

ИРЛИ

*Б*ОЛДИНСКИЕ
ЧТЕНИЯ

**Музей-заповедник А. С. Пушкина
в с. Б. Болдине
Горьковский
ордена Трудового Красного Знамени
государственный университет
им. Н. И. Лобачевского**

БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

**Горький
Волго-Вятское книжное издательство
1985**
Пушкинский кабинет ИРЛИ

ББК 83. Зр1

Б 79

Редакционная коллегия:

Н. А. Борисова, В. А. Грехнев, Г. И. Золотухин, Г. В. Краснов,
Г. В. Москвичева (отв. ред), Н. М. Фортунатов, С. А. Фомичев

Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вят-
Б 79 ское кн. изд-во, 1985. — 191 с.

60 коп.

Основу сборника составляют материалы докладов, прочитанных на
Болдинских чтениях 1984 года.

Поэтика Пушкина, традиции предшествующей литературы в его
творчестве, литературные влияния и связи — эти темы находятся в
центре внимания исследователей.

Б 4603010102—080
М140(03)—85

ББК 83. Зр1

© Музей-заповедник А. С. Пушкина в с. Б. Болдине, 1985.

Пушкинский кабинет ИРЛИ

**Поэтика
Пушкина**

И. Л. АЛЬМИ



О некоторых особенностях литературного характера в пушкинском повествовании

Своеобразие пушкинского героя, взятого вообще — пушкинского человека в целом, — отозвалось в нашем литературоведении обилием формул «негативного» порядка. Так, мы привычно знаем, что этот герой дан вне лермонтовского аналитического психологизма, лишен эволюции толстовского типа или развитой идеи-страсти — пружины действия в романах Достоевского. Гораздо труднее определить то, чем он обладает (на фоне последующей литературы и независимо от нее), то есть указать на такие черты «характерологии» Пушкина, которые открывают нам не просто зачинателя реализма, но и художника непревзойденного.

Необходимость такого определения давно осознана. Предложен и ряд концепций, стимулирующий мысль самим разнообразием выводов и направлением поисков ученых.

Концентрирует эти поиски — прежде всего — сфера «Евгения Онегина». Не только из-за естественной «выдвинутости» центрального создания поэта, не меньше — по причине особой неуловимости облика героя. Очень остро чувствовали ее первые читатели. «Тысяче различных характеров может принадлежать описанию Онегина», — заметил один из самых тонких критиков пушкинского времени И. Киреевский. Причиной оказалась видимая «пустота» «модного франта»¹. Само присутствие Онегина в романе готовы были «извинить» как

¹ Киреевский И. В. Нечто о характере поэзии Пушкина. — В кн.: Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979, с. 52—53.

своего рода литературную условность. «Герой есть только связь описаний», — утверждал Н. Полевой².

В современном литературоведении общая неопределенность облика Онегина трактуется, как правило, с двух противоположных позиций. В первом случае даже не трактуется, а «преодолевается» за счет домысливания пути героя по обычной схеме русского классического романа (наиболее последовательно это сделано в книге Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля»). Во втором — истоки изменения героя выносятся за пределы романной действительности; смена «масок» «москвичка в гарольдовом плаще» предстает как прямое отражение идеологической эволюции автора³. Гипотеза убедительная, поскольку она учитывает длительность как конструктивный фактор романа. И односторонняя: утрачивается самостоятельная ценность личности героя, возникает угроза распада человеческого лица. Так и происходит в концепции «дискретности» персонажей «Евгения Онегина»⁴, опирающейся на мысль Ю. Тынянова о герое как собрании разнородных черт, «обведенных кружком его имени»⁵. Внимание к противоречиям, свойственным пушкинскому герою, при таком подходе не уравнивается выявлением единства образа. Расчленение из метода анализа превращается в его результат.

Однако в «онегинской» литературе существуют и прямые попытки синтеза. В частности — стремление увидеть в духовном развитии Онегина и «показанное через него движение истории», и собственно-личностный путь. Напластования, доказывает И. М. Семенко, не нарушают единства облика героя, поскольку «каждое новое решение не отменяет предыдущего, а углубляет его, добавляя к изображаемому явлению новую грань»⁶.

Решимся продолжить мысль исследователя. «Несоответствия» в пушкинском мире естественны и допустимы,

² Московский телеграф, 1825, № 5, с. 46.

³ Лотман Ю. М. Эволюция построения характеров в романе «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1967, т. 3.

⁴ Концепция была развита в докладе А. П. Чудакова «Категория героя в художественной системе Пушкина» на IX Болдинских чтениях.

⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 417.

⁶ Семенко И. М. Эволюция Онегина. (К спорам о пушкинском романе). — Русская литература, 1960, № 2, с. 122.

пока они не разрушают живой целостности лиц и событий⁷. Исходя из этой посылки, попытаемся предложить еще одну гипотезу специфики пушкинских характеров. Оставим пока в стороне роман в стихах — произведение уникального жанра и исключительной творческой истории. Сосредоточимся на вещах, не вобравших в себя длительного периода жизни автора, на произведениях, не сходных ни в чем, кроме одного важного для нас признака: их герои кажутся (в отличие от Онегина) личностями достаточно определенными. Посмотрим, насколько относительно эта определенность и насколько она в конечном счете реальна как выражение высшей целостности.

Пушкинского человека отличает, как правило, странная неожиданность чувств и поступков. Не сокрушительное «вдруг» Достоевского — сигнал взрыва и катастрофы. Персонаж Пушкина попадает в новое для него состояние плавно, обнаруживает непредвиденные качества так, что это почти не удивляет, более того — замечается после специального «всматривания». Очевидно, источник этого свойства — некий запас свободы, широта допуска, рождающаяся из намеренной неполноты первоначального знания о герое. Она дана даже тем, чья судьба, казалось бы, predetermined — психическим роком, или литературной традицией, или и тем и другим вместе. Например — Алеко в «Цыганах».

Отметим любопытную деталь восприятия. При всех спорах об идеологическом смысле поэмы почти не замечается один из мотивов прямой авторской характеристики героя — тот, что вытекает из «отступления» о «птичке божией». Мы склонны даже переадресовывать само отступление, связывая его с жизнью цыган. «Она (эта жизнь. — *И. А.*), — пишет современный исследователь, — кажется сродни существованию птички перелетной, не знающей «ни забот, ни труда»⁸. Вывод не

⁷ Противоречия особого рода возникают между планами «роман как жизнь» и «роман как воплощение творческой фантазии автора». Но и здесь над разорванностью господствует ощущение двуединой целостности, выражающейся в свободном скольжении автора и персонажей из одной сферы в другую. Об этом см.: Тамарченко Н. Д. Статус героя и «язык сюжета» в «Евгении Онегине». (К постановке проблемы). — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1983.

⁸ Гуревич А. М. От «Кавказского пленника» к «Цыганам», — В сб.: В мире Пушкина. М., 1974, с. 78.

вызывает возражений, и все же будем помнить, что у Пушкина символ «птичьего» бытия отнесен не к табору, а к Алеко, пришедшему в табор, — так объяснена сама возможность появления его среди цыган.

Подобно птичке беззаботной
И он, изгнанник перелетный,
Гнезда надежного не знал
И ни к чему не привыкал.
Ему везде была дорога,
Везде была ночлега сень, —
Проснувшись по утру, свой день
Он отдавал на волю бога,
И жизни не могла тревога
Смутить его сердечну лень.

Над одинокой головою
И гром не редко грохотал;
Но он беспечно под грозою
И в ведро ясное дремал⁹.

Только после этих слов следует мотив всевластия страстей. Он подключается через противительное «но», как тема, противоречащая первой. Правда, сама эта последовательность относительна. На потаенные страсти намекает вопрос, открывающий всю картину:

Что ж сердце юноши трепещет?
Какой забстой он томим? (IV, 183)

И все же при введении героя закономерно акцентируется то, что объединяет его с цыганами, детьми «смирной вольности». Тот же психологический комплекс роднит его и с автором, и не только в плане идеологическом¹⁰. Первая характеристика Алеко варьирует приметы психологического портрета, знакомого еще по лицевой лирике (равнодушие к «положению», беспечность, «сердечная лень» — при бурных вспышках страстей). С середины поэмы ощущение этого сходства рассеивается. Его возвращает эпилог, но уже на определенных условиях. Близость автора к герою сосредото-

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 16-ти т. М., 1937, т. 4, с. 183—184. (Далее во всем сборнике ссылки на это издание даются в текстах статей. — *Ред.*)

¹⁰ Идеологическая близость героя и автора в «Цыганах» подробно рассматривается в работах: Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1963, с. 237—238; Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976, с. 78.

чивается в сфере, предваряющей поэму, как бы в истоках замысла. «Плоть» замысла — сюжет. По мере того как действие разворачивается, герой все больше удаляется от автора. В лице Алеко проступают черты мрачной силы, некой «неподвижной идеи». Образ сдвигается с биографического центра к ролевым персонажам типа «я» в стихотворении «Черная шаль».

Разное поведение героя на разных этапах сюжета рождает иллюзию эволюции. Именно иллюзию: путь Алеко — не поступательное движение в строгом замысле, а скорее пребывание в заранее заданном духовном пространстве. В этом убеждает эпизод сна, испугавшего Земфиру. Суть «видения» автором не прояснена. Его толкуют по-разному: как отзвук прошлого, след уже пережитой драмы (Б. В. Томашевский¹¹), или предчувствие будущего (В. В. Виноградов¹²), или, больше того — как его прямую «программу». По мысли Н. Ф. Фридмана, Алеко наяву убивает «человека, который в его вешем сне стоял между ним и Земфирой»¹³ (поворот, соответствующий общему духу романтической поэтики, но не собственно пушкинской манере).

Заметим, Алеко сквозь сон «другое имя произносит» (кроме имени Земфиры). Цыгане в поэме безымянны. У Пушкина это штрих изображения «дикого» племени («роевой жизни» — на языке Толстого). Исключение — женщины: Земфира — по праву центральной героини, Мариула — возможно, потому что «ее имя нежное» одушевлено сладостными воспоминаниями самого поэта.

В этой системе координат «имя», произнесенное во сне, — знак мира цивилизации. «Видение» — точка вне времени — сливает прошлое и будущее героя. Оно предсказывает катастрофу, но так, что ситуация финала опрокидывается в предысторию. Предрешенность ослабляет чувство хода времени. Алеко по существу один и тот же на всех этапах поэмы. Он не столько меняется, сколько проявляется. Но несмотря на максимальную четкость этих проявлений (так, что уже видится порождаемый ими штамп), глубина образа обнаружи-

¹¹ Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956, кн. I, с. 617.

¹² Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 450.

¹³ Фридман Н. В. О романтизме Пушкина. «Цыганы» в художественной системе южных поэм. — В сб.: К истории русского романтизма. М., 1973, с. 163.

вает себя лишь мерцанием странной изменчивости, внутренней неоднородностью.

Еще сильнее это впечатление там, где Пушкин отходит от Байрона с его «односторонним взглядом на мир» ради «шекспировского» «вольного и широкого развития характеров». Такая «широта» — свойство трагедии о царе Борисе — тоже не эволюция в сегодняшнем смысле. В контексте эстетических воззрений первой четверти XIX века с эволюцией характера скорее «сблизили бы развитие страсти по примеру трагедий классицизма, чем «простое и небрежное составление планов» в «духе творца Макбета». Духовное движение героев «Бориса Годунова» не являет строго последовательной реализации заданного комплекса (как у классицистов), но оно и не обусловлено обстоятельствами в той мере, как это делается реалистами середины века. Это путь, полный неожиданностей, и одновременно судьба, предрешенная в главном. Целый спектр различных человеческих свойств разворачивается здесь, как веер, в пределах намеченных границ. Пример тому — Самозванец.

Жизненная роль пушкинского Григория предопределена не меньше, чем у героя романтической поэмы. Предопределена двояко: в глазах читателей — данностью исторических фактов; для него самого — импульсом психологического рока. Рассказ о сне, пророчащем катастрофу, звучит в трагедии раньше, чем история убийства царевича. Конец самозванства, таким образом, почти совмещен с его началом. Но психологических неожиданностей от этого не меньше, — недаром из всех героев поэмы именно Самозванец вызвал устойчивое недоумение критики.

«Зачем он привязался к двум монахам? Влюбился накануне сражения? У фонтана — вместо того, чтобы быть перед полками?» — это отрывок из режиссерских записей Всеволода Мейерхольда¹⁴. Руководитель ультрановаторского театра вряд ли знал, что похожие вопросы задавал враг всех романтических новаций — Николай Надеждин. «Бориса Годунова», в отличие от южных поэм, он в целом принял, но при этом не мог «извинить той неверности и того беспрестанного противо-

¹⁴ Мейерхольд В. Э. Замечания на репетициях и считках «Бориса Годунова». — В кн.: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968, ч. II, с. 404.

речия с самим собой, которое представляет лицо Лжедмитрия»¹⁵. Верх несообразности, по Надеждину, — сцена у фонтана. Примерно так же отнесся к ней Катенин. А некий «педантически» мыслящий генерал М., по воспоминаниям современника, даже прервал на этом авторское чтение возгласами возмущенного недоумения¹⁶.

Непосредственная импульсивность поведения Самозванца шокировала, как дурной тон. Но она же «прикрыла» несоответствия куда более серьезные. Главное — превращение «бедного черноризца» из галицких боярских детей, постригшегося «смолоду, неведомо где», в человека, поражающего искусством светского общения. И не где-нибудь, а в европеизированной Польше! Каждый, кто обращается к нему, — придворный иезуит или опальный боярин, посланец казачьего Дона или поэт, хватаящий за полу, — слышит слово, соответствующее его рангу и душевному строю. Безусловные светские успехи Лжедмитрия закрепляет мнение Дамы в замке Мнишека:

Он не красив, но вид его приятен,
И царская порода в нем видна. (VII, 56)

И это после того, как нам стал известен портрет «беглого еретика»: «А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая» (VII, 36).

Сдвиг не меньший, чем тот, который, по свидетельству Пушкина, отметил Катенин, считавший, что исключение главы «Онегина» сделало «переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме», «слишком неожиданным и необъясненным» (VI, 197). Но суть, оказывается, не в выпуске фрагментов произведения, а в общем методе подачи материала. «Неожиданность и необъясненность» перемен обнаруживается у Пушкина в «свободном романе» и в трагедии, в романтической поэме и в «романе на старый лад».

В «Капитанской дочке» этот принцип совмещается со специфической природой авантюрного сюжета. Впрочем, явно авантюрные метаморфозы (вожатый — вождь

¹⁵ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 268.

¹⁶ Русский архив, 1880, III, с. 435—445.

восстания) мы оставим в стороне. Они касаются больше положений, чем характеров. В нашем случае интереснее судьба Гринева. Марина Цветаева считала, что его образ вообще лишен единства: на определенном этапе автор просто подменяет собой рассказчика¹⁷. Вряд ли можно принять эту мысль целиком, но «зияния» в жизненной линии Гринева Цветаева почувствовала точно: это несоответствие между обликом «недоросля» первой главы и его поведением в главах центральных. Несоответствие тоже двоякое, выявляющееся в отношениях с Пугачевым и в неожиданно появившихся литературных склонностях.

Первое, более заметное, и перекрывается довольно легко. Сын растет по отцу — таков пафос семейной хроники. Но именно это делает вторую неожиданность еще необъяснимее. Гринев сообщает, что, живя в крепости, он по утрам (подчеркнута регулярность) «читал, упражнялся в переводах, а иногда и в сочинении стихов». Толчок к этому совсем новому для него образу жизни — неотягощенность службой и «несколько французских книг», бывших у Швабрина.

Такой уровень мотивированности душевной жизни с точки зрения более поздних эстетических требований показался бы явно недостаточным. Но Пушкин — в отличие от писателей, сформированных «натуральной школой», — вообще не склонен исчерпывающе детерминировать своих героев. Татьяна и Ольга Ларины выросли в одной семье. Их душевная «разность» никак не объяснена. Дуня Вырина своим поведением и судьбой опровергает все прогнозы житейской мудрости. Пугачев верит «господину офицеру» вопреки «убедительной логике» своего «генерала», поймавшего Гринева на прямой лжи.

Непредсказуемость душевных поворотов в мире Пушкина естественна, поскольку его герои не запрограммированы в истоках их характеров. Лицо хранит резерв спасительной неопределенности. (В романтических произведениях она легко сочетается с установкой на загадочность.) Пушкин-реалист кардинально изменил прием ввода персонажа, сохранив его общий результат. Прозрачно-ясная картина воспитания Онегина или детства Гринева таит ироническую недоговорен-

¹⁷ Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1981, с. 87.

ность. Внимание персонажа отдано бытовой повседневности¹⁸. Индивидуальность сбрасывает ее оболочку только в ответ на сигнал события, до этой минуты она просто не видна. Поэтому на центральных этапах действия невозможно разделить то, что дремало в душе героя «готовым», и то, что родилось заново. Лицо срастается с событием, являющим свою процессуальность: разлив пугачевщины в «Капитанской дочке», «смута» времен Годунова, «сто лет», соединяющих великий замысел Петра с катастрофой наводнения. Длительность события, его неоднородность провоцируют появление (или проявление?) все новых свойств персонажа. Но, в отличие от авантюрных построений, пушкинский герой — не функция сюжета, не собрание разнородных черт, только внешне приданных одной личности. Индивидуальность в пушкинском мире, при всей свободе ожидающего ее «разбега», как бы сразу ограничена некими рамками: неизбежностью рока — исторического или душевного, неизменностью психологического «ядра» (особенно это касается женщин — Татьяны, Маши Мироновой), или — в самом сложном случае — единством общего тона поведения.

Так, Онегин, сменив вереницу обликов («Чем ныне явится?»), остается аристократом особого типа, человеком той «тысячи», о которой впоследствии будет говорить Версиков Достоевского. Это главное его свойство сказывается в самых глубоких пластах личности — в любви. Равно естественно и то, что он не пожелал потерять «постылой свободы» ради «уездной барышни», и то, что его поразила она же в роли «законодательницы зал». Оба эти момента автором противопоставлены и сведены:

Но мой Онегин вечер целый
Татьяной занят был одной,
Не этой девочкой несмелой,
Влюбленной, бедной и простой,
Но равнодушною княгиней,
Но непреступною богиней
Роскошной, царственной Невы. (VI, 177)

«Цвет столицы, и знать, и моды образцы» (как бы ни презирал все это «чудак печальный и опасный») —

¹⁸ Применительно к Онегину на это указывает В. Непомнящий. См.: Непомнящий В. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983, с. 260.

рама, в которой он привык видеть женщину, достойную внимания. Поэтому и письмо к ней так богато оборотами светской речи. Мы привыкли замечать лишь те, на которые указал Г. А. Гуковский¹⁹. Но исследователь в соответствии с собственной концепцией связывал галантную манеру только с началом послания. По сути же стиль письма органически един.

То, что кажется уклончивым парафразом:

Случайно вас когда-то встреть,
В вас искру нежности заметя,
Я ей поверить не посмел (VI, 180) —

находит соответствие в пламенном письме Пушкина Каролине Собаньской: «Счастье так мало создано для меня, что я не признал его, когда оно было передо мной» (XIV, 446; фр. текст оригинала: XIV, 270).

А гениально простое:

Я знаю: век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я... (VI, 181) —

сохраняет далекий отзвук любовной «causegie», школы французского «остроумия» — в предельно высоком его воплощении.

Оттенки такого рода лучше нашего улавливал слух современников, точнее — современниц. Так, реакция Марии Волконской, странная на фоне сегодняшнего восприятия, помогает установить стилистическое «происхождение» другой бессмертной пушкинской «формулы» (близкой онегинской):

И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может. (III, 158)

«...Это конец старого французского мадригала, — писала Волконская княгине В. Ф. Вяземской, — это любовная болтовня, которая так приятна нам потому, что доказывает нам, насколько поэт увлечен своей невестой...»²⁰.

¹⁹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 264.

²⁰ Цит. по статье: Алексеев М. П. «Новый автограф стихотворения Пушкина «На холмах Грузии». — Временник Пушкинской комиссии. 1963. М., 1966, с. 44.

Слово обретает вес, если удастся поверить в его «оплаченность». Волконская по собственным причинам усомнилась в общей серьезности любовных уверений поэта, и на поверхность выдвинулся «прием», «манера речи». В письме Онегина мы не замечаем этого, потому что знаем: «сердечное страданье // Уже пришло ему не в мочь» (VI, 180). Но говорит это страданье на языке, принятом в высшем свете. Весь путь Онегина — от слияния со светской толпой до противостояния ей — не выход из аристократизма, а наполнение выработанной им формы той человеческой подлинностью, которая живет в Татьяне. В конкретно-историческом плане он во многом аналогичен внутренней судьбе Чаадаева или самоощущению автора, дорожившего, как известно, своим «шестисотлетним дворянством». При этом важно для Пушкина не происхождение как таковое, а весь стиль жизни и мышления, закрепляющий или, напротив, снимающий его значение. По этому стилю тезка Онегина, Евгений «Медного всадника», несмотря на историю своего рода, не аристократ, а «маленький человек». Как бы ни бросала его судьба — в бездну потери всякого лица («ни зверь, ни человек») или на вершину бунта — все кончится неизбежным:

Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой. (V, 148—149)

После отступлений, поисков, метаморфоз пушкинский герой, как правило, оказывается с новым душевным грузом на старых жизненных путях. Преображенный любовью, Онегин заново и по-новому пройдет цикл первоначальных своих состояний: рауты, хандра, чтение «без разбора» и даже то, что «чуть не сделался поэтом». Великолепно это «чуть». Человек не меняет своей природы. Так, Петруша Гринев, поставленный жизнью перед пониманием относительности всех рамок, полюбивший «изверга», счастье нашедший среди виселиц, останется устойчивым «добрым малым», созданным для обыкновенной судьбы.

Чем шире разлив действия, тем весомее факт возврата на старые рубежи. В «Борисе Годунове» все кончается там, где началось — у Кремлевских палат. Бедный Евгений, мечтавший о доме (то, что в черновом плане стихотворения «Пора, мой друг, пора...» названо

«нуждой в at home»), умирает у порога «домишки ветхого», который мог быть домом его Параши (реально или в его воображении). В «Цыганах» ночь катастрофы сближена пейзажными деталями с первой ночью Алеко в таборе.

Мы не имеем в виду четкой пространственной замкнутости. Полное возвращение на круги своя (к «разбитому корыту») в понимании поэта — возмездие, а не неизбежная судьба. Но круг, лишенный «обязательности», чуть намеченный, — символ того предела возможностей личности, который в пушкинском мире есть почти у каждого.

