, — писала она, — придется помнить не только о веке, нам непрестанно придется помнить на век вперед (...). Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то, за каким-то поворотом, долго еще будет нас ждать (вот она, растущая после смерти слава Пушкина — месь Дантесу)»³⁷. И опять не случайно — в конце эта соотнесенность с Пушкиным.

Хорошо поняла она и внутреннюю суть «борьбы Маяковского против Пушкина»: «Долой Пушкина — есть ответный крик сына на крик отца. «Долой Маяковского — сына, орущего не столько против Пушкина, сколько против отца»³⁸. Так сошлись, сблизились в восприятии Цветаевой, две эти столь непохожие и отдаленные временем вершины. «Враждуют низы, горы сходятся (...). Под небом места много всем! — это лучше всего знают горы»³⁹.

Таким образом, в представлении Цветаевой связь прошлого и настоящего исключает уподобление, это именно «живой узел», прошлое не тормозит, оно составляет, вместе с формирующей поэта современностью, ту среду (почву), которая питает все живое, растущее и развивающееся в искусстве современном: «Возврата в искусстве нет: безостановочно, то есть невозвратно. Не безоглядно, но невозвратно. Глядел назад, а шел вперед»⁴⁰.

Традиция, в понимании Цветаевой, это не только (иногда не столько) следование ей, но и преодоление, сопротивление прошлому. Так и в стихах о Пушкине.

³⁷М. Цветаева. Эпос и лирика современной России, «Литературная Грузия», 1967, № 9.

³⁸М. Цветаева. Поэт и время, стр. 4—5.

³⁹Там же.

⁴⁰М. Цветаева. Поэт и время, стр. 5.

Преодоление
Косности русской —
Пушкинский гений?
Пушкинский мускул!

(стр. 185).

Пушкинская традиция (влияние), утверждает Цветаева, может быть только «освободительной». «Влияние всего Пушкина целиком? О, да. Но каким же оно может быть, кроме освободительного»⁴¹.

Отсюда и понимание (и в чем-то солидарность в направлении полемики) крайности приемов Маяковского: «Самоохрана творчества. Чтобы не умереть — иногда — нужно убить (прежде всего в себе). И вот Маяковский — на Пушкина. Своего, по существу, не врага, а союзника, самого современного поэта своего времени, такого же творца своей эпохи, как Маяковский — своей — и только потому врага, что его вылили в чугуи, и этот чугуи на поколения навалили (...). Крик не против Пушкина, а против его памятника. Самоохрана, кончающаяся (и кончившаяся), как только творец (боец) окреп»⁴².

И в «пушкинской» полемике Цветаевой существенное значение имеет этот мотив — самоохраны творчества. Ведь рядом со стихами:

Что вы делаете, карлы,
Этот — голубой олив —
Самый вольный, самый крайний
Лоб — навеки заклеив
Низостью двуединой
Золота и середины?
Пушкин — тога, Пушкин — схи́ма,
Пушкин — мера, Пушкин — грань...»
Пушкин, Пушкин, Пушкин — имя
Благородное — как брань
Площадную — попугаи
Пушкин? Очень напугали.

(175).

Стоят в цикле и такие:

В битву без злодейства:
Самого — с самим!
— Пушкина не бейте!
Ибо бью вас — им!

(184).

Поэтому с таким негодованием выступает она против тех, кто видел следование Пушкину только в похожести на него,

⁴¹М. Цветаева. Наталья Гончарова. Цитируется по кн.: «Мой Пушкин», «Сов. писатель». М., 1967, стр. 218.

⁴²М. Цветаева. Поэт и время, стр. 4—5.

в хождении по кругу, а самого поэта превращал в «губернера», воспитывающего в «учениках своих только» «золотое чувство меры».

Наших прадедов умора —
Пушкин — в роли губернатора?