Художественный материал диктует структуру отражающих его суждений. Пора и нам вернуться к началу этой работы.

Итак, даже достаточно определенные пушкинские персонажи обнаруживают ту мерцающую подвижность, которая роднит их с «неуловимым» Онегиным. Не являя эволюции в строгом смысле, эта неоднородность душевной жизни уравнивается единством общего «тона» личности.

Относится ли сказанное ко всем без исключения пушкинским героям? Разумеется, нет. В стороне остаются характеры эскизные или подчеркнуто традиционные («Барышня-крестьянка», «Метель», Швабрин в «Капитанской дочке»). Иногда — герои одной страсти: Германн, Барон. Однако, если страсть сложна, а личность богата, даже маниакальные действия разворачиваются как вереница неожиданностей. Так, Сальери бросит яд в стакан Моцарта, услышав о несовместности гения и злодейства, или ответит на его «Прощай же» необъяснимым «До свиданья». Маленькие трагедии всем строем своим акцентируют состояния, где перемены совмещаются с неизменностью. Неустойчивость, вынесенная в финал, абсолютизируется. Как узнать, что есть последняя любовь Дон Гуана — перерождение или очередное колебание маятника? Сальери и Вальсингам замирают в муке нерешимого сомнения...

Подвижность, не становящаяся последовательным развитием, но и не грозящая распадом личности, — один из ведущих принципов пушкинского изображения человека.

Думается, нет надобности непременно связывать этот

принцип именно с первым этапом реализма девятнадцатого века. Может быть, здесь вообще самая точная проекция самосознания человека. Живущим на любом повороте своего пути осознается с некоей долей неопределенности, где таится то, что способно родиться в ответ на требование жизни как события. Но услышано это требование может быть лишь в пределах определенного диапазона. Сюжет у Пушкина не только реализует возможности героя, но и считается с его «невозможностями». Это наглядно демонстрирует творческая история произведения. Так, автор, легко поверивший в преступность Годунова, считал своей «священной обязанностью» не верить, что у Самозванца «на совести Ксения».

При всей широте «свободного романа» невоплощенным остался план, по которому Онегин должен был полюбить Татьяну еще во время их деревенского житья. А реальная история Шванвича, дворянина, служившего Пугачеву не за страх, а за совесть, уступила место художественной реальности «Капитанской дочки», где два типа поведения соответствуют полярным характерам Швабрина и Гринева и где, по словам Гоголя, «все не только сама правда, но еще как бы лучше ее».



Проблема «уединенного сознания» в лирике Пушкина

Автор одной ныне полузабытой работы писал: «Лермонтов и Достоевский выдали нам Пушкина: дали нам ключ к нему. Центральная проблема, поставленная обоими, стоит в средоточии и пушкинского творчества: проблема уединенного сознания, сумрачно замкнутого круга уединенной мысли»¹.

Сказано излишне категорично, но небезосновательно. В самом деле, «Сальери — сознание, замкнутое во внутрь; Моцарт — сознание, раскрытое во вне. Один — в вечном монологе, сосредоточенном и мрачном, другой — в непрерывном диалоге... Сальери — вне жизни, Моцарт — сама жизнь»².

Пушкина действительно остро интересовал «сальерианский» тип сознания. Этот тип сознания, обретающий свою высшую форму в философии экзистенциализма, можно назвать художественным открытием Пушкина: первый философ-экзистенциалист Сёрен Киркегор в 1830 году был еще безвестным семнадцатилетним юношей.

Но М. Столяров, автор цитируемой статьи, идет гораздо дальше, провозглашая самого Пушкина адептом уединенного сознания. По его убеждению, Сальери и Сильвио, Германн и Барон раскрывают «демонический мир пушкинской сознательности, пушкинской мысли — в его *последнем*, законченном облике»; «здесь открывается обратная сторона этого демонического самоутверждения мысли: отрицание жизни».

¹ Столяров М. Могила Пушкина. — Россия, 1924, № 2, с. 154.

² Там же, с. 159.

Приведем еще несколько цитат, раскрывающих главную мысль М. Столярова. «Кто — «я» подлинный, столп и утверждение моей внутренней правды, «гений» во мне, подлежащий оправданию и озарению на страшном суде творчества, и кто — подлежащий обличению и отвержению — «двойник»? Кто я — скупой рыцарь или гуляка праздный? Вот бессознательный вопрос Пушкина». «Легенда возносит гуляку праздного на пьедестал преодоления скупого рыцаря... Но это и есть иллюзия», «Пушкин был Сальери». «Человек — всегда Сальери... всегда утверждает и должен утверждать себя; должен твердо стоять на земле, а не утратить себя в небе»³.

В остроте постановки вопроса М. Столярову отказать невозможно, однако его страстной статье явно недостает научной корректности как в подходе к проблеме, так и ее разрешении — чисто публицистическом.

Один из наиболее очевидных путей в намеченной проблемной ситуации — типологический: рассмотреть своего рода *спектр* лирических героев поэта, ставя перед собой вопрос о роли и месте среди них героя «сальерианского» типа. Только в результате подобного рассмотрения провозглашение Сальери, а не Моцарта, Сильвио, а не графа из «Выстрела» *лирическим* героем Пушкина может получить (или не получить) какие-либо основания.

Мотивы «зависти» и «преступления», связанные с образом Сальери, типологическими в данном случае не являются. М. Столяровым вполне удачно было выделено главное в названных им героях Пушкина, в лирическом герое многих стихотворений Лермонтова, в целом ряде героев Достоевского. Это, во-первых, *монологизм* «сумрачно замкнутого круга уединенной мысли», конструирующей свою собственную, субъективно-творческую картину мира. Во-вторых, это демоническое *самоутверждение* субъекта; «демоническое» постольку, поскольку предполагает «дух отрицанья, дух сомненья» по отношению к объекту, оборачивается отрицанием жизни — как собственной жизни объекта.

Такое сознание мыслит и другую личность не как партнера по диалогу, не как иную субъективность, но как объект, как элемент своей субъективной картины мира.

³ Столяров М. Могила Пушкина. — Россия, 1924, № 2, с. 156, 157, 161, 162, 158, 165.

Надо сказать, что темы и мотивы одиночества, уединения, самодостаточности личного бытия действительно широко представлены в лирике Пушкина. Можно привести яркую иллюстрацию и к положению М. Столярова о демонической сознательности пушкинской мысли, приходящей в своем самоутверждении к отрицанию жизни:

Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,
И улетел в страну
Где мысль одна плывет в небесной чистоте...
(«Надеждой сладостной младенчески
дыша», 1823; II, 295)

Однако прямолинейная аналогия между пушкинскими героями и лирическим героем Лермонтова представляется все же неубедительной. И притом наименее убедительна она как раз в отношении «демонизма».

Демон — это, в сущности, один из обликов самого лермонтовского лирического героя, чье сознание часто в основах своих «демонично», лермонтовский «демон» есть порождение самого этого сознания. Пушкинский же «пустынник с открытой душой» («К Пушину», 1815) отстраняется на краю пропасти безверия (ср. «Безверие», 1817), не преступая этой грани почти никогда. Демон у Пушкина — это лирический персонаж, для его лирического героя он остается субъектом другого сознания⁴.

Правда, в стихах 1823 года «Мое беспечное незнание» этот персонаж почти завладевает лирическим героем:

Мое беспечное незнание
Лукавый демон возмутил,
И он мое существованье
С своим навек соединил.
Я стал взирать его глазами
С его неясными словами
Моя душа звучала в лад. (II, 293)

Однако даже в этом стихотворении лирический герой Пушкина остается «по ту сторону» демонизма. **Финал**

⁴ Ср.: «Для Пушкина его демон — объективно противостоящий образ, лермонтовский демон почти прямо отождествляется с субъективным сознанием самого поэта». (Благой Д. Д. Лермонтов и Пушкин. — В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1941, с. 365—366).

стихотворения («Стадам не нужен дар свободы» и т. д.) звучит здесь не как последнее авторское слово, но лишь как следствие «возмущения», внушенного демоном.

По-иному, как последняя правда о мире, эти горькие слова («К чему стадам дары свободы?» и т. д.) звучат в финале стихов «Свободы сеятель пустынный...». В этом стихотворении, а чуть ранее в двух неоконченных посланиях к В. Ф. Раевскому действительно появляется тот лирический герой, который станет ключевым для поэзии Лермонтова. Но в лирике самого Пушкина эта линия не получает развития.

Уже в стихотворении «Демон» и в «Разговоре книгопродавца с поэтом» лирический герой заметно отчужден от демона как лирического персонажа:

Печальны были наши встречи
Неистоимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

(Демон, 1823; II, 299. Везде в цитатах курсив мой. — В. Т.)

Демоническая тема в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824) интересна тем, что вскрывает связь между «недугом» демонизма и позицией уединенности типа «скупого рыцаря». Именно власть демона над досугом поэта приводит к тому, что поэт говорит о себе и о «музы сладостных дарах»: «Я был хранитель их скупой» (II, 325).

Наконец, спустя несколько лет, в стихотворении «Ангел» (1827) Пушкин возвращается к своему демону, чтобы показать капитуляцию «духа отрицанья» и «сомнения»:

Не все я в небе ненавидел,
Не все я в мире презирал. (III, 59)

У самого демона замкнутый круг монологического сознания вдруг размыкается. Демон, разумеется, не перестает от этого быть одиноким, — он одинок, так сказать, «по определению», — но именно уединенность сознания им утрачивается.

У Пушкина вообще одиночество (внешняя уединенность) очень часто не предполагает *внутренней* уединенности. Показать это, впрочем, не всегда просто. Необходимо рассмотреть несколько вариантов лирической ситуации уединения, характерных для пушкинской поэзии.

Во-первых, позиция «уединенного сознания» нередко навязывается поэту массовым сознанием. Это «одиночество как результат непонимания поэта «чернью»⁵. В 1821 году молодой Пушкин взирает на такую ситуацию иронически:

«Кула вы? за город конечно,
Зефиром утренним дышать
И с вашей Музой *мечтать* .
Уединенно и беспечно?»
— Нет, я собираюсь на базар,
Люблю базарное волнение,
Скуфы жидов, усы болгар
И спор, и крик, и торго жар,
Нарядов пестрое стеснение.
Люблю толпу, лохмотья, шум —
И жадной черни [лай<?>] свободный.
«Так — *наблюдаете* — ваш ум
И здесь вникает в дух народный».
(Чиновник и поэт, 1823; II, 282)

Стереотипное мышление чиновника не предполагает возможности живого вхождения сознания поэта в пестрый диалог жизни. Замкнутый в себе монологизм «мечтания» или художественного «наблюдения» поэтическому сознанию *приписывается* (а то и предписывается) сознанием непоэтическим. Трудно удержаться от того, чтобы не упрекнуть в приписывании поэту чуждого ему мироотношения и М. Столярова, когда тот определяет главного героя пушкинского творчества следующим образом: «ледяной наблюдатель, алгебраист жизни»⁶.

В «Ответе анониму» (1830 год) столкновение художника с вытесняющей поэта за пределы жизненной нормы самоуверенностью «потребительского» сознания получает уже драматическое освещение:

Постигнет ли певца незапное волнение,
Утрата скорбная, изгнание, заточенье, —
«Тем лучше, — говорят любители искусства, —
Тем лучше! наберет он новых дум и чувств
И нам их передаст». (III, 229)

⁵ Гуревич А. М. Лирика Пушкина в ее отношении к романтизму. — В кн.: Проблемы романтизма. М., 1971, с. 223.

⁶ Столяров М. Указ. соч., с. 156.

Итак, уединенность лирического героя от жизни, мнимо-логическая замкнутость его сознания оказываются мнимостью, «кажимостью» массового сознания. Но не всегда.

Лирический герой Пушкина может быть поражен *уединением избранности*. Таковы герои стихотворений «Пророк», «Арион», «Поэт», «Близ мест, где царствует Венеция златая», «Эхо» и др. Так, например, в «Воспоминании» (1828) герой оказывается как бы вырванным из круга людей — живых «смертных»:

Когда для смертного умолкнет шумный день...

В то время для меня влчаться в тишине
Часы томительного бденья... (III, 102)

Однако, подобно Моцарту, певец-пророк, поэт-избранник пушкинской лирики резко отличается от Сальери, Сильвио или Германна отсутствием демонически-гордого самоутверждения, диалогизмом своего сознания.

Именно открытость сознания, духовного мира героя, его «духовная жажда» делает его удобным орудием воли божества. В финальных стихах «Пророка» не лирический герой самоутверждается на фундаменте божьей воли, а безжалостный, требовательный, ревнивый бог Ветхого завета самоутверждается через своего избранника. Противопоставленный людям, несущий им боль («жги сердца людей») пророк изымается из их числа и преобразуется в безвольное орудие («исполнись волею *моей*»), рукой божьего посланника последовательно убивается все «грешное», человеческое. Избранник оказывается жертвой.

Отсюда двойственное отношение пушкинского лирического героя к своему избранничеству. Уединенное — в силу своей избранности — поэтическое сознание остро нуждается в собеседнике (ср.: «С Гомером долго ты беседовал один», — <Гнедичу>, 1832). Избирающее божество, духовный протагонист является благой силой постольку, поскольку выступает *собеседником* своего избранника:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,

и т. д.

(«Поэт», 1827; III, 65)

Но поскольку божество оказывается инициатором уединенности, оно — источник зла и приобретает в сознании лирического героя демонические черты:

Кто меня *враждебной* властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум *сомнением* взволновал?..
(«Дар напрасный, дар случайный», 1828; III, 104)

Итак, во всех рассмотренных вариантах сознание лирических героев Пушкина не знает настоящей уединенности, оно всегда открыто навстречу жизни, навстречу другому сознанию (в крайних пределах — сознанию бога или демона). Сложнее обстоит дело с лирическим субъектом следующих высказываний:

Беседуя с самим собою.
Чтить самого себя.
(«Еще одной высокой, важной песни», 1829; III, 193)

Ты царь: живи один,
и т. д.
(«Поэту», 1830; III, 22)

...Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать...
(Из Пиндемонти, 1836; III, 420)

Лирические герои процитированных стихотворений, на наш взгляд, тоже не могут быть признаны субъектами «сумрачно замкнутого круга уединенной мысли». Чтобы показать это, необходимо провести различие между уединенностью *самоутверждения* и уединением *самобытности*.

Импульс к самоутверждению — свойство душ, не уверенных в себе, а потому стремящихся к монологической замкнутости творимой ими картины мира. Превращение другого субъекта в безгласный объект сознания и воли — это своего рода жест самозащиты со стороны самоутверждающейся личности.

Личность же самобытная⁷ не знает потребности в самоутверждении, поскольку уже обладает «самостояньем». Такая личность нуждается не в самоутверждении,

⁷ В «Барышне-крестьянке», ссылаясь на Жан-Поля, Пушкин провозглашает «самобытность» условием «человеческого величия». В лирической наброске «Два чувства», сделанном той же болдинской осенью, в качестве синонима «самобытности» он употребляет слово «самостоянье».

а в *самореализации* заложенных в ней потенциалов, и потому она нуждается в адресате, в собеседнике, ее сознание диалогически разомкнуто.

Пушкина весьма занимали оба эти типа «уединенности». И первый из них он действительно творчески исследовал в ряду: Сильвио—Сальери—Скупой—Германн. Но из лирических персонажей к этому типу можно отнести едва ли не одного Наполеона, который в глазах Пушкина — «великий человек», вполне самобытная личность. Поэтому тем более путь самоутверждения, путь «самовластья» и «презрения» к человечеству для него оказывается путем ложным, путем «погибельного счастья».

Другое дело такие лирические персонажи, как Мордвинов («Мордвинову»), Юсупов («К вельможе»), Барклай де Толли («Полководец»), гр. Закревская («Портрет», 1828), Смирнова-Россет («В тревоге пестрой и бесплодной»), гр. Завадовская («Красавица») и другие. Все они подлинно самобытны, «Как беззаконная комета // В кругу расчисленном светил», но в силу этого все они в том или ином смысле одиноки («Она кругом себя взирает: // Ей нет соперниц, нет подруг»). Это произвольное, естественное «уединение самобытности» драматично, поскольку препятствует полноте реализации самобытной личности:

Как часто мимо вас проходит человек,
Над кем ругается слепой и буйный век,
Но чей высокий лик в грядущем поколенье
Поэта приведет в восторг и в умиление!

(Полководец, 1835; III, 380)

Для духовной реализации одной самобытной личности совершенно необходима другая самобытная личность. И поэт берет на себя эту миссию.

Важнейшая форма уединенной самореализации в глазах Пушкина — *труд* как явление духовной культуры. «Он писал свою трагедию, — говорит Пушкин о Погодине, — вследствие сильного внутреннего убеждения, вполне предавшись независимому вдохновению, *уединясь в своем труде*. Без сего самоотвержения в нынешнем состоянии нашей литературы ничего нельзя произвести истинно достойного внимания» (IX, 181).

«Труд» для Пушкина и его лирического героя — объект, порожденный сознанием творца, как то было

для романтиков, но своего рода субъект: «молчаливый спутник», «друг пенатов» и т. п. Или, еще точнее, «труд» как нечто «истинно достойное внимания» есть духовная точка встречи многих субъектов. Воплощение себя в таком труде, превращение как бы самого себя в эту точку духовной встречи многих — таков подлинный путь к самореализации личности.

Мордвинов в этом смысле — антипод одиноко самоутверждающемуся Скупому рыцарю:

*Один, на рамена поднявший мощный труд,
Ты зорко бодрствуешь над царскою казною,
Вдовицы бедный лепт и дань сибирских руд
Равно священи пред тобою. (III, 46)*

Герой отнюдь не самоутверждается в овладении любой лептой и любой данью, но реализует себя в их «священной» встрече, благодаря которой «царская казна» перестает быть символом державного могущества и богатства, но становится символом диалогически многоголосого национального целого.

Аналогична сопрягающая роль «труда» и в таком манифесте творческого одиночества, как сонет «Поэту». «Ты им доволен ли, взыскательный художник?» — за этим определением «взыскательный» скрывается многое и важное. Творческое самосознание Пушкина в значительной степени принадлежало той классицистической традиции, согласно которой творческий акт поэта — это своего рода творческое «состязание», *сотворчество* с предшественниками. Взыскательность художника диалогически ответственна.

Может возникнуть вопрос, не противоречит ли этому утверждению явное пренебрежение мнением толпы, повторенное позднее в стихотворении «Я памятник себе воздвиг»:

*Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспоришь глупца. (III, 424)*

Эта фраза — словесный жест отнюдь не монологически, а именно диалогически ориентированного сознания. Это — прерывание диалога, не тютчевское «молчи, скрывайся и тай», но молчание, исполненное напряжения ответственности, это немая реплика в диалоге. Как справедливо замечает по другому поводу В. А. Грехнев, «даже погрузаясь в себя, лирическая мысль Пушкина

одновременно устремляется навстречу другому сознанию»⁸.

С известной долей условности можно сказать, что лирический герой Пушкина различает три «круга» диалога: «малый» диалог (интимное общение друзей, влюбленных, домашних, родных, вообще «своих»); «средний» диалог (вхождение в историческую повседневность современной поэту эпохи); «большой» диалог («трансисторический» диалог поколений и культур). Именно «средним» диалогом лирический герой в особенности позднего Пушкина нередко пренебрегает. Но «малый» и «большой» для него неизменно священны.

Очень часто позиция уединения в лирике Пушкина означает выход из «среднего» диалога для свободного вхождения в диалоги «большой» и «малый» — диалог «трудов» и диалог «чистых нег» («Пора, мой друг, пора...», 1834; особенно красноречив неосуществленный план продолжения этих стихов).

В этом же ряду находится переработка «Гимна пенатам» Саути, на которую мы уже ссылались выше:

Оставил я [людское] племя,
Дабы стеречь ваш огонь уединенный,
Беседуя с самим собою. (III, 192)

«Наука первая» пенатов «читать самого себя» в этом контексте означает уважение к себе как необходимому и необходимо самобытному звену в цепи поколений, как хранителю очага — этого символа непрерывности, индивидуальной жизненности «малого» и «большого» диалогов в их сомкнутости и взаимопереходности. Очень удачно эту столь далекую от замыкания в себе установку пушкинского сознания формулирует Ю. М. Лотман: «История проходит через Дом человека, через его частную жизнь... Поэтому Дом, родное гнездо получает для Пушкина особенно глубокий смысл. Это святилище человеческого достоинства и звено в цепи исторической жизни»⁹.

«Читать самого себя» в «домашнем круге» (вспомним: «*Да щей горшок, да сам большой*») у Пушкина пара-

⁸ Грехнев В. А. Другое «я» в элегиях Пушкина. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1983, с. 136.

⁹ Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1982, с. 177.

доксальным образом означает стать таким, *как все*, тем самым преодолев уединенность своего сознания.

Напомним, что цитировавшиеся в начале статьи стихи «Надеждой сладостной младенчески дыша», герой которых жаждал сокрушить «уродливый кумир жизни», кончаются словами:

*И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой. (II, 295)*

Поскольку сознание лирического героя непреодолимо разомкнуто, поскольку оно живо «образом милым» другого сознания, другой личности, постольку идея отрицания жизни остается неосуществимой, тщетной «мечтой».

Финал этого стихотворения — своего рода «набросок», использованный в более позднем и более совершенном «Что в имени тебе моем?». Анализ этого последнего со всей очевидностью показывает принципиальный диалогизм лирического сознания Пушкина-художника¹⁰, подтверждая справедливость мысли В. А. Грехнева, предполагающего, «что лирическое переживание Пушкина только и может раскрыться в этом живом и разомкнутом слове обращения, что ему органически необходим этот эффект присутствия другого «я», на которое ориентировано лирическое высказывание»¹¹.

Да, Пушкин художественно осваивает в своем творчестве тот романтически-экзистенциалистский тип сознания, который окажется в центре лирики Лермонтова, а позднее Блока, но осваивает его как носитель иного, диаметрально противоположного типа сознания. «Открытое», «моцартианское» сознание Пушкина способно постичь и «закрытое» сознание «демонического» героя, но «закрытое» сознание может постичь лишь самое себя.

¹⁰ См.: Бройтман С. Н. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века. Махачкала, 1983.

¹¹ Грехнев В. А. Болдинская лирика Пушкина. 1830. Горький, 1980, с. 131.



Литературные реминисценции в «Повестях Белкина»

Забавность, истинная и сообщительная веселость очень редко встречаются в нашей литературе.

*Вяземский*¹

Как ни много написано о «литературности» белкинского цикла, тема эта далеко не исчерпана. О смысле пушкинских отсылок к предшествующей словесности ученые судят по-разному: большинство подчеркивает полемичность и пародийность повестей, В. Э. Вацуро отмечает их «литературный традиционализм». Для дальнейшего обсуждения насущно понятие реминисценции. Данным термином мы обозначаем предпринятую автором отсылку к чужому тексту или к их группе, составляющую содержательно-значимый компонент произведения. Это отличает реминисценции от влияний и заимствований, которые могут иметь место независимо от намерений автора и поэтому не столь важны при восприятии произведения.

Жизнь своих современников — людей обыкновенных, нередко заурядных, «укорененных» в сословных отношениях и определенном бытовом укладе, — Пушкин, прибегая к реминисценциям, резко отделяет от мира «высокой» литературы, где воссозданы личности и страсти исключительные, «очищенные» от всего повседневного и тривиального. Но внебытовые герои предшествующей словесности и персонажи белкинских повестей не составляют абсолютного контраста. В чем-то подоб-

¹ Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929, с. 204.

ные друг другу, они, с точки зрения Пушкина, в равной мере достойны проникновенно-серьезного отношения. Однако в «Повестях Белкина» важно и смеховое начало (для нынешнего читателя не самоочевидное). Свидетельства тому — слова Пушкина о Баратынском как их первом читателе («ржет и бьется». — XIV, 133), Плетнева — об уморительно-смешном фонвизинском эпиграфе к циклу (XIV, 222), Кюхельбекера — о том, что читая «Повести», плоды «игривого воображения» Пушкина, он «от доброго сердца» смеялся². В создании смеховой атмосферы цикла не последняя роль принадлежит реминисценциям, обращаясь к которым мы сосредоточимся в основном на отечественной словесности.

Пушкин настойчиво подчеркивает дистанцию между предшествующей литературой и миром собственных повестей. И здесь неопределимую услугу оказывает ему вымышленный сочинитель. Записанные истории имеют для Белкина цену лишь в той мере, в какой они сходны с известными сюжетами. Это сходство подставной автор стремится усилить с помощью традиционных литературных «красот», но на каждом шагу попадает впросак, не замечая неувязок между смыслом и стилем книг, на которые ориентируется, и слышанных им историй, которые обрабатывает.

Так, ставшая эпиграфом к «Гробовщику» цитата из «Водопада» Державина («Не зрим ли каждый день гробов, // Седин дряхлеющей вселенной?») противоречит сюжету и тональности повести, в которой никто не умирает (даже купчиха Трюхина), хотя в доме Прохорова гробы, действительно, «зримы» каждый день. Эпиграф, казалось бы, призван вызвать раздумья о бренности мира. И автор намечает этот мотив. Указав, что Адриан, нрав которого «соответствовал мрачному его ремеслу», «был погружен в печальные размышления», повествователь продолжает: «Он думал...» Помня эпиграф, читатель ждет суждений о тщете всего земного. Но узнает об этом: «Он думал о проливном дожде...», об убытках и намерении их возместить...

В «Гробовщике» есть неявные (и тоже шугливые) отсылки к сюжетам романтической баллады, фантастической повести, готического романа с их устрашающими видениями, появлением мертвецов и другими кошмара-

² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 250.

ми, главное же — с неизменной карой герою «за разнужданность страстей и жестокость деяний»³. Обратившись к подобным мотивам, Белкин потерпел поражение. Отставной сержант гвардии Курилкин, для которого Адриан когда-то продал сосновый гроб за дубовый, оказался неспособным к роли мстителя: он упал и рассыпался, когда его оттолкнул испугавшийся Прохоров. Законы быта в сне гробовщика забавно торжествуют над потусторонними ужасами: скелет здесь не более чем скелет, а от забот о подобающей гостям одежде не избавиться и на том свете⁴. Сновидение Адриана выявляет непричастность белкинского творения духу литературной фантастики. При этом Пушкин напоминает о двух известных сюжетах. Хотя трудно представить лицо, менее похожее на Светлану Жуковского, чем Прохоров, его радостное пробуждение от страшного сна предстает как отдаленное подобие финала знаменитой баллады, демонстрируя удаленность истории гробовщика от романтизма. Просветляющий финал «Светланы» несовместим с сумрачной бездуховностью жизни Адриана. Приглашение Прохоровым мертвецов напоминает о Дон Жуане⁵, хотя вместо смелого вызова небесам перед нами всего лишь жалкая попытка пьяного гробовщика защитить свое ремесло от насмешек.

Менее явно соответствие между чертами Адриана и обликом героев Байрона. Как и они, гробовщик отчужден от окружающих и вызывает их «недоброхотство». Но одинок Прохоров не потому, что, подобно Чайльд-Гарольду и его литературным потомкам, стремится к чему-то высокому, а из-за своей сугубой сосредоточенности на заботах о материальном достатке. Пародирует концепцию романтического двоения сама мрачность гробовщика: у романтиков заурядный, погруженный в «низменный» быт человек представляется пошлым филлистером, довольным собой; мрачность же — удел высокого героя.

³ Жирмунский В. М., Сигал Н. А. У истоков европейского романтизма. — В кн.: Фантастические повести. Л., 1967, с. 283.

⁴ О бытовом колорите сна Прохорова см.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 566.

⁵ См.: Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, с. 84—87. По мнению автора, в «Гробовщике» «дана параллель между испанской и русской нациями». С этим трудно согласиться: «параллель» (вернее, контраст) у Пушкина составляют не нации, а принципы традиционной и «новой» литературы.

Угадываются в «Гробовщике» также парадоксальные схождения с прозой Бестужева-Марлинского. Приглашение Адрияном в гости мертвецов пародийно перелицовывает «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», где подобный поступок совершает отважный моряк⁶. Добавим, что пушкинская повесть напоминает рассказ Бестужева «Еще листок из жизни офицера» — страшная ночь, несущая герою смерть, в финале оказывается лишь сновидением. Посредством неявных реминисценций Пушкин, как видно, делает ощутимой комическую неуместность прямого перенесения в житейско-прозаические сюжеты мотивов «высокой» литературы, прежде всего романтической.

В «Гробовщике» угадывается и насмешка автора над идеализацией в литературе «маленького человека». Таково сравнение будочника Юрко с почтальоном Погорельского, который «служил верой и правдой». Здесь имеются в виду благонравные и набожные герои «Лафертовской маковницы»: почтальон и его приятель будочник. Семейные отношения бедняков в изображении Погорельского безупречны («Ты всегда была добрая девушка и послушная дочь», — говорит Онуфрич своей Маше). С ними контрастирует грубость гробовщика, который «разрешал молчание..., чтобы журить своих дочерей, когда заставлял их глазеющих в окно на прохожих» (чем, кстати, занимается и Маша в «Лафертовской маковнице»), а то и просто называл их «дурами». Значима и иная параллель: почтальон Онуфрич «верил, что нечистые силы не имеют власти над чистой совестью», а потому храбро переселился в дом умершей колдуньи (напомним, что с переезда начинается и «Гробовщик»). Эта фраза, как нам кажется, проясняет смысл столкновения Прохорова с мертвецами: нашествие нечистой силы — признак нечистой совести героя. Так одна из неявных реминисценций вводит мотив, объединяющий все белкинские повести.

В литературе отмечалось, что в «Станционном смотрителе» пародируются мотивы и клише сентименталистской повести: Белкин усиленно и тщетно натягивает костюм карамзинизма на противоречивую и прозаически-

⁶ См.: Лернер Н. О. К генезису «Выстрела». — В кн.: Звенья. V. Л., 1936, с. 130.

скорбную фигуру зрителя. Повесть о Вырине лукаво соотнесена Пушкиным и с поэмой Баратынского «Эда», где имеются и обманщик-гусар, соблазнивший незащищенную девушку, и сурово-добродетельный отец пострадавшей, и сразу наступает возмездие (гусару с Эдой становится скучно), и, наконец, кладбище, где похоронена героиня. Перелицовывая мотивы Баратынского на житейско-прозаический лад, Пушкин, конечно же, не думал осмеивать поэму. Но повесть о Вырине правомерно воспринять, кроме прочего, и как адресованную автору «Эды» шутку, таящую серьезную мысль о том, что реальная жизнь куда сложнее, нежели представления о ней, воплощенные Баратынским в риторико-поэтической форме — в цепи чувствительных монологов.

Соотнесена история зрителя и с басенной традицией. Так, персонаж «Карикатуры» И. И. Дмитриева Терентьч, подобно Вырину, утирает слезы, вспоминая о своей хозяйке, наказанной за преступление. Белкин не замечает, что жалостливо-слезный колорит, который он пытается придать рассказу, несовместим со сниженными интонациями «Карикатуры» («завыл», «скорчась», «усердный холоп»).

История зрителя столь же далека от дмитриевской басни, где поступки и чувства маленьких людей изображены иронически-отчужденно, сколь и непричастна духу сентименталистских повестей с их добродетельными поселянами. Не удивительно, что развязки обоих произведений противоположны: персонаж «Карикатуры», поплакав, женился на другой, а Вырину разлука с дочерью стоила жизни. Представляя характер зрителя и его судьбу неоднозначно-сложными и достойными серьезных раздумий, Пушкин не следует Дмитриеву, как порой полагают⁷, а скорее отталкивается от него.

Сказанное подтверждается и следующим соображением. Слова о «прекрасной балладе Дмитриева» напоминают авторское примечание к стихотворению Вяземского «Станция»: «взято из прекрасной басни И. И. Дмитриева». В старости Вяземский вспоминал о своих спорах с Пушкиным 20-х годов: «При задорной перестрелке нашей мы горячились: он все... унижал Дмитриева, я все выше... поднимал его»⁸. Переадресация формулы Вяземского (прекрасная басня) не обладающему

⁷ См.: Макогоненко Г. П. Пушкин и Дмитриев. — Русская литература, 1966, № 4, с. 32.

⁸ Вяземский П. А. Соч. В 2-х т. М., 1982, т. 2, с. 89.

чувством стиля рассказчику (прекрасная баллада) читается на фоне приведенной фразы как лукавая выходка, обращенная Пушкиным к его близкому другу и как бы продолжающая спор (несообразность похвалы превращает ее в противоположность). Данная реминисценция указывает на эзотерический пласт болдинской прозы⁹, с трудом поддающийся выявлению (без упомянутой приписки Вяземского к его статье о Дмитриеве 1821 года мы не смогли бы усмотреть в упоминании о Терентьеве адресации Пушкина к автору «Станции»).

В «Станционном смотрителе», далее, пародируются штампы прозы Бестужева, пришедшие из повестей карамзинской ориентации. «...долго не мог я забыть старого смотрителя, долго думал я о бедной Дуне», — произносит рассказчик. Соответствующее клише находим в «Романе и Ольге»: «Долго бушевали страсти в груди ее, долго тускнело зеркало разума под дыханием отчаяния»¹⁰. Иронически поданный в «Станционном смотрителе» мотив обильно проливаемых слез не чужд повестям Бестужева 20-х гг., где у слушателей исторгаются слезы («Вечер на бивуаке»), «плачет навзрыд» рассказчик («Второй вечер на бивуаке») и т. п. Вышучивая во вступлении торжественно-риторическую, «цицероновскую» манеру обличения, Пушкин спорит с бестужевской патетикой. Структура первой фразы повести («Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? Кто, в минуту гнева, не требовал...») совпадает с началом третьей главы «Ревельского турнира»: «Кто не читывал рыцарских романов, кто не знает обычая избирать для раздачи наград на турнирах красавицу..?» (Сс, 135).

Много отсылок к прозе Марлинского дается в «Выстреле». К уже отмеченным в пушкинистике¹¹ добавим

⁹ Обращение Пушкина в «Станционном смотрителе» к Вяземскому имеет также автобиографический, сугубо личный подтекст. См. об этом: Ходасевич Вл. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924, с. 113—156.

¹⁰ Бестужев-Марлинский А. А. Собр. соч. В 2-х т. М., 1981, т. 1, с. 41—42. В дальнейшем произведения этого автора цитируются по указанному изданию или по Полному собранию сочинений (СПб., 1910). Ссылки даются в тексте с помощью знаков Сс или Псс. Интересующие нас произведения помещены в первых томах обих изданий.

¹¹ См.: Виноградов В. В. Указ. соч., с. 575—577; Лернер Н. О. Указ. соч., с. 129.

следующее. О «Вечере на Кавказских водах в 1824 году» напоминает структура завершающей «Выстрел» фразы («Сказывают, что Сильвио...»). Вот соответствующий текст Марлинского: «Сказывают, что он был странное и непонятное существо» (Сс, 261). Патетике бестужевских повестей сродни и «дрожащий» голос грозного Сильвио, и такие выражения, как «волосы стали дыбом», «лицо его горело, как огонь» и т. п.

Исповедальный разговор Сильвио с рассказчиком подан двояко: герой повести здесь прост, душевно открыт и отнюдь не ставит себя на романтический пьедестал. Но повествователь «стилем Марлинского» обрамляет рассказ Сильвио, заявив в начале: «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола», а в конце — сравнив своего героя с тигром в клетке. Слова Сильвио «он стал было искать моего дружества; но я принял его холодно...» напоминают фразу из «Романа в семи письмах»: «Он, кажется, ищет моей дружбы..! Какая обидная дерзость...» (Псс, 38).

Мотив кровавого мщения, звучащий в «Выстреле», лежит в основе «Гедеона», где мститель неожиданно (наподобие Сильвио) появляется в доме врага накануне свадьбы его сына (Псс, 104—106). Здесь, а также в повестях «Замок Венден», «Замок Нейгаузен», «Изменник» Бестужев сопрягает мстительность героев с мотивами неодолимой любовной страсти, тайного преступления, мук совести. В его изображении месть подается патетически независимо от амплуа героя, ее осуществляющего, — будь то коварный злодей или рыцарь без страха и упрека. Так, «крылат замысел мести» злодея Серрата в «Замке Венден» (Сс, 75), но сродни ему и помыслы добродетельного Эдвина из «Ревельского турнира»: «Мое мщение может быть столь же чрезмерно, как безмерна моя страсть» (Сс, 143).

У Пушкина речь рассказчика и героев, как правило, свободна от патетики и бесхитростно проста. Вместе с тем она запечатлевает житейские ситуации, в чем-то и сходные с любимыми Бестужевым мелодраматическими положениями. Вот как реагируют свидетели на поединок рыцарей в «Ревельском турнире»: «Сердца дам бьются от страха, сердца мужчин от любопытства...»; «Вопли женщины, клятвы противников, громы оружия огласили воздух». И далее в том же роде (См.: Сс, 154). А вот рассказ Сильвио о собственном поединке, тоже

драматически напряженный, но далекий от патетики: «...я сказал ему на ухо какую-то плоскую грубость. Он вспыхнул и дал мне пощечину. Мы бросились к саблям; дамы попадали в обморок; нас растащили...» Слова о дамах в обмороке представляются нам пародийной отсылкой к приведенному эпизоду «Ревельского турнира».

Ряд комических противоречий между простотой повествования в «Выстреле» и «романтическими» вкраплениями в него отметил В. С. Белькинд¹². К его наблюдениям добавим следующее: графиня, которая в романтическом духе «бледнее своего платка», «с визгом кидается» на шею мужу. Последняя подробность, слишком прозаическая, не вполне вяжется с поэтическим обликом героини. Пародийное начало подчеркивается и обликом Сильвио, который «выламывается» из романтического ампула, не являясь ни безусловно-благородным героем, ни отъявленным злодеем, которые столь характерны для прозы Бестужева¹³.

Творческая полемика с Марлинским значима и в «Метели», мотивы которой напоминают «Романа и Ольгу» (любовь богатой невесты к бедному молодому человеку, отвергнутому ее родителями; уговор влюбленных бежать и венчаться тайно; колебания девушки перед побегом). Как и Марья Гавриловна, Ольга прощается с родительским домом, со всем, «что семнадцать лет ее радовало» (Сс, 51). Но, представив свое будущее «без благословения родителей», она решает «быть несчастной, зато невинной» и «с благодарной твердостью» остается дома (Сс, 52). Пушкинская же героиня, поплавав, собирается в дорогу, не забыв о теплом капоте и двух узлах (еще одна насмешка над приверженностью романтиков к неизменно безусловно-герою). Как ироническая реминисценция воспринимается и наименование «молодая преступница», полученное Марьей Гавриловной. В этом словосочетании — неприятие Пушкиным

¹² Белькинд В. С. Традиции и новаторство в сюжетосложении «Повестей Белкина». — В кн.: Русская литература. Вып. 6. Алма-Ата, 1976, с. 30.

¹³ Повесть «Выстрел» (о чем свидетельствует ее эпиграф) отсылает читателя и к поэме Баратынского «Бал», где есть и загадочный герой, и горестно-высокие страсти (неразделенная любовь и муки ревности), подаваемые в торжественной, риторико-поэтической тональности. Конфликт «Бала» пародийно снижен в «Выстреле», где страдания любви и ревности традиционных дуэлянтов «заменены» муками зависти Сильвио к светским успехам и безмятежному счастьем графа Б.

литературных ампула; героиню с живым лицом подставной автор пытается «подогнать» под стереотип, и это смешно.

Подобно неистовым героям Марлинского ведут себя «сын капитан-исправника, мальчик лет шестнадцати», и землемер Шмит, которые, будучи едва знакомы с Владимиром, «клялись ему в готовности жертвовать для него жизнью» (чего от них совершенно не требовалось), а Владимир в ответ «обнял их с восторгом». Этот эпизод иронически перелицовывает экзальтированные изъявления дружбы в повестях Бестужева «Замок Нейгаузен», «Ночь на корабле», «Второй вечер на бивуаке».

В иных эпизодах «Повестей Белкина» Пушкин по-житейски просто подает сюжетные мотивы, звучащие у Марлинского патетически. Так, Сильвио прощается с рассказчиком без слез и пламенных объятий, свойственных героям Бестужева. «Прозаическая» параллель к высоким словам повестей Марлинского — последние фразы «Метели» и (скажем, забегаая вперед) «Барышник-крестьянки», отсылающие к финалу «Замка Нейгаузен»: «С криком безумной радости... супруг упал в объятия восхищенной супруги. Для таких сцен есть чувства, но нет слов» (Сс, 122).

Есть в «Метели» и реминисценция, сочувственно-одобрительная по отношению к прозе Бестужева, порой юмористической. Восторженные слова об окончании войны, как отметил В. В. Виноградов¹⁴, напоминают «Военных антиквариетов», где говорится о возвращении гвардии из Парижа. Пушкин и Бестужев перечисляют одни и те же приметы «этого блистательного времени». Если рассуждение в «Военных антиквариетах» язвительно (например: «...раны и подвиги возвратившихся героев забывались для перчаток в грецком орехе или серег...» — Псс, 501), то соответствующий эпизод «Метели» панегиричен. Но простодушный Белкин, воспев победу (идут подряд шесть восклицательных предложений, что было бы чересчур даже для ломоносовской оды), завершает свою тираду фразой, которая вопреки его благим намерениям выглядит фривольно-двузначной: «Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградою?..» Столь же забавно компрометирует патриоток цитата из «Горя от ума». Ведь у Грибоедова женщины «в воздух чепчики

¹⁴ Виноградов В. В. Указ. соч., с. 552.

бросали» потому, что офицеры были в мундирах, к тому же — «из гвардии, иные от двора».

Сарказм Чацкого Белкин принял за восхищение, так что его тирада невольно переключается с фамусовским замечанием «к военным людям так и льнут, а потому, что патриотки». Пушкин, поддерживая язвительную шутливость Грибоедова и Бестужева, их открытые декламации «заменяет» лукавым пародированием громких славословий.

Настойчиво напоминая о произведениях Бестужева, Пушкин говорит не о «ложности» риторико-патетической прозы как таковой, а о недостаточности ее принципов для решения новых художественных задач: патетика и эффект исключительности в его глазах плохи не сами по себе, а при перенесении их в бытовые картины¹⁵.

В «Повестях Белкина» пародийно выворачивается наизнанку сама литературная полемика. Так, комически беспомощен спор с Вальтером Скоттом и Шекспиром в «Гробовщике». Эти прославленные авторы, изображившие гробокopatелей-весельчаков, объявлены неправыми в силу того, что «нрав нашего гробовщика был мрачен». Фраза Белкина об уклонении Шекспира от истины логически несообразна, ибо аргументом в споре ему служит лишь ссылка на единичный факт. Эта смехотворная полемика переключается с нападками Полевого на Карамзина. Хвастливое заявление автора «Истории русского народа» (1829), что его картина, в отличие от карамзинской, истинна, вызвало отповедь Пушкина, заметившего, что позорить прославленные имена «дозволяется токмо... невежеству» (XI, 120).

Пародия на литературную полемику присутствует и в «Станционном смотрителе». Спор с Вяземским здесь ведет, вопреки бытующему представлению¹⁶, не сам Пушкин, а подставной автор, который «высоким штилем» отвергает шутливую характеристику смотрителя как диктатора почтовой станции. Именно в Вяземского, герой которого, дожидаясь лошадей, не побеседовал со смотрителем, а принялся сочинять стихи, метит следующая назидательная фраза: «Из их (смотрителей. —

¹⁵ О своем уважительно-заинтересованном и лишь отчасти критическом отношении к прозе Бестужева Пушкин говорил в письмах к нему 1824—1825 гг. (XIII, 63—64; XIII, 180).

¹⁶ См., например, Фридлиндер Г. М. Поэтический диалог Пушкина с П. А. Вяземским. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983, т. 11, с. 171—172.

В. Х., С. Ш.) разговоров (коиими некстати пренебрегают господа проезжающие) можно почерпнуть много любопытного и поучительного». Рассказчик забавным образом приписывает Вяземскому ту неприязнь к зрителям, которую ранее, находясь в мелком чине, испытывал сам. Грубое попрание достоинства маленького человека предстает как порождение уязвленной чиновничьей амбиции. Poleмическое вступление рассказчика, до смелого непоследовательное, правомерно истолковать как ответ Пушкина на обвинение в аристократизме, выдвинутое Вяземскому и ему самому со стороны «Московского телеграфа» и «Северной пчелы». Ведь упрека, который рассказчик адресовал автору «Станции», по существу заслуживал Булгарин, написавший о «заносчивом упрямстве станционных зрителей, которые... исполнение своей должности почитают в том, чтобы скорее отправлять курьеров и задерживать едущих по своей надобности»¹⁷. Литературная полемика в «Станционном зрителе», как видно, ведется с Вяземским лишь как с «подставным лицом», подлинный же объект остается неназванным¹⁸.