Подобный гневный вызов — не только в стихах, но и в статьях Цветаевой, в нарочитом заострении в творчестве и личности Пушкина — всего, что — противодействие, мятежность, бунт, дисгармония. «Аполлоническое начало», «золотое чувство меры» — разве вы не видите, что это только всего: в ушах лицеиста застрявшая латынь. Пушкин, создавший Вальсингама, Пугачева, Мазепу, Петра — изнутри создавший, не создавший, а извергший... Пушкин — моря «свободной стихии»⁴³.

В общем контексте размышлений Цветаевой об искусстве Пушкин чаще всего соотносится с понятием — стихия и образом рядом, связанным с ним (Пугачев, море, пустыня, чума).

Для Цветаевой, как, например, и для Блока, с которым у нее много перекличек и в отношении к Пушкину, стихия — первооснова всего бытия, не управляемая никакими законами (даже божественными). Особый дар поэта, художника — это прежде всего его особая чуткость, восприимчивость этой первоосновы, способность «обольщаться» стихией. Знаменательно, что один из разделов работы «Искусство при свете совести» так и назван — «Поэт и стихия».

Там в связи с анализом «Пира во время чумы» она пишет: «Не Пушкин, стихии. Нигде, никогда стихии так не выговаривались. Найте стихий — все равно на кого, сегодня — на Пушкина. Языками пламени, волнами океана, песками пустыни — всем, чем угодно, только не словами — написано. И эта заглавная буква Чумы, чума уже не как слепая стихия — как богиня, как собственное имя и лицо зла»⁴⁴.

Отсюда и определение творческого вдохновения, как: «Состояние творчества есть состояние наваждения»⁴⁵.

Постоянное использование таких понятий, как стихия, найте, чара — уже могут служить первыми сигналами идеалистической концепции «философии искусства». И это действительно так. Эстетические взгляды Цветаевой многими своими принципиальными положениями перекликаются —

⁴³М. Цветаева. Искусство при свете совести, стр. 312.

⁴⁴М. Цветаева. Искусство при свете совести, стр. 307.

⁴⁵Там же, стр. 254.

в прошлом с Тютчевым и немецкими романтиками, в настоящем — с эстетикой символистов.

Однако все это не снимает своеобразия эстетических взглядов Цветаевой, и тем более не может быть сводимо только к теории «чистого искусства», хотя ряд взятых вне контекста всего ее творчества тезисов могли бы дать повод к такому выводу.

Цветаева сама говорила о том, что «теория у поэта — всегда *post factum*, вывод из собственного опыта труда, обратный путь по следу... (проверка разумом слуха)»⁴⁶.

Развивая это положение, можно сказать, что у Цветаевой (и не только у нее) теоретические или, вернее, теоретико-образные обобщения⁴⁷ получают подлинное наполнение и расшифровку, когда они соприкасаются непосредственно с конкретным произведением или явлением искусства.

Это можно проследить на смысловом содержании у Цветаевой понятий стихия и творческий процесс, понятий, тесно между собой связанных.

Если взять некоторые обобщения этого плана вне их соотнесенности с конкретным анализом произведений или фактов, они могут быть восприняты как весьма отвлеченные формулы, афористичность которых напоминает иногда словесную игру. Например, «Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий: слово. Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо не гибель, а возвращение в лоно. Гибель поэта — отрешение от стихий»⁴⁸.

Когда же мы соотнесим этот вывод с анализом «Пира во время чумы», составляющим основное содержание двух глав работы «Искусство при свете совести», восприятие этих строк существенно меняется. Они получают конкретное наполнение (смысловую расшифровку).

В процессе анализа проясняются некоторые существенные моменты цветаевского понимания стихии. Так, анализируя песнь Вальсингама, она особо задерживается на строке: «Бессмертья, может быть, залог!» и комментирует ее следующим образом: «Какого бессмертья? В боге? В таком соседстве один звук этого слова дик. Залог бессмертья самой приро-

⁴⁶М. Цветаева. Поэт о критике, стр. 121.

⁴⁷Что дает право включать в категорию художественной прозы даже критические статьи некоторых поэтов. См. работу Д. Е. Максимова. Критическая проза А. Блока. «Блоковский сборник», Тарту, 1964.