В «Барышне-крестьянке» просматриваются шуточные отсылки едва ли не ко всем крупным явлениям художественной культуры Нового времени. Намек на Францию эпохи классицизма — упоминание облаков, которые «ожидали солнца, как царедворцы... государя» (вспоминается «король-солнце»). В описании маскарада, устроенного Лизой, названы атрибуты той же поры: локоны наподобие парика Людовика XIV, рукава как фишмы у Madame de Pompadour. Роль Насти уподоблена значению наперсниц в трагедиях классицизма. А вражда Берестова и Муромского в сочетании с любовью их детей напоминает о «Ромео и Джульетте». В русской прозе рубежа XVIII—XIX вв. отсылки к трагедиям неизменно предшествовали или сопутствовали событиям скорбным. Так, в повести М. В. Сушкова «Российский Вертер» рассказ о самоубийстве героя сопровождается упоминаниями об английской трагедии «Катон», а в «Несчастном М-ве» А. И. Клушина — о «Дидоне» Я. Б. Княжнина. У Пушкина же «трагические» реминисценции — веселая шутка.

¹⁷ Булгарин Ф. Иван Выжигин, СПб., 1829, ч. I, с. 90.

¹⁸ О подобных фактах см.: Тынянов Ю. Н. О пародии. — В его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 288.

В «Барышне-крестьянке» явственны также отсылки к романтической литературе. Реалии первой встречи героев напоминают ситуацию «Русалки» О. М. Сомова, где городской дворянин встречается на охоте дочь лесничего: «Милая девушка... не испугалась однако ж ни богатырского его вида, ни ружья, ни большой легавой собаки». Мотив взаимной склонности лукавой девушки и простодушного парня прозвучал в шутливо-фантастической повести Сомова «Оборотень» (1829), героиня которой Акулина (!), именуемая, как и Лиза Муромская, «плутовкой», выходит замуж за сына богатого крестьянина. Вряд ли подобное использование Пушкиным мотивов романтической повести полемично; по-видимому, это «всего лишь» артистически изящная игра с литературой.

Юмористически подан Алексей, рядящийся в тогу романтической загадочности. Так, Настя рассказывает о его веселой общительности, а повествователь — о житейской неопытности и простодушии (черты, несовместимые с разочарованностью). «В простоте своего сердца» юный Берестов не замечает белил Лизы, как не видит при первом свидании ее хитростей, шптых белыми нитками.

Но наиболее ярки в «Барышне-крестьянке» пародийные соответствия литературе сентиментализма. К наблюдениям В. Ф. Боцяновского, В. В. Виноградова, В. В. Гиппиуса, а также М. С. Альтмана, который выявил смеловой подтекст отсылки к «Наталье, боярской дочери» Карамзина¹⁹, добавим следующее. Повествование о любви обрело у сентименталистов устойчивую схему, согласно которой юные герои гуляют непременно ясным утром, любуются рощами и росой, слышат «пение птичек» или «звук рогов», погружаются в задумчивость под впечатлением безмолвия природы и «вдруг» встречают ту (или того), о ком мечтали. Почти в одних и тех же выражениях об этом рассказано в «Бедной Лизе», в «Ростовском озере» В. В. Измайлова, в повестях «Модест и София» неизвестного автора и «Темная роща, или Памятник нежности» П. И. Шаликова²⁰.

Алексей и Лиза встречаются в роще — постоянном

¹⁹ Альтман М. «Барышня-крестьянка». Пушкин и Карамзин. — Slavia, 1931, № 10.

²⁰ Привычным в литературе «утренним восторгом» отдал дань и Баратынский в «Эде»: «лес прохладю душистой // С востока злет поутру», «сладкоголосая» птичка «весело запела» и т. д.

месте свиданий сентиментальных героев — и, конечно, ранним утром: «ясное небо.., роса, ветерок и пение птичек: наполняли сердце Лизы младенческой веселостью... Мало-помалу предалась она сладкой мечтательности...» Введение таких клише в текст «Барышни-крестьянки» напоминает строку из «Евгения Онегина»: «Читатель ждет уж рифмы «розы» — // На вот, возьми ее скорей!» Но цепь штампов то и дело прерывается чем-то неожиданным. Например, если карамзинская Лиза мечтает о том, чтобы Эраст оказался пастухом, то о чем помышляет пушкинская Лиза, читателю узнать не дано: «Она думала... но можно ли с точностью сказать, о чем думает семнадцатилетняя барышня, одна, в роще, в шестом часу весеннего утра?» Ожидания читателя обмануты: вместо чувствительного рассказа перед ним — изящная шутка.

Столь необычна и сцена первого свидания. Согласно традиции, она должна воссоздать пламенную страсть, когда вселенная представляется «в огне горящую» («Бедная Лиза»). Подобные патетические описания находим в «Даше, деревенской девушке» П. Ю. Львова, «Инне» Г. П. Каменева, «Истории бедной Марьи» неизвестного автора. Пушкинские же персонажи разыгрывают веселую сценку «на крестьянском наречии», так что для привычной приподнятости тона места не остается.

Комически неожиданна и клятва юных героев, всегда патетически-торжественная в сентиментальных повестях²¹. В отличие от бедной Лизы, от героинь «Темной рощи...», «Ростовского озера» или «Спасской лужайки» И. И. Лажечникова, Лиза Муромская отнюдь не требует от Алексея вечной любви, а всего лишь просит не искать ее в деревне. Когда же он поклялся было «святой пятницею» выполнить эту просьбу, Лиза «с улыбкой остановила его». Если Эраст и его Лиза, да и сам Карамзин воспринимают клятву с истовой серьезностью, то для Алексея «святая пятница» — не более чем простонародное суеверие; клясться он собирается, чтобы говорить на языке собеседницы. Лиза же, понимая это, отвечает с улыбкой. На смену карамзинской экзальтации приходят изящество и простота высказываний, имеющих комиче-

²¹ Мотив клятвы в его поэтико-трагическом звучании характерен и для романтических поэм. Так, герой «Бала» Баратынского клянется мстить сопернику, а несчастливая в любви героиня дает страшный обет умереть (и — умирает).

ский подтекст: Алексей старается перебросить мостик через социальную пропасть, в данном случае не существующую (здесь своего рода перелицовка мотива «ученой крестьянки», прозвучавшего в «Ростовском озере» и анонимной повести «Варенька»).

Финал повести тоже пародиен. В «Российском Вертере» герой застаёт любимую в уединенной комнате, читающей его письмо: «Тогда я покрываю ее тысячею поцелуев: не в силах сопротивляться, она на мои восклицания: «Ты моя, ты моя» отвечает подобно: «Я твоя, вечно твоя!».

И снова привычный сюжетный мотив оказывается у Пушкина поводом для шутки: Лиза «ответствует» Алексею не пылким признанием, а учтивыми французскими фразами.

Писатели-сентименталисты не скупилась на вдохновенные панегирики в честь провинциалок (например, Н. П. Брусилов в «Легковерии и хитрости» или неизвестный автор «Модеста и Софии»), противопоставляя их холодным светским красавицам. На фоне этих назиданий пушкинская «апология» уездных барышень воспринимается опять-таки как легкая шутка. Ведь ни Лиза с ее французским языком, кокетством и проказами, ни ветреная и бойкая Настя не подходят под категорию «самобытных барышень». Белкинское (но отнюдь не пушкинское!) рассуждение столь же наивно, как и полемика с Шекспиром в «Гробовщике»: применение слов Жан-Поля о человеческом величии к уездным барышням (как они ни очаровательны) лишено здравого смысла. Комично и обоснование мысли о самобытности барышень: «они знание света (!) и жизни почерпывают из книжек».

Реминисценции в «Барышне-крестьянке» отсылают читателя и к зарубежной прозе. После крутого разговора с отцом Алексей «стал размышлять о пределах власти родительской». Этот речевой оборот — почти цитата из «Новой Элоизы»: «узы, связывающие нас, вне пределов родительской власти...» — отвечает Сен-Пре на угрозы отца Юлии. В повести просматриваются и намеки на романы ричардсоновского типа, прославляющие чопорную добродетель. Таковы сетования о «неблагопристойности» поведения Лизы: «Что подумает Алексей, если узнает в благовоспитанной барышне свою Акулину? Какое мнение будет иметь о ее поведении и правилах, о ее благоразумии?» В том же чипно-этикетном сти-

ле — произнесенная с важностью реплика героини в адрес Алексея: «не извольте забываться». Здесь нам видится насмешка не только над чопорностью романов «нравоучительных и чинных», но и над мнением критиков: «требования чинности, или, лучше, чопорности, начавшиеся с появления «Руслана и Людмилы», затем уже не умолкали...»²².

И, наконец, в «Барышне-крестьянке» явственны соот­ветствия литературному рококо. Не случайно эпитафия к повести взята из «Душеньки». Как и Лиза, героиня Богдановича отказывается от богатых одежд; но в «пастушьем сарафане» Душенька настолько прекрасна, что Венера из зависти делает ее смуглой (по нормам эпохи рококо это равнозначно потере красоты). Однако Амур любит ее по-прежнему. Нечто подобное (а вместе с тем и совершенно иное) — в «Барышне-крестьянке». В сарафане Лиза тоже милее, чем в других нарядах. Но если Душеньке в конце поэмы возвращается белизна, то Лиза, превратившись в «беленькую щеголиху», теряет свое очарование (при ее появлении Алексей испытывает досаду). Эпитафия оказывается лукаво неуместным, так как сюжет «переворачивает» ситуацию «Душеньки»: Лиза хороша не во всех нарядах; она привлекательна не вопреки, а благодаря своей смуглости и простому платью. Этот мотив знаменует дружескую перепалку Пушкина с Баратынским — автором поэмы-сказки «Переселение душ» (1829), названной им плодом «мечты игривой». Полюбившей певца египетской царевне (переодевшейся в простую одежду) противостоит ее счастливая соперница — пастушка: смуглая (!), бойкая, умеющая «ругательски ругаться» и злая. Если Баратынского чарует поэтическая угонченность царевны и отпугивает плебейская грубость смуглой пастушки, то Пушкина привлекает безыскусственная веселость уезд-

²² Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984, с. 272. Намек на конфронтацию в литературном мире содержит также слова о Муромском, выносившем критику «столь же нетерпеливо, как и наши журналисты». Названные эпизоды «Барышни-крестьянки» (как и пародирование полемики в «Гробовщике» и «Станционном смотрителе»), по-видимому, выражают осуждение Пушкиным ожесточенных споров между писателями и язвительных пародий. «Век полемики миновался», — отметил он в письме к Бестужеву 1825 г. (XIII, 101). А в заметке 1830 г. подверг критике собственное пародирование Жуковского в «Руслане и Людмиле» (XI, 144—145). Этим пушкинским суждениям сродно стихотворение Баратынского «Что пользы нам от шумных прений...» (1829).

ной барышни, которая (с ее «неаристократической» смуглостью) так хороша в одежде крестьянки.

Таким образом, в реминисценциях «Барышни-крестьянки» колорит веселой игры едва ли не доминирует. Подобная игра идет не только в отдельных белкинских повестях, но и как бы между ними, что укрепляет композиционное единство цикла. В «Метели» и «Барышне-крестьянке» герои «под занавес» заговорили словами Сен-Пре. От «Выстрела» тянется ниточка к «Метели»: Сильвио, названный тигром, уезжает с двумя чемоданами, а «молодая преступница» Марья Гавриловна — с двумя узлами. «Гробовщик» сроден «Метели» отсылкой к балладе «Светлана», а «Станционному зрителю» — напоминанием о добродетельных персонажах других авторов (служивший верой и правдой Онуфрич, усердный Терентьич) и пародированием литературной полемики.

Дважды звучит мотив увоза девушек из родительского дома. У сентименталистов и романтиков подобные авантюры представлялись либо как героико-трагические («тайное венчание»), либо в качестве злодейского обмана. У Пушкина все иначе: похищение Дуни — бесшабашная выходка, обернувшаяся, однако, серьезным взаимным чувством (что сродни венчанию Бурмина), а намерению героев «Метели» своевольно обвенчаться (путем того же «увоза») сопутствует их трезво-жизненный расчет на родительское прощение.

Один из лейтмотивов цикла — упоминание о романтической бледности героев: «мрачная бледность» не покидает Сильвио, «интересной бледностью» отмечен Бурмин, бледны графиня Б. и Марья Гавриловна. Читатель вправе предположить вместе с Лизой, что у молодого Берестова «лицо бледное». Но Алексей привлекателен «румянцем во всю щеку», и это тоже шутка по адресу романтического клише.

И наконец, в четырех из пяти повестей подставной автор пускается в рассуждения, которые неуместны в данном контексте, противоречат основному тону повествования и весьма непоследовательны: о патристических восторгах женщин, о неправоте всемирно известных писателей, о самобытности и человеческом величии юных провинциалок, о клевете на станционных зрителей. Пока Белкин пишет «не мудрствуя лукаво», все идет хорошо. Но едва он принимается обобщать, поучающе рассуждать, критиковать — получается уморительно смешно.

Игра реминисценциями ведется у Пушкина в соответствии с принципами стиля рококо²³: посредством оперирования разнородным художественным материалом, в том числе скрытыми цитатами. Вместе с тем пушкинская шутливость отличается от веселости рококо: она отнюдь не знаменует апофеоза легкости и фривольности, в повестях подспудно присутствует смысл серьезный и глубокий.

Мотивы прошлой литературы переосмыслены и перелицованы Пушкиным весьма решительно. Исследователи нередко применяют к белкинскому циклу формулу из пушкинского «Романа в письмах»: «...он по старой канве вышьет новые узоры» (Н. Л. Степанов, В. С. Белькинд, В. Э. Вацура). Думается, что дело обстоит иначе: по «канве» бытовых ситуаций, явившейся его открытием, Пушкин шутливо вышивает традиционно-литературные «узоры».

Отсылки к ранее написанному выступают как кратковременные, часто неявные, едва приметные «вторжения» литературности в тексты. Общий же колорит повествования безыскусственно прост (в духе устного рассказа и простодушного летописания). Однако реминисценции в составе цикла весьма значимы²⁴. Прибегая к ним, Пушкин, во-первых, осмеивает подражательность и эпигонство, широко бытовавшие в современной ему словесности (не в этом ли назначение образа Белкина как незадачливого сочинителя, который эклектически смешивает разные литературные манеры и жанры?); во-вторых, в игривой форме отстраняет от своего творчества стабильно-серьезную, заданно-торжественную тональность предшествующей словесности; в-третьих, варьирует и обновляет юмористические мотивы литературы: «Душеньки» Богдановича и «Горя от ума» Грибоедова, «Оборотня» Сомова и «Переселения душ» Баратынского. Пушкинская перелицовка всего для читателя привычного, как правило, свободна от язвительно-осмеивающей, «жестокой» пародийности. Это скорее дружеский шарж, отнюдь не отменяющий симпатий и уважения к

²³ См.: Морозов А. А. Немецкая волшебнo-сатирическая сказка. — В кн.: Немецкие волшебнo-сатирические сказки. Л., 1972, с. 168.

²⁴ Порой это оспаривалось. Так, А. З. Лежнев иронизировал над литературоведами типа В. В. Виноградова, выискивающими в прозе Пушкина скрытые цитаты и реминисценции (Лежнев А. З. Проза Пушкина. Опыт стилиевого исследования. М., 1966, с. 140).

объекту шутливых выходок²⁵. Благодаря «довеску» юмора традиционные мотивы сверкают новыми красками («Барышня-крестьянка» тому наиболее яркое свидетельство). Пушкин вступает в диалог с литературными предшественниками в тоне «арзамасской» сообщительной веселости²⁶. Главные его партнеры в этом шутливом диалоге — это, несомненно, Бестужев и Баратынский²⁷. Не случайно эпиграф к «Выстрелу», открывающему цикл, содержит цитаты именно из их произведений (следующие же повести предваряются «односоставными» эпиграфами).

Так отразили «повести Белкина» ситуацию культурно-художественного перелома, сопряженную с преодолением «рефлексивного традиционализма» в мировой литературе²⁸; русская проза здесь решительно противопоставила себя поэтико-риторической речи, морализующе-серьезным антитезам персонажей, безапелляционным рассуждениям. Добродушно-шутливыми реминисценциями белкинского цикла осуществлена *норма* преодоления традиционности в эпоху резких культурных сдвигов — в противовес крайностям как нигилистического ниспровержения прошлого, так и торжественного раяжения нового в древние одежды.

²⁵ Об этой черте пушкинских пародий см.: Благой Д. Д. Смех Пушкина. — В его кн.: От Кантемира до наших дней. М., 1972, т. 2, с. 274—276.

²⁶ См.: Краснокутский В. С. Проблема комического в теории и творчестве арзамасцев. — Вестник МГУ. Филология. 1973, № 5; Степанов Л. А. Пушкин и теория комического в русской эстетике первой трети XIX в. — Уч. зап. Краснодарского пед. ин-та, 1977, вып. 230.

²⁷ В конце 1831 г. Баратынский откликнулся на «Позести Белкина» рассказом «Перстень». Здесь — и напоминающее «Гробовщика» и «Выстрел» пародирование романтической тайны, и веселый розыгрыш в «стиле» Лизы Муромской, и идиллическое освещение усадебного быта, и, конечно, благополучный финал.

²⁸ Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. — В кн.: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.



**«Даль свободного романа»
как композиционный прием
в «Евгении Онегине»**

Феномен «Евгения Онегина» состоит в том, что обширное лиро-эпическое повествование было начато без предварительного плана, на каком-то удивительном доверии к жизни. «Даль свободного романа», которую «не ясно различал» поэт, приступая к работе над произведением, прежде всего означает постепенность уточнения сюжета и экспромтный характер многих сопутствующих авторских рассуждений. На первый взгляд, это всецело входит в область творческой лаборатории поэта и историю создания романа. Но не совсем так. Это особый композиционный принцип романа — и тем самым обязательное условие подготовки, нацеленности, организации читательского восприятия, без чего не может быть достигнуто понимание текста, максимально приближенное к авторскому замыслу.

Среди многочисленных (на разных художественных уровнях) повторов в романе встречаются возвращения к сказанному особого рода: последующие весьма существенным образом корректируют предыдущие (речь идет не об уточнении замысла в черновых вариантах, а о разноречиях окончательного текста).

Судя по первой главе, главный герой романа молод. Точно указан его возраст: «Все украшало кабинет // Философа в осьмнадцать лет». Период светских увлечений не мог быть длительным: «...рано чувства в нем остыли»¹; «Красавицы не долго были // Предмет его привычных дум». Кризис настигает героя (вместе с автором) «на самом *утре* наших дней». Метафора «утро дней»

¹ Здесь и далее курсив в цитатах мой. — Ю. Н.

конкретна: в конце шестой главы Пушкин, в преддверии тридцатилетия, будет говорить о своем полудне.

Однако, начиная четвертую главу (как раз в это время выходила в свет отдельным изданием первая глава), Пушкин вносит существенное уточнение: на светские развлечения Онегин тратит восемь лет. Это не просто конкретизирует неясную прежде деталь, но вносит исправление в биографию героя, как она была намечена в первой главе. Исправление становится решающим: обозначение возраста Онегина к началу путешествия в двадцать шесть лет с указанием четвертой главы вполне согласуется.

Еще факт того же ряда. В конце первой главы отмечается неутешительный финал усиленного чтения героя:

Как женщин, он оставил книги,
И полку, с пыльной их семьей,
Задержал траурной тафтой. (VI, 23)

Это заключение носит, как видим, совершенно категорический характер. Но в седьмой главе потребовалось, с прямой отсылкой к раннему суждению, смягчить его:

Хотя мы знаем, что Евгений
Издавна чтение разлюбил,
Однако ж несколько творений
Он из опалы исключил... (VI, 148)

Противительное «однако» вносит существенную поправку в представление об Онегине-читателе. Впрочем, поэт лишь непосредственно вынужден зафиксировать то, что уже было накоплено в серии фактов. Ибо не подтвердилось суждение, что герой «оставил книги»: Онегин — читатель систематический. Круг его «вседневных» занятий в деревне включает «прогулки, чтение...» Об этом и еще раз сказано автором: Онегин, оказывается, пьет утренний кофе, «плохой журнал перебирая», — т. е. читает не только избранные творенья, — и даже ключница отмечает, что он «книжку поутру читал». Не подтверждается и резкое «читал, читал, а все без толку...» — его книги хранят пометки, и «Везде Онегина душа // Себя неволью выражает...»

В чем же дело? В конце первой главы происходит духовный кризис Онегина. Поэт вряд ли прозревал всю «даль» развития героя, вряд ли мог бы для себя ответить, когда Онегин преодолет кризис и преодолеет ли

его вообще, — отсюда категоричность приговора Онегину-читателю.

Однако герой «восстал» душой, и — как одна из форм интереса к жизни — возрастает интенсивность его чтения.

Если бы роман создавался как целое, видимо, надо было бы редактировать первую главу. Но она была уже напечатана. Стало быть, оставалось лишь уравновесить односторонность первоначальных суждений. Поэт в седьмой главе вносит поправку к первой, поправку в достаточной степени мягкую по тону и потому неброскую, но важную по содержанию. Читательское восприятие постоянно должно быть готово к подобным корректировкам.

Отмеченные детали — внешнее выражение основательных перемен, которые происходят в глубине души Онегина. Можно с полной уверенностью сказать, что в романе «удирает штуку», т. е. совершает неожиданные, непредсказуемые поступки, не только героиня, но и герой.

Онегин задуман и в первой, второй и третьей главах изображен разочарованным, скучающим человеком. При появлении героя в деревне упоминания о его скуке просто настойчивы. Уже в конце первой главы сказано, что новизны деревенских впечатлений Онегину хватило только на два дня, «Потом увидел ясно он, // Что и в деревне скука та же...» И вторая глава продолжает заявленный мотив: «Деревня, где скучал Евгений...» Героя не смущает убогость наследуемой усадьбы, «Затем, что он равно зевал // Средь модных и старинных зал». Слухи о скуке Онегина доходят до Татьяны: «Но говорят, вы нелюдим; // В глуши, в деревне все вам скучно...»

Наступление нового этапа жизни героя поэт не оговаривает, перемены в состоянии Онегина показаны — в рифму к первой главе — через «вседневные занятия»: он предается жизни «нечувствительно», «Забыв и город и друзей // И скуку праздничных затей». Следовательно, в новом свете необходимо видеть всю деревенскую жизнь героя. И хотя хорошо помнятся многократные упоминания о скуке Онегина, теперь необходимо перестраивать восприятие, по-новому расставлять акценты.

Так, должно воспринимать — учитывая умиротворенное состояние героя в четвертой главе — беседы Онегина с новым приятелем, Ленским, как явление значительное.

При первом чтении они воспринимаются курьезом, времяпрепровождением от скуки, занятием бесплодным, в силу «взаимной разноты» беседующих. На деле это активная форма жизнедеятельности: уточняется мировоззрение, линия жизненного поведения.

В сущности, в каждом эпизоде поэт стремится к разностороннему изображению героя, дает множество мотивировок.

Во второй главе неоднократные упоминания о скуке Онегина идут вперемежку с сообщением о его реформе в имении (самой «декабристской» детали его поведения), а затем об интеллектуальном общении с новым соседом. Каждая деталь достоверна, и все вместе пестро, как жизнь.

Множественность мотивировок таила возможность различных путей развития героя. Добавление новых впечатлений и переживаний приводит к реализации какого-то одного варианта и тем самым к утрате потенциального значения вариантов других. Может переоцениваться и пережитое: существенное и второстепенное способны меняться местами. Так вот и получилось, что в деревне усилилась тенденция «декабристского» развития Онегина, но это означало преодоление кризиса и хандры как внешней формы такого состояния. Упоминания о скуке остались, они не отменяются, но теперь уже не распространяются на весь деревенский период жизни Онегина, а локализуются в его начале.

Формула деревенской жизни Онегина — «вольность и покой замена счастью». Содержание этой формулы (в высшем, духовном ее проявлении) — выработка, уточнение передового общественного мировоззрения, скептическая проверка духовных ценностей эпохи.

Однако преодоление кризиса в деревенский период жизни Онегина не получило завершения. Катастрофа дуэли сводит новые обретения на нет: герой лишен покоя, а без покоя вольность вырождается в «постылую свободу».

Новое состояние Онегина тотчас же фиксируется в авторском перифразе в начале седьмой главы: «Отшельник праздный и унылый...»

Не послужит ли эта деталь итоговым аргументом в пользу концепции неизменно скучающего Онегина? Нет. Можно с полной категоричностью говорить, что деревенская жизнь героя скукой начинается, скукой же и заканчивается. То и другое бесспорно, только путь героя

нет надобности спрямлять: между началом и концом есть еще и зенит, и он важен, обладая принципиально иным качеством.

Разительная перемена в состоянии Онегина объясняется переменами его бытия. В седьмой главе поэт приглашает читателя побывать

В деревне, где Евгений мой,
Отшельник праздный и унылый,
Еще недавно жил зимой
В соседстве Тани молодой,
Моей мечтательницы милой... (VI, 141)

Однако соседство «Тани молодой» сугубо формально, оно не заполняет духовной жизни героя, не то что — до поры — соседство Ленского...

Усугубленное тяготами бесцельного и потому томительного путешествия, в финале романа *состояние* тоскующего Онегина переносится на *сущность* героя: «Что шевельнулось в глубине // Души холодной и ленивой?» Тут ничего не поделаешь: поступок в итоге лепит характер.

Но пусть скука или — в более высоких концентрациях — тоска обрамляет деревенскую жизнь Онегина: значение срединного взлета ничто заслонить не может. Лучшее тому доказательство — формула онегинской жизни («вольность и покой замена счастью»), найденная Пушкиным на самом последнем этапе работы над романом: поэт ощутил потребность в этом существенно важном акценте.

По всей вероятности, мы недооцениваем значение пушкинского определения «поэт действительности», заменяя его более привычным для нас «поэт-реалист». Но в пушкинской формуле больше свежести, непосредственности, первоначального восхищения фактом, что поэзия заключена не только в сказочных преданиях, в экзотике чужих краев, в слепой игре страстей: поэзия обнаружила свое присутствие в жизни обыкновенной, повседневной, зато подлинной. Метаморфозы своей музы Пушкин с неподражаемым блеском воспроизвел в начале восьмой главы «Онегина».

Другое дело, что пушкинская муза, являясь в облике уездной барышни «с печальной думою в очах», не перестает оставаться феей, волшебницей, на следах которой вырастают благоухающие цветы. Обнаружение поэзии в действительности и превращение дей-

ствительности в поэзию делает обязательным психологический элемент анализа. Герой остается литературным героем, существующим только в воображении автора, но он предстает подобным живому человеку. Все происходит, как в жизни: резко прочерченная однозначная линия поступков складывается из штрихов, где каждый — реализация одного из нескольких (вплоть до резко контрастных) возможных вариантов поступка. Понимание личности непременно должно включать не только реальное существо героя, явленное в поступке, но и нереализованный потенциал души.

В романе Пушкина есть герои, монотонность которых определена свойствами их природы — таков невозмутимый Дмитрий Ларин и его улыбчивая младшая дочь Ольга.

Но главные герои обладают возможностями не заданного наперед развития.

Это обстоятельство находится на пересечении нескольких весьма важных тенденций художественного творчества. Одна из них — стремление воплотить реальную сложность и подвижность человеческой личности.

Рядом с ней другая, контрастная: изображение героев входит в систему авторского замысла. Герои обладают автономией характера — в этом смысле они «строптивы», в то же время они подчиняются авторской воле, авторскому заданию.

«Евгений Онегин» — целостное произведение в идейном плане. Роман приходится на середину и сердцевину творческого пути Пушкина, охватывает семилетие необычайно интенсивного и противоречивого развития гражданского и художественного сознания поэта. При всем богатстве побочных тонов и мотивов «Евгений Онегин» воплощает декабристский цикл духовных исканий Пушкина.

Эта проблема решена отнюдь не прямолинейно. Парадокс уже в том, что поэт начал свое самое задушевное произведение не в пору идейного единомыслия с декабристами, но во время острого духовного кризиса; окончил же (в годы реакции) словами удовлетворенной своей причастностью к вольнолюбию эпохи (таков пафос 3-й строфы восьмой главы) и скорбного обращения к ушедшим или далеким друзьям (в строфе последней). Онегин — поэта «спутник странный», и на взлетах и падениях судьбы героя лежит отсвет идейных исканий

Пушкина. «Спутник странный» — функциональная роль образа Онегина.

Композиционный принцип «дали свободного романа» находит свое выражение и в этом компоненте, поскольку поэт не мог предугадывать направление своего духовного развития, следовательно — и окончательной миссии своего спутника.

«Даль свободного романа» вбирает в себя и жанровый оттенок. М. М. Бахтин, говоря о контакте романа с незавершенной современностью, выводит следствием и обязательную незавершенность героя: «Самая зона контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим создает необходимость такого несовпадения человека с самим собою. В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования. Есть будущее, и это будущее не может не касаться образа человека, не может не иметь в нем корней... Всегда остается нереализованный избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего»².

Пушкин дает ясное ощущение, что за пределами романа жизнь продолжает свой неостановимый ход. Неожиданный обрыв повествования в «Онегине» оставляет открытым вопрос о судьбах главных героев: автор как будто уступает прерогативу творчества читателю. Впрочем, в пушкиноведении высказывалось сомнение: нужно ли, можно ли додумывать судьбы героев завершенного автором произведения? Нужно ли — зависит от того, заслуживают ли внимания полученные наблюдения. А можно ли? Да, можно. Пушкин сам дал на это разрешение, показав пример: вот оборвана жизнь Ленского, героя, естественно, больше ничего не ждет, но автор набрасывает *два* гипотетических — и таких контрастных — варианта его судьбы. Реалистически изображенный герой дается настолько полно и определенно, что и в сознании автора, и в сознании читателя герой становится жизнеподобным; мы получаем возможность представить, как герой мог бы действовать в определенной ситуации, как мы можем предугадать поведение знакомого нам человека. Такие попытки несколько не означают «дописывания» романа или восприятия романа как «незаконченного», если там что-то недосказано. Это все-

² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 480.

го лишь воздействие реалистического принципа «само-развития» героя: определенный финал можно «домыслить» на основе логики фактов, воспроизведенных художником. Задумываясь над гипотетическими судьбами Онегина и Татьяны, исследователь проверяет свои представления о героях, которые сложились на основе авторского текста.

Понятие «даль свободного романа» включает и элемент своеобразной игры с читателем.

Правила этой игры заранее не существуют, они возникают вместе с текстом — при создании или восприятии его.

В парном портрете автора с героем в конце первой главы романа подчеркнуты общие черты «охлажденности»:

Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас... (VI, 23)

«Охлажденность» авторского чувства подтверждается многочисленными как предшествующими, так и последующими суждениями. Доверчивая исповедь Ленского перед Онегиным комментируется автором снисходительно: «Обильный чувствами рассказ, // Давно не новымы для нас».

Это состояние выражено и в обобщенном виде: признается неизбежным приход людей «под знамя // Благоразумной тишины»; такие духовные старцы любят слушать «страстей чужих язык мятежный», подобно старым инвалидам, прилежно внимающим «рассказам юных усачей».

Между тем создававший начальные главы романа Пушкин был еще очень молод; в изображении ранней охлажденности поэта есть оттенок бравады или литературной моды, над чем сам поэт подшутит в конце шестой главы:

Ужель и впрям, и в самом деле,
Без эгегических затей,
Весна моих промчалась дней
(Что я *шутя* твердил доселе)? (VI, 136)

Признаваясь в мистификации, поэт воспитывает в читателе активное отношение к слову. Обнаружение розыгрыша ничуть не умаляет доверия к авторским рас-

суждениям, просто открывается их многомерность, стереоскопическая объемность. Меланхолия начального портрета не отменяется полностью, она лишь приобретает новый вид и значение. В самой возможности (и необходимости) многократного обращения к деталям текста кроется источник неиссякаемой свежести романа в стихах.

На первый взгляд, понятие «даль свободного романа» применительно к читательскому восприятию должно существенно отличаться от содержания этого понятия в рамках творческого процесса. Мысль поэта, бесспорно, в процессе работы устремляется вперед, в неясно различаемую перспективу романа. Стремление к финалу существует и в читательском восприятии, оно стимулирует самый интерес к чтению. Это стремление пассивно, оно должно считаться с единичностью варианта окончания, принадлежащего автору, поэтому преимущественно ограничено ожиданием. Но ничто не мешает соотносить новый факт, новый поворот судьбы героя с начальным впечатлением; при чтении «Онегина» это условие обязательно.

В таком содержании читательское восприятие, как ни парадоксально, становится удивительно созвучным творческому процессу.

Работа поэта над романом растянулась на годы, вбирала все новые впечатления, новые исторические события. Отменить, переделать не только завершенные, но и опубликованные главы поэт уже не мог. Но возникавшие серьезные трудности Пушкин сумел обернуть в свою же пользу.

Движение вперед сопровождалось постоянной оглядкой, возвращением к сказанному. Возникающая корректировка постоянно обновляет интерес к повествованию, обостряет восприятие.

Здесь возможна отсылка еще к одной жанровой особенности «Евгения Онегина» — развертыванию его как романа *в стихах*.

В стихотворном повествовании повышается роль художественных деталей при отсутствии переходов между ними, и пауза может и должна заполнить активное читательское восприятие.

Понятие «даль свободного романа» применительно к читательскому восприятию можно уподобить линии горизонта, окружающего путника со всех сторон. Чем вы-

ше поднимается точка обзора, тем шире раздвигается и линия горизонта.

Обоснованное соотнесение наблюдаемого факта с теми, что были в поле зрения ранее (при многократном перечитывании — и с теми, что впереди), а также и с «боковыми» фактами (творческой жизни поэта, общественного бытия эпохи) дает литературоведу достаточно высокую меру точности в разработке выдвигаемой им концепции.



Поединок Германна

К психологии конфликта в «Пиковой даме»

«Это похоже было на поединок» — комментарий повествователя к последней драматической сцене «Пиковой дамы», изображающей единоборство в карточной игре Германна с Чекалинским. Описывается необычная ситуация, особый накал страстей, ожидание чего-то из ряда вон выходящего. «Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтоб видеть игру, столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов; все официанты собрались в гостиной» (VIII, 251). «Глубокое молчание царствовало кругом». Поединок. Не ссора, не слепая месть, а противоборство, психологическая дуэль.

Пушкин нередко мыслил «дуэльными» ситуациями, особенно когда защищал право писателя отстаивать себя от нападков, обвинений околотературного толка. «Что за аристократическая гордость, — возмущался он, — позволять всякому негодяю швырять в вас грязью. Английский лорд равно не отказывается и от поединка на кухенрейтерских пистолетах с учтивым джентельменом и от кулачного боя с пьяным конюхом» (XI, 168). Или в письме П. А. Вяземскому от 5 ноября 1830 г. из Болдина в Москву: «Об Истине (т. е. о точности применения истины) нечего тебе заботиться: пуля виноватого сыщет. Все твои литературные обозрения полны этих пуль-дур. Собери-ка свои статьи критические, посмотри, что за перестрелка подымется» (XIV, 122).

О притягательности психологического поединка поэт пишет и в VI гл. «Евгения Онегина»:

Приятно дерзкой эпиграммой
Взбесить оплошного врага;
Приятно зреть, как он, упрямо
Склонив бодливые рога,
Невольно в зеркало глядится
И узнавать себя стыдится;
Приятней, если он, друзья,
Завоет сдуру: это я!
Еще приятнее в молчанье
Ему готовить честный гроб
И тихо целить в бледный лоб
На благородном расстоянье...

«На благородном расстоянье...» — нравственная граница поединка. Поединок — испытание своего мужества, подтверждение веры в свою правоту, посрамление противника, не более:

Но отослать его к отцам
Едва ль приятно будет вам. (VI, 131)

Вспоминается заключительный диалог графа и Сильвио («Выстрел»): «Будете ли вы стрелять или нет? — «Не буду, отвечал Сильвио, я доволен: я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести» (VIII, 74).

Поединок героев Пушкина — психологический настрой, одержимость, своего рода вдохновение, та его сторона, которая подчеркивается в пушкинской записи 1826 года: «Вдохновение? есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следст<венно> к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии как и в геометрии» (XI, 41).

Живая реакция, быстрое соображение, богатая интуиция — все это есть в пушкинской ситуации поединка, это приметы характера, достойного уважения, это то, что достигается мудростью опыта, что свойственно озаренной натуре.

Таков «славный Чекалинский». «Долговременная опытность заслужила ему доверенность товарищей, а открытый дом, славный повар, ласковость и веселость приобрели уважение публики» (VIII, 249). Таков знаменитый мистификатор, загадочный Сен-Жермен. «Бабушка, — рассказывает Томский, — до сих пор любит его без памяти и сердится, если говорят об нем с неуважением» (VIII, 228—229).

Общая сюжетная атмосфера «Пиковой дамы» вызвана вдохновением, переживанием «случая», обостренным восприятием происшедшего и происходящего, лиц, их поступков. Обычное является необычным. Разнообразие, сложность жанровых истоков «Пиковой дамы» отмечены Д. П. Якубовичем: «Пиковая дама» объединяет в себе и героя, «демоническими» чертами напоминающего Сильвио из «Выстрела», и чередующиеся зарисовки картин исторического прошлого Франции и России (как в «Арапе Петра Великого»), и городской быт маленьких людей (отрывки из «Романа в письмах», «Мария Шопинг»). В «Пиковую даму» вошли и попытки светского «гостинного» романа («Пелам», неоконченные прозаические наброски), и иллюзия фантастики, с яркой реалистической мотивировкой («Гробовщик»), и документация исторической дворянской повести ссылками на исторических людей (метод «Дубровского» и «Капитанской дочки»)»¹.

В этой сводной характеристике учтены многие анализы «Пиковой дамы» от Аполлона Григорьева, сблизившего Сильвио и Германна, до Н. О. Лернера, проследившего в деталях творческую историю пушкинской повести².

Центром современных разнопрочтений «Пиковой дамы» так или иначе является образ Германна, понимание его конфликта с другими героями повести. Для одних исследователей Германн оригинальное, живое лицо, с неоднозначной авторской оценкой (В. В. Виноградов, С. Г. Бочаров), для других (Н. Л. Степанов, Н. Н. Петрунина) он — «не столько индивидуальность, сколько воплощение целого комплекса общественно-исторических явлений»³. Своя логика анализа образа, своя позиция в исследовании Ю. М. Лотмана: «Германн — человек двойной природы, русский немец, с холодным умом и пламенным воображением — жаждет внезапного обогащения. Это заставляет его вступить в чужую для него сферу Случая». «...Совершенно различная роль случайности делает сопоставление дуэли и фараона достаточ-

¹ Якубович Д. П. Пиковая дама. — В кн.: Пушкин А. Пиковая дама. Л., 1936, с. 51.

² См.: Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., 1929.

³ Петрунина Н. Н. Пушкин и традиция волшебного сказочного повествования. (К поэтике «Пиковой дамы»). — Русская литература, 1980, № 3, с. 46. Ср.: Степанов Н. Л. Изображение характеров в прозе Пушкина. — Там же, 1961, № 1, с. 17.

но далеким. Действительно, его можно признать случайным»⁴.

Вникнем еще раз в смысл забот, переживаний Германна, в значение соотношений образов, прямо или косвенно связанных с героем повести. Первые же реплики и самого героя, и о нем намечают конфликтную ситуацию: «Игра занимает меня сильно, — сказал Германн, — но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее.

— Германн немец: он расчетлив, вот и все, — заметил Томский» (VIII, 227).

Германн Томскому понятен во всем, ему непонятна собственная бабушка, графиня Анна Федотовна. Известно, что точка зрения повествователя относительно героя повести несколько иная, не упрощенная: «Германн был сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал. Будучи твердо убежден в необходимости упрочить свою независимость, Германн не касался и процентов, жил одним жалованьем, не позволял себе малейшей прихоти. Впрочем, он был скрытен и честолюбив, и товарищи его редко имели случай посмеяться над его излишней бережливостью. Он имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасла его от обыкновенных заблуждений молодости» (VIII, 235).

Здесь объяснение характера, его противоречий, а не светское злословие Томского.

Намеченный в первой главе повести конфликт Германн — Томский развивается во второй главе. Дважды заданный Лизавете Ивановне вопрос («А почему вы думали, что он инженер?», «Почему же вы думали, что Нарумов инженер?») выдает ту же неприязнь Томского к Германну. В IV главе показано, как Томский настойчиво ведет свою интригу во время «бесконечной» мазурки. Мистификация образа, которому придается «профиль Наполеона» и «душа Мефистофеля», в этой главе достигает своего апогея. «Слова Томского были не что иное, как мазурочная болтовня, но они глубоко заронились в душу молодой мечтательницы» (VIII, 244).

Затем Томский сходит со сцены. В «Заключении» судьбы героев, естественно, оказались противоположны: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больни-

⁴ Лотман Ю. Н. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. — Труды по знаковым системам. VII. Тарту, 1975, с. 134, 140.

пе... Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине» (VIII, 252).

Конфликт Германн — Томский выражает столкновение героя со светским обществом, нетитулованного человека с титулованной «знатной» средой, представляет одну из типичных ситуаций русской повести 30 гг., — конечно, не повторяя ее. С такой же ситуацией связан образ Лизаветы Ивановны, «домашней мученицы» (ср. «сущий мученик четырнадцатого класса...» в «Станционном смотрителе»). «В свете играла она самую жалкую роль. Все ее знали, и никто не замечал... Она была самолюбива, живо чувствовала свое положение и глядела кругом себя, — с нетерпением ожидала избавителя... Сколько раз, оставя тихонько скучную и пышную гостиную, она уходила плакать в бедной своей комнате, где стояли ширмы, оклеенные обоями, комод, зеркальце и крашеная кровать и где сальная свеча темно горела в медном шандале!» (VIII, 234). Напрашивается сопоставление с интерьером спальни графини, как ее видит Германн: «Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада» (VIII, 239, начало интерьера). И еще более раннее (во 2-й главе повести) сопоставление: дом «старинной архитектуры» и «смирный... уголок» Германна. Контакт Германна и Лизаветы Ивановны предопределен, неизбежен. Интересный, убедительный анализ соотношения этих двух образов дает В. В. Виноградов. Он пишет: «Процесс художественного формирования образа Лизаветы Ивановны находится в зависимости от роли Германна. Сквозь призму сознания бедной воспитанницы нередко изображается ее «любовник». Изменения в авторской оценке, в освещении личности Германна непосредственно отражаются на понимании образа Лизы»⁵.

Центральный конфликт «Пиковой дамы» — Германн — графиня, «знатная старуха». Первые же авторские оценки героев (они даны в одной, 2-й главе) связывают этих героев: «Графиня***, конечно, не имела злой души; но была своенравна, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему» (VIII, 233). Германн чужд «обыкновенным заблуждениям молодости», рассудительно эгоистичен: «...будучи в душе игрок, никогда не брал он

⁵ Виноградов В. В. *Стиль Пушкина* М., 1941, с. 607.

карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) *жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее*, — а между тем целые ночи просиживал за карточными столами...» (VIII, 235).

Парадоксальность поведения, поступков отмечена и у графини: «Графиня не имела ни малейшего притязания на красоту давно увядшую, но сохраняла все привычки своей молодости...» (VIII, 231). «У себя принимала она весь город, наблюдая строгий этикет и не узнавая никого в лицо» (VIII, 233).

Возникает конфликт близких, невзирая на разность поколений, натур. К тому же у графини фантастическое прошлое, а у Германа — «огненное воображение». Третья глава повести описывает их роковую встречу. Она композиционно рассредоточена, вытянута в линию, с хронологическим отсчетом времени, со вспышками мятущегося сознания героя, одержимого идеей фикс. «Германн трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени», «Он остался под фонарем, устремив глаза на часовую стрелку...», «Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графинино крыльцо...». И далее: «Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать — и все умолкло опять. Германн стоял, прислонясь к холодной печке. Он был спокоен; сердце его билось ровно, как у человека, решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое» (VIII, 239—240). Это уже вызов, готовность одной стороны к поединку. К нему должна быть готова и другая сторона: «...наконец, графиня осталась в спальней кофте и ночном чепце: в этом наряде, более свойственном ее старости, она казалась менее ужасна и безобразна» (там же).