⁴⁸М. Цветаева. Искусство при свете совести, стр. 311.

ды, самой стихии — и нас, поскольку мы — они, она — строка, если не кощунственная, то явно языческая»⁴⁹.

Стихия в своей безмерности и раскованности противостоят даже Богу, ибо не управляема им. Тогда почему же гибли поэту в стихии нет, он, казалось бы, неизбежно должен быть обезличен ею. Ведь, как пишет Цветаева: «Наитие стихий все равно на кого — сегодня на Пушкина. Пушкин в песне Вальсингамовой трегедии в первую голову гениален тем, что на него нашло»⁵⁰. Но, прослеживая дальнейший ход мыслей Цветаевой, мы понимаем, что погружение в стихию, отдача ей — только одна из первооснов творчества.

Поэт не медиум, безвольно дающий через себя «сказаться», проявиться стихии. Он волевой активный участник творческого процесса, возникающего именно в результате соприкосновения и даже противоборства творческой воли поэта со стремящейся поглотить его стихией.

«Пушкину, чтобы написать песню Пира, нужно было побороть в себе и Вальсингама, и священника, выйти, как в дверь, в третье.

Растворись он в чуме — он бы этой песни написать не мог.

Отрекись он от чумы — он бы этой песни написать не мог (порвалась бы связь). От чумы (стихии) Пушкин спасся не в пир (над ним! то есть — Вальсингама) и не в молитву (священника), а в песню... Пушкин—Вальсингам с даром песни и волей к ней»⁵¹.

И далее, как итог размышления над «Пиром во время чумы»: «Последний атом сопротивления стихии во славу ей — и есть искусство. Природа, перерабатывающая сама себя во славу свою»⁵².

В свете конкретного анализа, анализа одного из самых любимых ею у Пушкина произведений, дается Цветаевой и обобщенное представление о гениальном творце-художнике: «Гений: высшая степень подверженности наитию — раз, управа с этим наитием — два. Высшая степень душевной разъятости и высшая собранность. Высшая — страдательности и высшая действительности.

Дать себя уничтожить вплоть до какого-то последнего

⁴⁹ Там же, стр. 307.

⁵⁰ М. Цветаева: Искусство при свете совести, стр. 308.

⁵¹ Там же, стр. 308—309.

⁵² Там же, стр. 311.

атома, из уцеления (сопротивления) которого и вырастает мир»⁵³.

Такое понимание творчества уже содержит в себе диалектическую связь двух начал извечного (стихия) и детерминированного временем (личность поэта). «Из истории не выскочишь». Об этом писала она в статье «Поэт и время»: «Современность поэта во стольких-то ударах сердца в секунду, дающих точную пульсацию века — вплоть до его болезней (Мы в стихах все задыхаемся)»⁵⁴.

Отзывчивость поэта «на все» предполагает, а не исключает у Цветаевой общественных форм бытия, внимания его к судьбе народной, хотя этим не исчерпывается. Об этом говорит она стихами Полонского:

«Писатель, если только он
Волна, а океан — Россия,
Не может быть не возмущен,
Когда возмущена стихия!».

«Писатель, если только он
Есть нерв великого народа,
Не может быть не поражен,
Когда поражена свобода»⁵⁵.

Поэтому с таким удовлетворением откликается она на восстановление подлинных пушкинских слов на любимом ею с детства памятнике Пушкину.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

(С особым выделением подчеркнутых здесь строк).

Острое чувство времени, его темпа, свойственное самой Цветаевой, обусловили и быстроту ее реакции на общественно-политические события. По-своему (как одну из форм проявления стихии) поняла она и определяющее значение в развитии XX века Октябрьской революции.

«Признай, минуй, отвергни Революцию — все равно она уже в тебе — извечно (стихия) и с русского 1918 года, который хочешь не хочешь — был. Все старое могла оставить Революция в поэте, кроме масштаба и темпа (...) Ни одного

⁵³М. Цветаева. *Искусство при свете совести*, стр. 308.