Еще более существенны внезапные перемены в психологическом облике героев: «Часы пробили первый и второй час утра, — и он услышал дальний стук кареты. Невольное волнение овладело им», «В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли <...> Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились: перед графинею стоял незнакомый мужчина» (VIII, 240—241). Кажущиеся («можно было подумать», «и, казалось, его не слышала», «казалось, она искала слов») спокойствие, безразличие, безжизненность обманчивы; они скрывают настоящее существо натуры. За внешним немощным видом прячется необъяснимая энергия, сила. В таком же

стиле Пушкин нарисует портрет Державина: «Державин > был очень стар. Он был в мундире и в плисовых сапогах. Экзамен наш очень его утомил. Он сидел, подперши голову рукою. Лицо его было бессмысленно; глаза мутны; губы отвислы; портрет его (где представлен он в колпаке и халате) очень похож. Он дремал до тех пор, пока не начался экзамен в русской словесности. Тут он оживился, глаза заблестали; он преобразился весь» (XII, 158).

В такой ситуации уже возникает условное равенство сил, необходимое для поединка, борьбы. С одной стороны, «сильное движение души», «сильное чувство», за которыми стоит знание огромного пережитого; с другой стороны, самоуверенность, одержимость героя, знающего «цену деньгам», готового взять чужой «грех» «на свою душу», и беспомощность этого романтического «корсара» (В. В. Виноградов), нарушение им правил борьбы («...так я ж заставляю тебя отвечать...»).

Разные состояния героев вновь сталкиваются в описаниях IV главы повести: «Мертвая старуха сидела, окаменев; лицо ее выражало глубокое спокойствие. Германн остановился перед нею, долго смотрел на нее, как бы желая удостовериться в ужасной истине; наконец вошел в кабинет ошупал за обоями дверь, и стал сходить по темной лестнице, волнуемый странными чувствованиями» (VIII, с. 245).

«Поединок» Германн — графиня («Старуха») обнажает честолюбие героя, жажду обогащения, его естественные и неестественные претензии и его же фатальное бессилие перед обстоятельствами. «Видение» Германна, ответный визит графини («Я пришла к тебе против своей воли...» — Германн явился к графине по своей воле), соединяя реальное и фантастическое в сознании героя, вовлекает его в новый поединок, в новую игру с драматической для него концовкой.

Удивительную художественную нацеленность повести отмечал еще М. Гершензон: «Ни одной лишней черты, но всякая черта, как радиус, стремится к центру повествования; ни одного психологического описания, но все действие насыщено психологией; беспредельное напряжение сил, почти математическая художественная расчетливость — и ни малейшей нарочитости, но все течет естественно, как в самой жизни»⁶.

⁶ Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 109.

В повести есть еще один поединок — поединок Германна с самим собою. Возникновение, угасание нравственных терзаний героя — важная сторона его психологии, существенное для понимания типа личности. Противоречивость чувств героя, «нечто похожее на угрызение совести» изображается в авторском повествовании, во внутреннем монологе героя, особенно в сцене похорон (гл. V). Пушкин образом Германна намечает тот тип героя, который будет характерен для творчества Достоевского, — герой-двойник, со своими pro и contra, со своей диалектикой души. «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место» (VIII, 249) — мысль как будто полярная идеям Достоевского. Однако Пушкин выразил самую проблему возможности или невозможности сопряжения разнородного в одном сознании. В образах Германна, отчасти графини показаны неоднозначность мыслей и поступков, обычная и необычная противоречивость человеческого поведения. Об этом еще резче, отчетливее поэт скажет в «Капитанской дочке» или, например, в «Путешествии в Арзрум» (1835): «Я познакомился с Грибоедовым в 1817 году. Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, — все в нем было необыкновенно привлекательно. Рожденный с честолюбием равным его дарованиям, долго был он опутан сетями мелочных нужд и неизвестности. Способности человека государственного оставались без употребления; талант поэта был не признан; даже его холодная и блестящая храбрость оставалась некоторое время в подозрении. Несколько друзей знали ему цену и видели улыбку недоверчивости, эту глупую несносную улыбку, — когда случалось им говорить о нем как о человеке необыкновенном. Люди верят только Славе и не понимают, что между ними может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротою, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в Московском Телеграфе. Впрочем, уважение наше к Славе происходит, может быть, от самолюбия: в состав Славы входит ведь и наш голос.

Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств» (VIII, 461).

Конфликт в «Пиковой даме» касается и сферы отно-

шений героя с внешним миром и сферы его внутреннего мира⁷. Германн показан в конфликте с безликими «молодыми людьми», «расчетливыми в ветреном своем тщеславии», он показан в столкновении с обстоятельствами⁸, он же показан в попытках осознания нравственного содержания своих поступков («он не мог» «совершенно заглушить голос совести»). «Поединки» Германна отражают конфликты самой действительности и то, как они проявляются в человеческом характере.

⁷ См. противоположную точку зрения: Муравьева О. С. «Пиковая дама» в исследованиях последнего десятилетия. — Русская литература, 1977, № 3, с. 227.

⁸ См. также: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. 1833—1836. Л., 1982, с. 252—253.

Стих поэмы А. С. Пушкина «Домик в Коломне»

В пушкиноведении жанр «Домика в Коломне» определяли как «сказку» и шуточную поэму, «повесть в стихах» и анекдот, а в последнее время как пародию на литературные жанры. Исследователи находят в этой поэме «всеобъемлющую иронию», полемичность и «карнавальность», диалогичность и многоголосие, «демифологизацию сюжета» и «пародирование школ, жанров, приемов» (Е. С. Хаев, Л. И. Вольперт, С. А. Фомичев, Л. С. Сидяков, Э. И. Худошина). Эти наблюдения и суждения, несомненно, углубляют наше восприятие пушкинского творения и приближают к его пониманию, но далеко не все проясняют в творческих замыслах поэта. Если целью была «всеобъемлющая ирония», то почему отброшены строфы о журнальной «брани» (только ли из-за ее «устарелости» к 1833 году — времени первой публикации?), о «мелких рифмачах», «пудреной пиитике» классицизма, «склизком» александрийском стихе и т. д.? Или чем объясняется «ошибка» Пушкина, опустившего одну строчку в XXXVI строфе? Ответы на некоторые спорные вопросы может дать, на наш взгляд, анализ стиховой структуры поэмы.

Пушкин так определил жанровую специфику своего произведения: «повесть, писанная октавами», — т. е. поставил перед собой задачу написать не просто стихотворную повесть, но повествование в определенной строфической форме, а для этого надо было создать русскую октаву и испытать ее содержательные и формальные возможности. Осознание новаторской задачи привело к тому, что были исключены и первоначальные сетования на трудности октавной строфы, и насмешки над собой,

«рифмачом безрассудным», неспособным справиться с нею, и сокращено теоретико-литературное вступление, в котором оставлена лишь проблема октавы, полемически заостренная с первых же строк:

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву. (V, 83)

«Домик в Коломне» задуман как полемическое отталкивание от опыта предшественников и современников, в том числе и от собственного, в частности от 4-стопного ямба (Я4) «Евгения Онегина» («забава», в черновом варианте—«мера низкая») и онегинской строфы¹. Со-противопоставление «повести в октавах» и «романа в стихах» ощутимо на разных уровнях ее структуры, начиная с выбора «низких» героев и анекдотического сюжета и кончая стихотворной формой². Перед нами как будто пародийное дополнение-послесловие к роману; и с персонажами мы расстаемся в «минуту злую» для них, и автор то погружается в «странный сон», как Онегин, то предается воспоминаниям о той поре, когда был моложе, как Татьяна, то превращает свою «музу резвую» в «резвущку» и, как в «Евгении Онегине», выступает в трех ипостасях: писателя, повествователя и героя. Иронически переосмыслен в повести «Татьяны милый идеал»: с одной стороны, «девочка бедная и простая» Параша, живущая в «смиренной доле» (эпитеты, повторяющиеся в характеристике обеих героинь), которая сама выбирает себе возлюбленного и противопоставлена «красе надменной и суровой» (ср. в *ЕО*: «Нина мраморной красою // Затмить соседку не могла»); с другой стороны, графиня, которая при всей своей надменности

¹ О «самопародии» в *ДвК* писал М. Гофман (История создания и текста «Домика в Коломне». — В кн.: Пушкин «Домик в Коломне», Пг., 1922); «автопародией автопародии» назвал *ДвК* М. Л. Гаспаров (доклад на Тьяньновских чтениях 1984 года).

² На связь жанровых признаков *ДвК* с принципами повествования в *ЕО* и одновременно на их различия (строфичность, свободные переходы от одной темы к другой, лирические отступления и их соотношение с сюжетным действием, образ автора-рассказчика) обратил внимание в своих работах о пушкинской поэме Л. С. Сидяков. См.: Сидяков Л. С. Поэма «Домик в Коломне» и художественные искания Пушкина рубежа 30- годов XIX века. — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1968, с. 3—14; его же: О роли образа автора в поэме «Домик в Коломне». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1977, с. 36—45.

страдала и «была несчастна» (ср.: «Она казалась хладный идеал // Тщеславия...» и «Она казалась верный снимок // Du compte il faut...»). Особенно много в *ДвК* перекличек — ритмико-синтаксических, лексических, рифменных — с VIII главой *ЕО*, которую Пушкин закончил как раз перед началом работы над поэмой (25 сентября 1830 года): многочисленные переносы и разделительные союзы «или», замечания в скобках, вроде «зоркий пол» и «их пол таков»; одинаковые и сходные рифмы *моложе — что же, рано — романа, ближе — ниже, слава богу — дорогу* — в автографе «Путешествия Онегина», *новой — суровой* (в «Онегине» *суровой — новой*), *небрежно — нежно* (в романе *нежной — небрежной*).

Но вернемся к начальным строкам поэмы. Отказываясь от *Я4*, автор противопоставляет ему не просто другой стихотворный размер, а строфу, октаву, которая ассоциировалась с *Я5* согласно итальянским и английским образцам (в первых — 11-сложник). Однако Пушкин, хотя и помнит о них — и прежде всего о байроновских «Дон-Жуане» и «Беппе», — выбирает особую схему октавы, предложенную Катениным в статье 1822 года о переводах итальянских поэтов и опробованную Дельвингом в стихотворении «К друзьям»: четкое построчное и построфное чередование мужских и женских окончаний и тройные рифмы — аВаВаВсс и АвАвАвСС³. Правда, сам Катенин усомнился в осуществимости такого типа октавы из-за «бедности» русского языка на трехчленные рифмы⁴. Пушкин же берется оспорить это утверждение: «я бы совладел с тройным созвучием. Пушусь на славу!» Для этого поэт предлагает не «гнушаться» глагольными рифмами и использовать в рифмовке «хоть весь словарь», вплоть до союзов.

И третий пункт стиховодческих «штудий» во вступ-

³ Томашевский Б. В. Строфика Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М., 1958, т. 2, с. 61, 94—96. Измайлов Н. В. Из истории русской октавы. — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971, с. 102—110.

⁴ Катенин, уже после *ДвК*, пишет октавами сказку «Княжна Милуша» по схеме АвАвССдд, т. е. двойными рифмами. Но в 1828—1830 годах им создан ряд произведений с рифменными 3-членами и даже 4-членами — баллада «Старая быль» (аВаВаВ), — кстати, полемически направленная против Пушкина и посланная ему для публикации, — а также «Рондо» и «Надгробие». В это же время обратился к октавам А. Одоевский в поэме «Василько», соблюдая альтернанс безрифменных мужских и женских клаузул и рифму только заключительные строки — ХхХхХхАА и хХхХхХаа.

лени — вопрос о цезуре в Я5. По мнению Катенина, в этом размере необходима цезура на 2-й стопе, иначе стих станет вялым и будет «сбиваться на прозу». Кажется бы, что и Пушкин думает так же, тем более что в своих произведениях до 1830 года он соблюдал цезуру⁵: «Признаться вам, я в пятистопной строчке // Люблю цезуру на второй стопе», — но уже во второй строке этого произведения цезура падает на третью стопу.

Так в шутовском и шутовском тоне, забавляясь и дурась («И хоть лежу теперь на канапе»), наслаждаясь самим процессом творчества («Как весело стихи свои вести» — ср. в «Осени»: «Как весело, обув железом острым ноги...»), поэт ведет разговор о механизме стиха (в VIII главе *ЕО* был упомянут «стихов российских механизм»), о трех его слагаемых — строфе, рифме и ритме — и выдвигает ряд требований и программных положений. Каковы же они и как реализуются в поэме?

1. «Повесть, писанная октавами», т. е. восьмистишная, «под цифрами, в порядке, строй за строем» — в поэме сорок строф, последовательно пронумерованных, однако в XXXVI октаве вместо восьми стихов — семь.

2. В канонической октаве обязательны «тройные созвучия» — две рифмы «по три в ряд»: «две придут сами, третью приведут» (в поэме обыгрывается и глагол «вести» и цифра 3 — три окна, три дня, трехэтажный дом), а в конце — парная рифмовка: авававсс. Но в XXXV строфе пять одинаковых созвучий (*домой — доллой — бедой — покой — какой*; аВаВаВаа), продолжающихся в следующей строфе (*вдовой — щекой*) с утратой одного компонента и превращением трехчлена в двучлен (АвАвАсс).

3. Октава должна строиться на строгом чередовании «женских и мужских слогов» в рифмовке как в строфе, так и между строфами. Если первая строка первой октавы заканчивается мужской клаузулой, то и последний стих имеет такое же окончание. А вторая строфа начинается и завершается женскими рифмами. И снова XXXVI строфа нарушает весь «порядок» и «строй за строем», которые были провозглашены во вступлении: АвАвАсс вместо АвАвАвАсс, и XXXVII октава после мужского краезвучия вновь дает женское начало: АвАвАвСС взамен аВаВаВсс.

4. Заключительное двустиише в октаве «служит для

⁵ Томашевский Б. В. Пятистопный ямб Пушкина. — В кн.: Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929, с. 138—253.

афористического вывода или иронического поворота»⁶. Именно так построены первые октавы *ДвК*: «Ведь рифмы запросто со мной живут: // Две придут сами, третью приведут», «К чему? скажите; уж и так мы голы. // Отныне в рифмы буду брать глаголы». В дальнейшем двестише чаще всего присоединяется к 6-й строке, дробится, включает в себя переносы. Лишь в 9 строфах из 40 последние строчки синтаксически обособлены, в остальных случаях они либо входят как часть в сложное предложение, либо даны как отрезок фразового единства: «Стояла их смиренная лачужка // За самой будкой. Вижу как теперь...» IX; «много вздору // Приходит к нам на ум, когда бредем...» XI; «...было поздно, // Когда Параша тихо к ней вошла...» XXIX; «...Брить бороду себе, что несогласно // С природой дамской... Больше ничего...» XL.

5. Каноническая октава отличается тематическим и ритмико-синтаксическим единством и завершенностью (хотя Байрон, например, не чуждался строфической «разомкнутости»). Пушкин в своей поэме не только не стремится к замкнутости октав, но постоянно связывает их между собой и логически, и синтаксически, давая в последующей строфе ответ на вопрос, заданный в предыдущей: «И что же? (X) — Мне стало грустно» (XI), продолжая реплики в диалоге: «минуточку терпенья (XXXIX) — Вот вам мораль» (XL), употребляя местоимения и уточняющие наречия: «А чтоб им путь открыть» (II), «Не стану их надменно браковать» (III), «Она казалась», «Она страдала», «Она подумала» (XXIII, XXIV, XXXIV), «Тогда блажен» (XII), «Дни три тому туда ходил я вместе» (X), «Туда, я помню, ездила всегда» (XXI). А подчас вообще отказывается от синтаксической законченности: «Читала сочиненья Эмина, // Играть умела также на гитаре» (XIII—XIV); «А дочка на луну еще смотрела // И слушала мяуканье котов» (XVIII—XIX); «И, наконец, не вытерпев, сказала: // «Стой тут, Параша, я схожу домой» (XXXIV—XXXV).

Таким образом, октава в *ДвК* создается путем отказа от нормативности: ни одно требование не становится догмой, ни одно правило — каноном⁷. И в этой строфи-

⁶ Никонов В. Октава. — Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 252.

⁷ Некоторые пушкинисты настаивают на том, что «каждое теоретическое положение поэта» «практически, творчески реализуется в повести». — Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве Пушкина. М., 1973, с. 143.

ческой игре «норма — нарушение» главный «козырь» — превращение XXXVI октавы в семистишие.

Пред зеркальцем Параши, чинно сидя,
Кухарка брилась. Что с моей вдовой?
«Ах, ах!» и шлепнулась. Ее увидя,
Та, второпях, с намыленной щекой
Через старуху (вдовью честь обидя),
Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,
Да ну бежать, закрыв себе лицо. (V, 92)

На пропуск одной строки после «Через старуху (вдовью честь обидя)» давно обратили внимание пушкинисты, объясняя по-разному: «незаконченностью работы» (В. Брюсов), случайной ошибкой (Б. Томашевский), стремлением «выразить быструю последовательность событий» (Н. Измайлов), «драматизмом рассказа» (А. Гукасова), мистификацией читателя (Е. Хаев). Иное объяснение дает С. Фомичев, предполагая, что деформация XXXVI октавы была вынужденной из-за пропуска следующей строфы при переписке в белой автограф⁸. И самый осторожный, по существу, негативный вывод делает Я. Левкович: «Происхождение этой ошибки, в связи с тем что черновая рукопись до нас не дошла, установить невозможно»⁹.

Попробуем и мы высказать несколько соображений по этому поводу. Начнем с того, что Пушкин действительно все время посмеивается и над своими программными заявлениями, и над ожиданиями публики и критики. С другой стороны, пропуск так «спрятан» в XXXVI строфе, словно недостающая строка вообще никуда не исчезла.

В какой же момент автор преподносит этот «сюрприз» и как его подготавливает и обставляет? Во-первых, строка исчезает в самый кульминационный момент: «двойной паники» — обморока старухи и бегства «кухарки». И нагнетание «страстей» и «ужасов» делает пропажу строки на фоне неожиданного разоблачения и внезапного исчезновения лже-кухарки и незаметной, и символической. Во-вторых, XXXVI строфа тематически и ин-

⁸ Фомичев С. А. К творческой истории поэмы «Домик в Коломне». (Наблюдения над рукописью). — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980, с. 50.

⁹ Левкович Я. Л. наброски послания о продолжении «Евгения Онегина». — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974, с. 244.

тонационно не обособлена, а примыкает к предыдущей, где напряжение достигает апогея — возглас ужаса: «О боже! страх какой!», смысл которого разъясняется после строфического пробела: «Пред зеркальцем Параши...» В-третьих, в XXXV октаве нагнетается 5-членная рифма на *-ой*, и созвучие длится и в следующей, «дефектной» октаве (см. выше). В этой рифменной веренице выпадение одного члена не ощущается. Очевидно, что в XXXVI строфе происходит смысловой и формальный «взрыв», полностью разрушивший октавный канон: взамен 8 строк — 7, перенос рифмы из предшествующей октавы, причем рифма не тройная, а двойная; двустипшие имеет мужские, а не женские клаузулы, и последующая строфа начинается той же рифмовкой — АвАв... вместо аВаВ.

Такой же принципиальный отказ от догматизма и установка на «эффект обманутого ожидания» проявляются и на других уровнях стиховой структуры.

Во вступлении Пушкин декларирует свое обращение к «рифме наглагольной» и ко всему словарю, в том числе к «мелкой сволочи», союзом и наречиям, — «все годны в строй». И первая октава почти сплошь «наглагольная»; 5 глаголов в рифмах (*надоел — хотел — совладел, живут — приведут*), во II — 3 (*разрешу — спрошу — пишу*), в III—V по 2-3, а затем в пяти строфах подряд ни одной глагольной рифмы. В XI и XII они появятся и исчезнут, опять возникнут в XVII—XVIII и тут же скроются. А в XXIII строфе они «прошивают» ее насквозь: *идеал — читал — вникал, узнали — печали — привлекали, могла — внесла*. И мы начинаем замечать не только «игру появления — исчезновения глагольных рифм, но и их грамматическую неоднородность: на 22 полных глагольных (14 тройных и 8 двойных) приходится 14 смешанных, что в целом составляет 24% рифменного состава. Наречий в рифмах в два раза меньше (12%), чем глаголов (ср. в VIII главе ЕО первых — 5%, вторых — около 15%), и преимущественно в разнородных сочетаниях (*всегда — молода — горда, вдруг — испуг, теперь — дверь*), но попадают и наречные трехчлены: *небрежно — прилежно — нежно, грозно — морозно — поздно*. Любопытно, что наречия опередили не только местоимения (7,2%), но и прилагательные (менее 10%; в VIII главе ЕО тех и других примерно столько же). Следовательно, в ДвК число глагольных и наречных рифм повысилось в соответствии с вступитель-

ной декларацией: «Отныне в рифмы буду брать глаголы»¹⁰, «подбирать союзы да наречья» (союзов, правда, нет, но есть частица в «союзе» с местонимением — «что же»).

Автор то повторяет в рифмах одинаковые части речи (*осталась — таскалась — сбиралась, Маврушки — полушки — старушки, принарядясь — поклонясь — обратясь*), то сочетает разные (*свою — змею — пью, Покрову — живу — наяву*); прибегает то к составной рифме (*увечья — наречья — сберечь я*), то омонимической (*припала страсть — обокрасть — какая страсть*); пользуется внутренними созвучиями (*стряпуха — старуха, отменно — две тени, не там — летать, ушла — полушки*) и особенно часто «теневыми рифмами» (термин В. Баевского): *слоги — ноги — строги и богу — дорогу, браковать — стать — рать и солдат — парад, вольный — наглагольный — богомольный и голы — глаголы*. Почти во всех октавах рифмы опираются либо на общий ударный звук (*дом — пору — кругом — взору — сном — вздору — бредем — вдвоем, прекрасна — текла — подвластна — несла — несчастна — была — ваиа — Параша*), либо на сходство согласных (*рано — растворено — Диана — окно — романа — заведено*) или конечных гласных (*точке — по строчке — стопе — кочке — канале — беге — телеге*). Слова различных рифмопар в смежных строках как бы «перезваниваются» друг с другом: *совладел~славу, вникал~привлекали, нежно~погружена, разбирая~обратясь, рукава~резвушка*. Концевые созвучия буквально сплетаются в многозвучные рифменные узоры: *котов — нескромный — члсов — Коломной — домов — темной — оно — полотно*.

В ДвК Пушкин явно демонстрирует богатый выбор русских рифм и их разнообразие: на -ом: *пейшом — верхом — шажком, вечерком — дом — окном, дом — кругом — сном, окном — столем — дом, роговом — узлом — окном, дом — вином — рождеством* (дом повторяется в рифмовке шесть раз и становится лейт-

¹⁰ К иным выводам приходит Е. Хаев, считая, что заявление Пушкина о глагольной рифме — очередная мистификация, так как их в поэме всего 16%, в то время как в «Графе Нулине» — 20%. (Хаев Е. С. О стиле «Домика в Коломне». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1977).