⁵⁴М. Цветаева. *Поэт и время*, стр. 13.

⁵⁵Там же, стр. 15—16.

крупного русского поэта современности, у которого после Революции не дрогнул и не вырос голос — нет»⁵⁶.

Можно сказать, что и своеобразие акцентировки такого прочтения Пушкина, где над всем — Пугачев, где прежде всего не «гармонией уплюсь» (хотя чувствует и это), а: «Есть упоение в бою». — «И бездны мрачной на краю», а в облике, в натуре поэта подчеркнута африканское, в значительной степени обусловлено у Цветаевой остротой реакции на свое время, — «невиданных перемен» и «неслыханных мятежей».

Такая интерпретация Пушкина при всей ее субъективности оказалась более созвучной революционной России, чем эмиграции. Поэтому-то в споре о Пушкине и об искусстве постоянное соотношение — здесь и там. Здесь — в эмиграции, — писала она: «Множества — физически нет, есть группы. Как вместо арен и трибун России — зальце (...), вместо безымянного незаменимого слушателя России — слушатель именной и даже именитый (...). В России, как в степи, как на море, есть откуда и куда сказать... А в общем просто: здесь та Россия, там — вся Россия»⁵⁷.

Сама разница масштаба (пространства и читателя) влечет за собою вывод о том, что Пушкин, который, как говорила Цветаева, был «ответом на все», может быть, воспринят во всей полноте и богатстве своего дарования и значения там, где — «вся Россия». Не случайно образная переключка «Пушкин—море» и в России — «как на море», «как в степи». Вяч. В. Иванов писал: «Пушкин для Цветаевой в 1931 году, когда писался цикл «Стихи к Пушкину», был оружием в борьбе, другом в одиночестве, памятью о родине на чужбине, опорой в мятущейся страдальческой судьбе поэта»⁵⁸. Нет сомнения, что ощущение собственной неприкаянности и определенной узости поэтических границ в «эмигрантской среде» («В здешнем порядке вещей — я не порядок вещей») усиливало это отталкивание от «именитого» читателя, от ориентации на избранных и стимулировало демократизацию ее мироощущения⁵⁹ чаще интуитивно, поверх некоторых теоретических установок), что сказывалось на восприятии Пушкина.

⁵⁶М. Цветаева. Поэт и время, стр. 14—15.

⁵⁷Там же, стр. 10.

⁵⁸Вяч. В. Иванов. О цветаевских переводах из «Пира во время чумы» и «Бесов» Пушкина, «Мастерство перевода». М., 1968, стр. 320.

⁵⁹Не случайно, вспоминая о своих вещах, написанных в послереволюционные годы в России, она подчеркивала, что «при всей моей уединенности» они «рассчитаны — на множества». «Поэт и время», стр. 9.

О Г Л А В Л Е Н И Е

	Стр.
Ю. М. Лотман. Идейная структура поэмы Пушкина «Андже- ло»	3
Е. Г. Эткинд. Пушкин-эпиграмматист	24
Л. С. Сидяков. Публицистика в художественной прозе Пуш- кина (Незавершенные произведения рубежа 1830-х годов и опыт «Евгения Онегина»)	42
Е. А. Тоддес. О незаконченной поэме Пушкина «Тазит»	59
Л. И. Вольперт. Загадка одной книги из библиотеки Пушки- на (Пометы на романе Ю. Крюденер «Valérie»)	77
И. Л. Альми. Пушкинская традиция в романе Тургенева «Отцы и дети»	110
Э. В. Слинина. Пушкинские мотивы в царскосельских сти- хах Анны Ахматовой	129
В. Н. Голицына. «Всякая современность в настоящем—сосу- ществование времен» (Цветаева о Пушкине)	140

Сдано в набор 25/XII-72 г. Подписано в печ. 26/IX-73 г.

Форм. бум. 60×84¹/₁₆. Печ. л. 10. Тир. 1500 экз.

ТЖ 05770. Зак. № 25. Цена 62 коп.

Псковская обл. типография