рифмой¹¹); на *-ой*: *семьей — вой — упокой, домой — ослой — бедой — покой — какой — вдовой — щекой*; на *-а*: *текла — несла — была, была — вела — жила, могла — внесла, вошла — привела*, на *-ет/ед*: *ответ — свет — лет, нет — след — бед*. Старушка рифмуется с *резвухой, Маврушкой, лачужкой, полушкой*; *Параша — каша, наша, ваша*; *девица — лица, голубица, певица*; она — *развлечена, погружена, Эмина*. В рифмах сталкиваются и обыгрываются «далековатые понятия» — от поэтизмов до профессионализмов и просторечий: *вон — небосклон — сон, ближе — ниже — Париже, дочь — ночь — натолочь, пе — стопе — канане, слушай — заезжай — плошай, ловкой — плутовкой — обновкой, подгадит — сладит*. И через всю поэму, варьируюсь, протянулись рифмы с глаголом «вести»: *живут — приведут* (рифмы), *вести* (стихи) — *брести — чести, плесть — весть* (счеты) — *несть, была — вела* (жизнь) — *жила, вошла — привела* (кухарку), *вели* (октавы) — *шли — нашли*. В рифменном лексиконе соседствуют сочетания редкие и банальные, оригинальные и обычные: *Вера — гоффурьера и боле — доле — воле, бале — дале — оригинале и моя — я — нельзя*. А заканчивается *ДвК* нарочито неприметными местоименными рифмами вместе с наречными: *моему — опасно — тому — напрасно — ему — несогласно — ничего — моего* (ср. с замыкающей рифмой в «ЕО»: *ним — моим*). «Так вот куда октавы нас вели!» Они открывали рифмам «путь широкий, вольный» — без лексических, семантических и грамматических ограничений в пределах фонетически точного рифмования, принятого в поэзии пушкинской эпохи.

И, наконец, что собой представляет пушкинский *Я5*, который в начале поэмы противопоставлен *Я4*? До *ДвК* поэт употреблял главным образом цезурованный *Я5*, и в 1830 году им написаны были «Сонет» и «Элегия». Б. В. Томашевский в указанной выше работе о *Я5* Пушкина подчеркивал, что с *ДвК* начинается «сознательный отказ от цезуры». Думается, скорее можно говорить об эксперименте с цезурой, а не об отказе от нее, потому что в большинстве стихов она все-таки присутствует, но не на привычном месте — на 2-й стопе, а на лю-

¹¹ В сущности, название поэмы «прокинуто» в рифмы, многократно разнозвучно отражаясь в них, начиная с первой строфы с ее рифменными *л* и *д* и кончая последней с сонорными *м* и *ч* и в особенности ассонансами на *о*.

бом — от 1-й до 5-й, т. е. после 2—8 и даже 9 слогов, и задается цезурная пауза синтаксическим членением: «Слегла. Напрасно чаем и вином...» (2), «И только. Ночь над мирною Коломною...» (3), «Носила чепчик и очки. Но дочь...» (8), «Вдова ждала Парашу долго: сон...» (9). Н. В. Измайлов насчитывает в поэме 154 бесцезурных стиха из 319¹². По нашим подсчетам их гораздо меньше. Более 60% текста составляют расчлененные строки, включающие в себя знаки препинания, причем около 40% стихов имеют не запятые, а точки, вопросы, восклицания, двоеточия, точки с запятой, многоточия («Бросала важный взор свой. Но она», «Что за беда? Не все ж гулять пешком», «Скажу, рысак! Парнасской пноходец», «Сказав: «Вот я кухарку привела», «Не обойдется; так заведено», «Смиренье жалоб... В них-то я вникал»). Отметим, что в 20% текста ощутима тенденция к трехчастному делению («За зеркальцем... вся в мыле...» — «Воля ваша»; «Графиня... звали как, не помню, право»), а больше трети строк (36%, но не 60%, как по данным Б. В. Томашевского о пушкинском бесцезурном ямбе) несут цезуру на 2-й стопе — после 4-го слога: «По чердакам, свиданий знак нескромный», «О той поре, когда я был моложе». Такой стих правильнее назвать «вольнотцезурным» (термин предложен М. Л. Гаспаровым).

Экспериментальный характер стиха поэмы, необычность ритмико-интонационного ее строения обуславливаются не только синтаксической дробностью и вольнотцезурностью, но и обилием переносов (*enjambement*), нарушающих единство стихотворного ряда и способствующих прерывистости и затрудненности ритма. Их число доходит до 80, при этом около 30 не просто фразовых, а синтаксических, т. е. разрывающих синтагмы: «Она // Читала сочиненья Эмина», «Ее сестра двоюродная, Вера // Ивановна...», «Об ней жалели в доме, всех же боле // Кот Васька». Другая приметная черта пушкинских переносов — то, что расположены они не поодиночке, а сгустками, в нескольких стихах подряд, к тому же фигурируют и в повествовании, и в лирических отступлениях, но распределяются в тексте неравномерно, то пересыщая его (до 4—6 в строфе — VIII, XI, XIX, XXVII), то совсем отсутствуя. Например, в VIII строфе:

¹² Измайлов Н. В. Указ. соч., с. 106.

Скажу, рысак! Парнасской иноходец//
Его не обогнал бы. Но Пегас//
Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец//
Иссох. Пророс крапивою Парнас;
В отставке Феб живет, а хороводец//
Старушек муз уж не прельщает нас. (V, 85)

Своеобразное звучание Я5 в ДвК определяется и другим — по сравнению с общим обликом пушкинского ямба — соотношением ритмических форм: чаще появляется пиррихий на 3-й стопе (ЯЯПЯЯ, по данным Б. Томашевского, в среднем 2,8%; в ДвК — 13,4%), а самая распространенная форма ЯЯЯПЯ немного снижается (с 33,5% до 29,4%); разнообразнее стали вариации с двумя пиррихиями: VIII — ПЯЯПЯ, X — ЯПЯПЯ, VII — ПЯПЯЯ, XI — ЯЯППЯ, IX — ЯППЯЯ и даже с тремя: XIV — ПЯППЯ («И становилась перед толпою»). Заметно повысилась ударность 1-й стопы (84%—88%) и 1-го слога (сверхсхемные ударения увеличиваются с 11% до 20%), добавочные ударения имеются в 36% строк, что свидетельствует об уменьшении словового объема словаря поэмы. Заметим, что среди односложных слов, особенно в начале стиха, случаются и полнозначные, несущие тяжелое ударение: *песнь, дочь, шла, вмиг, дни, кот*, — а три слова выстраиваются в созвучную «цепочку», нечто вроде начальной рифмы: *жить — шить — брить*; связанные одной темой, темой кухарки, они приобретают комический оттенок: «Жить можно без кухарки...» — «Шить сядет — не умест взять иголку» — «Брить бороду себе, что несогласно...» И в ригмике, как в рифмовке и строфике, ощущается установка на игру и новизну: насыщенность переносами и отказ от них, сгущение однотипных ритмических форм и резкая их смена, ритмическое подобие строфических зачинов и концовок (II, III, IV, XIV, XIX, XXIV и др.) и расподобление, начальные отягощения и облегчения в соединении с анафорами: «Что? перестать... — Что за беда...», «Кто заступил... — Кто ж родился...», «По чердакам... — По воскресеньям...» Недаром В. Брюсов был убежден, что «наибольшая сила юмора — и юмора глубокого и острого — вложена в этой повести в рифмы и ритмы» и что вообще она предназначалась для людей, «хорошо знающих и чувствующих тайну стихотворной техники»¹³.

¹³ Брюсов В. Я. Избр. соч. В 2-х т. М., 1955, т. 2, с. 454, 456.

Однако эксперимент экспериментом, игра игрой¹⁴, а Пушкин никогда не ставил перед собой только формальные задачи. И, раскрывая строфическое, рифменное и ритмическое богатство 5-стопной ямбической октавы, поэт решал одновременно идейно-тематические, жанровые, сюжетно-композиционные проблемы, доказывал возможности воплощения в октавах любого «содержания» — высокого и низкого, лирики и быта, диалогов и описаний, патетики и иронии; он строил повесть на постоянных переходах, «сменах» и переливах — тональности, ситуаций, мотивов, образов. Проследить эти переключения и их воплощение в стиховой структуре «Домика в Коломне», выявить и проанализировать семантику стиха — задача дальнейшего исследования.

¹⁴ «Автор играет и со своими персонажами, и с читателем, и с поэтическим материалом». — Фридлендер Г. М. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе. К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974, т. 7, с. 118.

**Пушкин
и жанровые
традиции**



Элегия А. С. Пушкина и жанровая традиция

Элегии первой трети XIX века, в том числе пушкинской, в последние два-три десятилетия были посвящены содержательные исследования. В своем большинстве они обращены к изучению этого жанра в творчестве конкретного поэта, и лишь в некоторых из них элегия рассматривается в историческом развитии. При этом общим местом в литературной науке остается противопоставление элегии первых десятилетий XIX века элегии предшествовавшего столетия, которая обычно сводится к одной жанровой разновидности — той, что была в свое время рассмотрена Г. А. Жуковским как любовная элегия. Сложившаяся в науке недооценка элегической традиции классицизма основывается на представлении, что жанр создавался в строгом соответствии с установленным каноном, и это определило его художественную неполноценность.

Начало жизни жанра ведется от элегии В. А. Жуковского «Сельское кладбище», поставленной у истоков так называемой медитативной элегии романтизма. Это, в свою очередь, создает предпосылки для противопоставления элегии Пушкина жанровому опыту его предшественников, в особенности «унылой» элегии.

Автор настоящей статьи, исходя из известного суждения Белинского, что «муза Пушкина была вскормлена и воспитана творениями предшествовавших поэтов», сознательно ограничивает себя наименее изученным аспектом — рассмотрением связей пушкинской элегии с жанровой традицией. Однако для понимания поэтики элегии Пушкина важно учитывать не только связи с «опытами» его старших современников — Жуковского и Батюшкова, но и то, что опыт самих романтиков воз-

можен был в определенном литературно-историческом контексте. Поэтому не менее важным для осмысления своеобразия пушкинской элегии представляется обращение к элегической традиции, заложенной в русской литературе классицизмом.

Обращение к русской элегии XVIII — первых десятилетий XIX века не предполагает, однако, текстуального охвата всего наследия в этом жанре. Отбор материала основан на привлечении тех элегий, в которых наиболее отчетливо проявилось развитие жанровой формы, а их анализ ограничен теми сторонами произведений и тем объемом, который необходим для понимания проблемы жанровой преемственности и новаторства. «Муза» Пушкина не только шла от «творений предшествовавших поэтов», «она приняла их всебя, как свое законное достояние, и возвратила их миру в новом, преображенном виде»¹.

Выявление особенностей жанра на определенном этапе его исторического развития предполагает выделение в нем главных жанровых примет. Элегия — один из древнейших поэтических жанров, выросший из культового стихотворения. Мысленно восстанавливая историю ее развития, мы улавливаем в ней совокупность целого ряда признаков, одни из которых оказались более устойчивыми (например, эмоциональная тональность), другие могли изменяться (тематика, метрическая система). И тем не менее многовековая история жанра заложила традицию выбора лирической «ситуации», содержания психологического переживания, структуры образа, стилистики. И как бы ни были многообразны переживания субъекта, печаль оставалась доминирующим чувством, определявшим общую эмоциональную окраску элегии.

Поэтому, когда, например, теоретики классицизма видели отличие элегии от других стихотворений в том, что она посвящалась «слезам и жалобам», подчеркивали как основной ее признак эмоциональную тональность при определенном психологическом содержании, они не были так уж далеки от истины: «песней грустного содержания» была элегия и для Белинского.

Русский XVIII век оставил две разновидности элегии: элегию любовную («эротическую») и «тренническую»

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1955, т. 7, с. 266.

(«на случай»). На раннем этапе становления жанра (Сумароков и его школа) преимущественное развитие получает элегия любовная, в последние десятилетия века интерес перемещается на элегию «треническую». Элегии, созданные на раннем этапе жизни этого жанра в литературе классицизма, характеризовались единством выраженного в них чувства. Авторы их, особенно элегий «на случай», отталкивались от конкретного факта, имевшего место в их жизни, что нашло уже отражение в самих названиях стихотворений («На смерть сестры авторовой Е. П. Бутурлиной» А. П. Сумарокова или «На смерть сына» В. В. Капниста). Эмоциональное восприятие единичного факта и составляло психологическое содержание такой элегии. Переживание раскрывалось как непосредственная эмоционально-психологическая реакция лирического субъекта на конкретную жизненную ситуацию, и передавалось оно в прямой, непосредственной форме, освобождалось от всего «постороннего», отличаясь единой эмоциональной окраской.

Изображение переживаний в связи с конкретным фактом или событием личной жизни и «единство чувства» составят особенность элегии классицизма в раннюю пору ее развития.

Эпоха 60—70 гг. XVIII в. отмечена в русской поэзии взаимопроникновением лирических мотивов. Это проявилось уже у позднего Сумарокова. И хотя жанровые границы переживаний одического или элегического «я» еще сохранялись, изменение общей ситуации в литературе способствовало расширению и обогащению лирического содержания жанров интимной лирики, в том числе — элегии. Она выходит за пределы отведенной ей сферы переживаний, вызываемых событиями частной жизни: «треническая элегия обращается уже к фактам и событиям, имеющим общественное значение. Это отчасти было заявлено в элегиях Сумарокова, написанных им на смерть основателя русского театра Ф. Волкова, трагической актрисы Т. Троепольской, графа А. Разумовского. Чувство скорби в них перерастает узколичностный характер: это гражданское чувство сына эпохи, живущего общественными интересами и обеспокоенного судьбами русской культуры и просвещения.

По характеру развития лирической темы к «треническим» элегиям примыкают любовные элегии этой поры. Они представляют собой также выражение эмоциональной реакции элегического «я» на конкретную ситуацию.

В отличие от первой группы в элегии любовной такой ситуацией могла быть неразделенная любовь, измена или охлаждение возлюбленной, разлука с нею или ее смерть. Переживание обычно представлено в элегии такого типа (у Сумарокова и после него) также в «чистом» виде, статично, в одном лишь моменте, но обрисовано могло быть в разных эмоциональных оттенках. Боль, сожаление, горечь, тоску по любимой испытывает лирический субъект элегии Сумарокова «Уже ушли от нас игранье и смехи...». Элегия учеников Сумарокова (А. Ржевского, Ф. Козельского и др.), разрабатывая варианты главных мотивов — любви, разлуки, идет по пути их расширения, тем самым усложняя структуру лирического содержания. В некоторых элегиях переживания лирического персонажа прямо не связаны с конкретной ситуацией («разлюбила», «изменила», «покинула»), хотя какой-нибудь из этих мотивов угадывается как причина нарушения душевного равновесия «героя». Переживание, составившее, например, лирическое содержание элегии А. Ржевского «Чего еще теперь, судьба, ты не наслала!..», имеет уже более общий характер. Оно передает жалобы лирического «я» на «время лютное», терзающее его «дух бедный», его неудовлетворенность жизнью в целом, утрату интереса к ней.

В этом русле пойдет развитие элегии М. М. Хераскова, с которым в первую очередь была связана «переработка и пополнение сумароковской традиции»². Элегические настроения утратят конкретно-биографическую мотивировку и в своей основе определяют мотивы и интонационно-стилевую систему будущей «медитативной» элегии конца XVIII — начала XIX века, создававшейся уже за пределами классицизма (Г. П. Каменев, Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский).

Вызванный развитием сентиментализма поворот литературы к сфере внутренней жизни отдельной личности активизирует взаимопроникновение мотивов гражданской и интимной лирики, требует существенной перестройки ее жанровых структур. Элегия последних десятилетий века включает в себя новый материал, расширяет общие формы его воплощения в образе переживания; происходят изменения во внутренней структуре образа и в его стилевом выражении.

Поэтическая мысль в элегии Державина, развиваю-

² См.: Жуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927, с. 72.

шей традиции сумароковских стихотворений «на случай», строится уже по законам лирических композиций — на основе ассоциативно-метафорической образности («На смерть Катерины Яковлевны», «На смерть князя Мещерского»). Скорбь, вызываемая смертью конкретного человека, побуждает поэта к размышлениям о «вечных вопросах» человеческого бытия: о неумолимом беге времени, неизбежности смерти всего живого, о скоротечности человеческого пребывания на земле. Психологический план оказывается увязан с философским, что приводит к усложнению общей структуры жанра. Однако соотнесение вечного закона жизни с собственной судьбой меняет характер элегической скорби. Она утрачивает свою отвлеченность; пафосность уступает место грусти, возникающей от сознания, что и самого поэта меняет время, что и перед ним уже распахнуты «двери вечности».

Предваряя развитие «поэзии мысли» первых десятилетий XIX века, Державин не однажды обратится в элегии к общим темам: о временном и вечном, о добре и зле, о памяти, какую оставляет по себе человек, о смысле человеческого бытия вообще («На смерть графини Румянцевой»). Но эти размышления неизменно будут переводиться им в психологический план. Итоговая мысль поэта в элегии, посвященной графине Румянцевой, — «Одно лишь в нас добро прямое, // А прочее все в свете тлен»³, сближая данное стихотворение с другими произведениями Державина, в том числе с высокой одой, вновь «применяется» им к собственной жизни, оправдание смысла которой он видит в своей поэтической деятельности («А я Пиит, — и не умру»).

Главным в элегии Державина становится осмысление (в связи с фактом смерти конкретных лиц) общих проблем человеческой жизни в их нравственном, социальном и психологическом содержании, что, безусловно, расширило как тематический диапазон жанра, так и границы «элегической скорби».

Отход элегии от жанрового канона классицизма еще более резко был обозначен творчеством В. Капниста. Его стихотворение «На рабство» в русской поэзии XVIII века было по сути первым и единственным, где переживания лирического субъекта вышли за рамки традиционной для элегии ситуации — смерти, разлуки, измены.

³ Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1947, с. 44.

Они были вызваны событием социальной жизни страны — закрепощением украинских крестьян. «В печальны мысли погруженный», лирический герой Капниста склонен удалиться «от людства» «на холм», «в густую рощу» и там «под мрачным, мшистым дубом» предаться своей тоске по утраченной вольности. Эмоциональная окраска переживания, поэтический строй словесной образности позволяют говорить об этом стихотворении Капниста как рожденном на стыке не только двух направлений, классицизма и сентиментализма, но и жанров — оды и элегии.

Элегические традиции, заложенные творчеством поэтов XVIII века, найдут продолжение в лирике первых десятилетий нового века, в первую очередь у Жуковского и Батюшкова. С их творчеством связана перестройка жанровой системы, характерной для классицизма. Элегия, прогивостоящая оде в XVIII веке, в связи с поворотом литературы к изображению внутреннего мира отдельной личности становится ведущим жанром поэзии. Непосредственным предшественником Жуковского, одним из ранних романтиков, тесно связанных еще с сентиментализмом, был А. Тургенев. Его «Элегия» (1802), находясь в одном ряду с элегией Г. П. Каменева «Кладбище» (1796), во многом определила элегический стиль Жуковского. Картина «угрюмой» осени с ее «мертвящей рукой», «унынием и мраком», сельское кладбище, удары «колокола ночного», звучащие «в пустых развалинах», поэт «на камне гробовом» «с поникшей головой» — это уже иной, в сравнении с классицизмом, образно-поэтический строй элегии, отражающий изменившиеся эстетические установки жанра. Печаль героя, его подавленность внешне лишены какой бы то ни было конкретной мотивировки, как лишено мотивировки и его пребывание на ночном кладбище. Главное для автора в другом — в отражении тех настроений, которыми охвачен лирический персонаж. Осень, умирающая природа — «сохнет все, хладеет, истлевет» — навевают на героя мысли о смертности всего живого. Мимолетна жизнь, мимолетно счастье в этом мире. Возникает заключительный мотив утешения: лишь «в небесах» обретет человек «покой».

В элегии Тургенева впервые в русской поэзии предстали мотивы жизни и смерти, добра и зла, мимолетно-

сти человеческого счастья и бренности всего земного в сочетании с картиной осенней природы, появляется осмысление осени как метафорического образа уходящей жизни и кладбища как напоминания человеку о его конце. Эти мотивы в таком же сочетании предстанут в «Сельском кладбище» Жуковского. Обе элегии, имея источником известное произведение английского поэта Грея, вполне соотносились с традицией, характерной и для французской романтической поэзии.

Меланхолические настроения, внешне немотивированные, беспричинные, широко разольются в русской поэзии первых десятилетий XIX века и будут определять характер переживаний элегического субъекта вплоть до «Евгения Онегина», где жанр «унылой» элегии предстанет уже в иронической интерпретации. Композиционно мир этих переживаний будет раскрываться в форме лирической исповеди.

Несколько в стороне от этого главного русла развития жанра в раннюю пору романтизма будет стоять элегия Батюшкова. Хотя она, в соответствии с жанровой природой, будет сосредоточена на раскрытии личных переживаний и эти переживания тематически будут вращаться вокруг традиционных мотивов — любви, разлуки, земных радостей, — все же, по общему признанию исследователей, в силу связи своей с анакреонтической лирикой она будет лишена традиционной для элегии эмоциональной окраски («Веселый час», «Мой гений» и др.). Ее лексико-интонационная система выдержана в иных, по преимуществу светлых, тонах.

Отсутствие отчетливо выраженных мотивов разочарования в жизни, ее радостях, светлое мироощущение поэта в первый период творчества сделало психологически возможным создание Батюшковым в эпоху патриотического подъема, вызванного войной 1812 г., элегии, в основу лирического содержания которой положены гражданские чувства («К Дашкову»). Факты биографии поэта, его личной жизни обозначены в ней более четко, чем в элегии XVIII века: это мир уже конкретного человека, хотя и изображенный в общих проявлениях. В этот же ряд могут быть поставлены другие элегии Батюшкова на военные или исторические сюжеты («Переход через Рейн», «На развалинах замка в Швеции», «Умиравший Тасс»), значение которых в развитии жанра несомненно. Вводя переживания лирического героя, вызванные общественными, социальными сторонами действи-

тельности, и оставаясь, по сути, в русле той разновидности элегического жанра, что связана своим становлением с Сумароковым и Капнистом, они способствовали дальнейшему расширению тематического диапазона и эмоционально-психологического содержания, усложняли интонационно-стилевой строй.

«Поэзия мысли», напротив, будет развиваться в первые десятилетия нового века в русле державинской элегической традиции, трансформируясь и преображаясь под влиянием поэтики романтизма с ее тяготением к индивидуальному началу. Наиболее значительным произведением такого типа явилась элегия Жуковского «На кончину ее величества королевы Виртембергской» (1819). Поводом для ее написания послужила смерть сестры Александра I. То, что Жуковский по роду службы своей стоял близко к императорской фамилии, определило бытовую конкретность и психологическую достоверность изображаемого. Развивая традиционную для жанра тему утраты, он вводит в поэтический строй элегии образ оплакиваемой и с ним сюжетные мотивы, бытовые и психологические подробности. Однако «эпическое начало — лишь конкретно-чувственный уровень единого переживания: субъективно-лирическая струя остается главной в элегии.

Эмоциональной силы и особой художественной выразительности Жуковский достигает с помощью приема психологического контраста. Молодость и смерть, поставленные рядом, потрясают поэта своей несовместимостью и побуждают его к размышлениям о вечных проблемах человеческого бытия. Отвлекаясь от высокого общественного положения умершей, он воссоздает средствами лирики ее психологический облик, облик молодой женщины — любимой дочери, счастливой жены и матери, — рано ушедшей из жизни, не успевшей познать вполне ее радости и выполнить перед ней свои обязанности. Тонкий психолог и художник, Жуковский воспроизводит эмоциональную атмосферу восприятия ее смерти близкими — супругом, матерью, их боль, их отчаяние от сознания непоправимости случившегося.

«Мотив утешения», традиционно завершающий элегию, развернут в стихах Жуковского как «мотив примирения» с земными скорбями, характерный для его романтической поэзии в целом. В своем психологическом содержании он противопоставляет жизнеутверждающему мо-

тиву, которым завершается элегия Державина «На смерть князя Мещерского».

Лирическая тема, положенная в основу элегии Жуковского, как и сама исходная ситуация, не были новы для русской поэзии, но в их лирическом осмыслении и художественной, поэтической интерпретации поэт-романтик поднимается, в сравнении с предшественниками, на качественно новую ступень в развитии жанра. Элегия утрачивает в романтизме форму прямого, непосредственного выражения переживаний. Но она не остается и на уровне общих психологических формул. И хотя переживания даны Жуковским через систему емких образов, в том числе образов отвлеченных (*Бедя, Надежда, Судьба, Молва, Весть* и др.), сохраняющих налет «высокости», они переосмысливаются поэтом применительно к судьбе и страданиям отдельного человека, даются в сочетании с бытовыми и психологическими деталями («хозяйка молодая», «супруг осиротелый», «вдовец», «сироты» и др.). Поэтому возникающий мир отвлеченных символов не заслоняет поэтического образа молодой женщины. «Скорбным гимном житейского страдания и таинства утрат»⁴ назовет эту элегию Белинский, оценивший глубину, силу и правдивость выраженных в ней человеческих чувств.

Первые элегии Пушкина создавались в русле традиции, сложившейся в поэзии классицизма и получившей развитие у Жуковского и Батюшкова как крупнейших представителей русского романтизма. Типологическая общность с элегией предшественников поэта и его старших современников ощущается достаточно отчетливо. Внешне она проявилась в обращении к тем же темам и разновидностям элегического жанра, в выборе традиционных лирических сюжетов. Переживания его лирического субъекта вызывались, как и раньше, разочарованием в любви, радостью дружеского и любовного свидания, дисгармонией социального мира, сознанием неумолимости вечного закона жизни.

Сохраняя связь с жанровой традицией, элегия Пушкина предстает, однако, в новом качестве, что дало основание некоторым современным исследователям говорить о разрушении в его лирике жанровых границ, об

⁴ Белинский В. Г. т. 7, с. 185.

утрате лирическими произведениями поэта жанровой определенности, об атрофии жанра вообще. Действительно, элегия Пушкина не была похожа на известные образцы. Новаторство поэта в этом жанре отчетливо проявилось в его романтической элегии «Погасло дневное светило», — хотя она, казалось бы, сохраняет все жанровые приметы, определившиеся в предшествовавшие периоды ее развития: нарушение душевной гармонии, вызываемое факторами внешнего мира, разлад чувств, — а отсюда минорность тона, печаль, определяющая эмоциональную окраску переживания лирического «я». Элегия биографична, переживание в ней мотивировано конкретным событием частной судьбы поэта, и в этом смысле она также не выходит из традиции. Но ее биографизм особый. Испытываемое героем смятение чувств вызвано конкретной ситуацией: он «бежал отечески края», и корабль, на котором он находится, увозит его все дальше и дальше от родины. Разлука с нею воспринимается им как завершение определенного этапа в его жизни, как подведение итога прожитому и пережитому. Она рождает в его душе воспоминания о прошлом и думы о будущем. «Воспомянем упоенный», он осмысливает события «потерянной младости» и приходит к грустной мысли, что все «забыто», «но прежних сердца ран... ничто не излечило». Это определило главный пафос его элегии. Он диалектичен, отражает, с одной стороны, любовь поэта к родине, боль от разлуки с нею, но и нежелание возвращаться «к брегам печальным туманной родины», хотя именно с нею связаны самые нежные воспоминания о молодости, радостях любви и творчества.

Элегия построена как лирический монолог героя, в котором сливается в единое целое восприятие окружающего предметного мира с воспоминаниями о прошлом и думами о будущем, создавая в сложном образе переживания картину внутренней духовной жизни лирического субъекта, взятой во времени, в динамике, в изменениях. Этого не знала допушкинская элегия. Внутренняя эволюция лирического героя просматривается в том эмоциональном, психологическом «опыте», который обретается им в результате пережитых жизненных бурь. Обретение этого «опыта» приводит героя к разочарованию и осмысливается поэтом как тема элегическая.

Образный строй элегии остается в пределах романтической поэтики, однако метафоре Пушкина свойственна большая смысловая емкость, точность и выразитель-

ность. Психологическое состояние героя соотносится с скружающей его обстановкой: ассоциативным путем рождается полусимволический образ — «Лети, корабль, неси меня к пределам дальным // По грозной прихоти обманчивых морей» (II, 146), — переключающий конкретную ситуацию в обобщенный план, психологический контекст — в контекст философский. Монологу сообщается характер элегической скорби. Интонационно-ритмически она создается использованием пиррихированных александрийских стихов и сочетанием женской и мужской рифмы.

Та же структура лирического переживания, основанная на передаче диалектики чувств, станет характерной для элегий поэта последующих лет: «Мне вас не жаль, года весны моей...», «Я пережил свои желанья» и др. Она сохранится и в элегиях, созданных поэтом в период становления в его творчестве реалистической поэтики, — таких, как «Воспоминание» (1828), «Безумных лет угасшее веселье» (1830). Жанр элегии становится под пером Пушкина свободным выражением диалектики внутреннего мира в его обусловленности индивидуальным жизненным опытом лирического субъекта.

В сравнении с предшественниками элегию Пушкина отличает широта и многообразие лирической тематики. Одна из граней в переживаниях элегического героя Пушкина определяется воздействием на него окружающей социальной действительности. Поэтическая мысль, положенная в основание лирического содержания ранней элегии «Деревня», идилична по своей природе и восходит к сентиментализму. Мотив деревни был широко использован и романтизмом, особенно в жанре баллады.

В элегии Пушкина, подобно элегии Капниста, эта тема осложнена введением социально-политического мотива, связанного с восприятием крепостной деревни. Лирическая композиция стихотворения основана на эмоционально-психологических контрастах. Светлое, радостное чувство, вызванное в душе поэта встречей с деревней и составившее поэтическую мысль первой части стихотворения, мотивировано реальной, бытовой ситуацией. Поэт «...променял порочный двор Цирцей, // Роскошные пиры, забавы, заблужденья // На мирный шум дубров, на тишину полей...» (II, 89).

Раскрывая полноту чувств, охвативших его, он назовет те приметы внешнего мира, которые вызывают в его

душе ощущение «счастья» и рожают творческое вдохновение. Перед взором поэта они предстают в пространственной перспективе. Много лет спустя этот композиционный прием будет использован поэтом в стихах «Кавказ» и «...Вновь я посетил...». На первом плане — барская усадьба («...люблю сей темный сад // С его прохладой и цветами»), далее «луг, уставленный душистыми скирдами», а еще дальше — «двух озер лазурные равнины», на «влажных берегах бродящие стада». «Заними ряд холмов и нивы полосаты», и совсем вдали «рассыпанные хаты... Овины дымные и мельницы крылаты». И куда ни простирается взгляд поэта, он замечает «везде следы довольства и труда». И он во власти чувств к этой деревне — «Я твой». Ощущение такого счастья лирическим героем не мгновенно, оно длительно, протяженно во времени («льется дней моих невидимый поток»). И, «от суетных оков освобожденный», поэт отдается свободному творчеству, не завидуя уже «судьбе злодея иль глупца — в величии неправом».

Контраст между городом и деревней в первой части стихотворения сменится во второй его части цепью иных контрастов: между жизнью природы в ее первозданной красоте и жизнью человека (цветущие нивы и горы и «Невежества губительный Позор»), «Барством диким» и «рабством тощим», «земледельцем» и его «неумолимым Владельцем». Они переведут лирическую, психологическую тему в социальный план, создадут обобщенный образ исторической эпохи, изменят эмоциональную окраску переживания, сообщив ему характер глубокой элегической скорби, резко контрастирующей с общей тональностью первой части стихотворения. Раскрывая «мысль ужасную», что «душу омрачает», Пушкин дополняет метафорический строй поэтической образности, преобладающий в создании картин среднерусской природы, метонимической образностью («рабство тощее», «барство дикое», «насильственная лоза» и др.), достигая широкой типизации, обобщенности в изображении современной крепостной деревни и чувств, вызываемых ею.

Элегия уже в раннем творчестве Пушкина не замыкается на одной эмоции. От узколичного восприятия деревни как «пустынного уголка», где «творческие думы в душевной зреют глубине», он поднимается к гражданственным чувствам, к выражению боли, глубокой душевной скорби при виде царящего социального зла и выра-

жению мечты о «прекрасной заре», что взойдет над отечеством.

Неудовлетворенность Пушкина современной ему действительностью получит дальнейшее углубление в элегиях первой половины 1820-х годов, таких, как «Кто, волны, вас остановил...», «Свободы сеятель пустынный» и др., обозначивших внимание поэта к широким политическим проблемам эпохи.

Совмещение в элегии Пушкина мотивов интимных переживаний с переживаниями, вызываемыми разными сторонами общественной жизни, отражает движение поэта в сторону реализма, выявившееся и в других жанрах его творчества этой поры — поэме, послании, романе.

Утверждение поэтики реализма в творчестве Пушкина внесет качественные изменения в жанр элегии. И хотя поэтическая мысль в ней будет иметь конкретную биографическую мотивировку, внешний повод, вызывающий элегическое настроение и соответствующий ему образ переживания, сама мотивировка примет более буднично-повседневный характер. Такой биографической ситуацией может быть ночная бессонница, возвращение в деревню, множественные приметы внешнего мира, выстраивающиеся в сознании героя в определенные психологические ряды. В сферу жанра интимной лирики до Пушкина материальный мир входил ограниченно. Элегия строилась как переживание, поводом к которому выступало обычно конкретное событие. У Пушкина элегия приняла иной характер. Она утратила установку на единичное событие. Главной ее особенностью, начиная с романтического творчества, — и эта особенность получит дальнейшее развитие с движением поэта в сторону реализма — становится осмысление прошлого. Воспоминания и составляют разные варианты элегических мотивов, определяющих содержание и окраску лирических произведений.

Отражая многообразие психологических граней в переживаниях «я» поэта, они свободно соединяют «высокое» и «обыденное», философское и бытовое, «поэтическое» и «прозаическое». Элегия окончательно отходит у Пушкина от разработки лирической темы в каком-то определенном эмоциональном ключе. Поскольку элегическая тема разрабатывается неизменно как тема воспоминаний, острота которых, как бы ни была тяжела прошедшая жизнь, снята временем, элегиям Пушкина не свойственна трагическая окраска. Радость или стра-

дание, пережитые в прошлом, осмысливаются как определенный психологический и душевный опыт.

Одна из лучших элегий Пушкина зрелого периода «...Вновь я посетил» объединила частную, биографическую ситуацию — приезд поэта в Михайловское после длительного отсутствия — с размышлениями на «общие темы», и в этом смысле она в наибольшей степени оказалась связана с традицией, идущей от Державина к Жуковскому. В основу «лирического сюжета» элегии положена эпическая ситуация: содержатся указания на конкретное время и место, вводятся в форме воспоминаний события прежней жизни лирического субъекта, даются эпические зарисовки картин природы и предметного мира. Однако эпические моменты не имеют в элегии самостоятельного характера. Они подчинены раскрытию главной поэтической мысли, что делает элегию своеобразной разновидностью лирической медитации, выраженной опосредованно, через эмоциональное восприятие событийного и предметного ряда. Внимание поэта сосредоточено на неудержимом беге времени и тех переменах, которые происходят под его воздействием. Многого нужно было пережить, передумать, перечувствовать, ощутить на себе самом действие этого закона, чтобы остаться в его осмыслении на позиции, нравственной в высшей степени. Эта позиция была заявлена поэтом в другой элегии, написанной несколькими годами ранее, — «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Но в ней общефилософская мысль, переплавленная в поэтическую форму, — «Мы все сойдем под вечны своды — // И чей-нибудь уж близок час», — выражена явно и в дальнейшем движении и смене поэтических образов («Гляжу ль на дуб уединенный...», «Младенца ль милого ласкаю...» и др.) она лишь конкретизируется.

В элегии «...Вновь я посетил» та же мысль выражена глубже, поэтичнее, проникает в лирический подтекст стихотворения. В элегии нет отвлеченных образов. Она построена как монолог лирического субъекта: его переживание дано не прямо, но вычленяется из эмпирического восприятия поэтом окружающей природы и обстановки. Поэт возвращается в привычный ему мир, где он «провел // Изгнанником два года незаметных». Здесь все ему знакомо: «опальный домик», где жил он «с бедной нянею», «холм лесистый», озеро, что «меж нив золотых и пажитей зеленых», «синяя, стелется широко»; по его гладкой поверхности «Плывет рыбак и тянет за со-

бой // Убогий невод»... «Все те же» три сосны встретили его «на границе // Владений дедовских». Пушкин предельно конкретен, он вводит в элегию новый эмпирический материал, которого жанр до него не знал, и поэтизирует его.

Реалистически нарисованная картина природы, детали национального и социального быта воспроизведены в соответствии с законами поэзии лаконично и по-пушкински емко. В поэтизации обыденного, прозаического косвенно выражена любовь поэта к «отчему краю». Но взор его с грустью замечает перемены, происшедшие здесь. Мысль обращается к памяти; сопоставляя настоящее с прошлым, сознание фиксирует изменения, то новое, что внесено временем в знакомую картину. Воспоминания, как и в прежних элегиях Пушкина, составляют композиционный центр и этого произведения: хотя домик по-прежнему стоит, но «старушки нет» уже; от старости «скривилась мельница, насилиу крылья // Ворочая при ветре...», а возле трех сосен «теперь младая роща разрослась». Все эти детали психологизированы и развивают один из основных мотивов элегической темы — все вокруг подвергается воздействию времени: стареет одно и набирает силу другое. Лирическое чувство, вызванное переменами в отчем крае и нахлынувшими воспоминаниями о прежнем пребывании поэта здесь, проникается философским содержанием, создавая нерасчленимое единство. Этому способствует лирическая композиция произведения и внутренняя структура образа переживания.

Время спрессовало события: «И, кажется, вечер еще бродил // Я в этих рощах», но «десять лет ушло с тех пор». Перемены, подмеченные во внешней жизни, соотносятся с собственными чувствами и ощущениями. Они осмысливаются как действие «вечного закона жизни»: «И сам, покорный общему закону, // Переменился я...» Мысль эта была выражена уже Державиным в стихах «На смерть князя Мещерского»: с уходящей «младостью» он замечает перемены в своем отношении к жизни, в ее психологическом восприятии: «...Не сильно нежит красота, // Не столько восхищает радость, // Не столько легкомыслен ум, // Не столько я благополучен...»⁵. У Пушкина это сделано иначе. Конкретная, «прозаическая» реальность переводится им в поэтиче-

⁵ Державин Г. Р., с. 8.

ский, философский аспект. В образно-ассоциативном строе его элегии, в лирическом подтексте заложено философское осмысление жизни в ее прошлом, настоящем и будущем, заключен индивидуальный жизненный опыт.

Философская мысль, сливаясь с лирическим, психологическим содержанием, создает образное единство, но это единство предстает в элегии как индивидуальное переживание, как психологический опыт конкретного человека, одновременно заключая в себе глубокий обобщающий смысл. И это составляет второй мотив стихотворения. Третий — и он едва ли не самый важный — связан с традиционным для элегии заключительным мотивом — мотивом «утешения». Он также существенно отличает Пушкина от его предшественников в этой разновидности жанра.

У Державина — это утверждение радостей жизни и наслаждения ими наперекор времени и судьбе. У Жуковского смирение перед земными утратами и упование на «ту страну, куда не манит нас». У Пушкина — серьезнее и выливается в поэтическую мысль о связи времен — прошлого, настоящего, будущего. Его грусть по уходящей жизни «светла», она сопряжена с готовностью уступить дорогу «внуку», «племени младому, незнакомому».

Философский план стихотворения, раскрывающийся в психологическом восприятии лирическим субъектом перемен, которым подвержено все в этом мире, подтверждает нравственную высоту человеческого и гражданского сознания поэта, его высочайший гуманизм. Пушкинская мера человеческой ценности, преломленная сквозь призму жизненной и философской позиции лирического субъекта, роднит это стихотворение с другими произведениями поэта, в том числе с его поэмами 30-х годов.

Необычайно широкий тематический и эмоциональный диапазон пушкинской элегии, подлинный биографизм ее, отражение динамики внутренней жизни поэта при объективной значимости настроений и переживаний, порождаемых эпохой и запечатленных в ее лирическом содержании, — все это сообщило жанру качественно иной характер. Но, изменяясь, приобретая характер свободного лирического самовыражения поэта, элегия в творчестве Пушкина продолжала жить как самостоятельный жанр, сохраняла свои устойчивые признаки.



«Граф Нулин» и традиция иронико-комической поэмы

Большинство исследователей определяют «Графа Нулина» как «шутливую повесть» или «повесть в стихах»¹. А. Н. Соколов генетически соотносит «Нулина» с жанром «сказки»². Сам Пушкин не дал однозначного жанрового обозначения своему творению. Он называет его «повестью», «поэмой», «сказкой» (XI, 188, 98, 156). И действительно, в произведении прослеживаются традиции стихогворной новеллы, conte, обычно использующей анекдотический сюжет и стилистику иронического повествования. В конце «Нулина» авторский рассказ прямо назван «сказкой»: «Тем и сказка // Могла бы кончиться, друзья...» (V, 13). Перед нами русский синоним понятия conte.

В устоявшейся событийной схеме новеллистического повествования обязателен эффект «остроумного поворота», сюжетной неожиданности, которые, в соответствии с традицией, подготавливаются автором и угадываются читателем. Так, сообразно с каноном, Пушкин провоцирует ряд читательских прогнозов развития действия и

¹ Томашевский Б. В. Поэтическое наследие Пушкина. (Лирика и поэмы). — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941, с. 292; Соколов А. Н. Стихотворная сказка (новелла) в русской литературе. — В кн.: Стихотворная сказка (новелла) XVIII — начала XIX века. Л., 1969, с. 39; Сидиков Л. С. «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин». (К эволюции пушкинского стихотворного повествования). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978, т. 8, с. 12 и др.

² Соколов А. Н. Указ. соч., с. 39—42. Соколов А. Н. Жанровый генезис шутливых поэм Пушкина. — В кн.: От «Слова о гслюку Игореве» до «Тихого Дона». Л., 1969, с. 70—78.

тут же их опровергает: кажется, что граф Нулин должен проехать мимо усадьбы Натальи Павловны — он уже и проехал мимо, но, вопреки определенному читательскому ожиданию, все-таки в эту усадьбу попадает; неожиданно возвращается с охоты муж героини; не исполняются угрозы «затравить» графа «псами» и т. п. К новеллистической традиции тяготеет и упоминание о смеющемся Лидине, неожиданно и остроумно осложняющее ситуацию финала.

Но есть в этих неожиданностях и качество, заслуживающее особого внимания. По известной анекдотической схеме, предполагающей отъезд мужа, скучающую жену, появление «третьего», внезапное возвращение мужа и развязку, главным элементом является именно возвращение мужа. Однако пощечина Натальи Павловны лишает этот элемент его обычного значения. «Пощечина Натальи Павловны есть, с точки зрения этой фабулы, *несобытие*, — справедливо замечает Е. С. Хаев. — Теперь возвращение мужа ничем не чревато...»³. Такое отклонение от данной анекдотической схемы трудно расценить как просто видоизмененное осуществление традиционного жанрового закона, предполагающего «остроумный поворот сюжета». Им отменяется вся логика обычной новеллистической сюжетности.

Событийная развязка равна нулю, следовательно, анекдот (и вообще событийный сюжет в точном смысле) не состоялся. «Обусловленности событий больше нет, может произойти что угодно (например, наутро после конфуза граф «чуть ли снова не влюблен» — возможен новый виток сюжета)»⁴. Так внутри традиционной для новеллистического жанра структуры не слишком заметно, но верно проявляется закон иронической мистификации, неограниченной непредсказуемости сюжетного развития, который сформулировался в пушкинской поэме «Руслан и Людмила»⁵, а соотнести «Руслана» только с жанром *conte* представляется затруднительным.

Не вполне обычную роль выполняет в «Графе Нулине» и единственное крупное отступление. Оно следует за

³ Хаев Е. С. Особенности стилового диалога в «онегинском круге» произведений. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1979, с. 107.

⁴ Хаев Е. С. Указ. соч., с. 107.

⁵ См. об этом: Гуменная Г. Л. Ирония и сюжетосложение шуточной поэмы Пушкина («Руслан и Людмила»). — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1983, с. 169—179.

описанием скучающей героини и призвано приблизить ее переживания к жизненной ситуации, знакомой читателю:

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот верно знает сам,
Как сильно колокольчик дальный
Порой волнует сердце нам.
Не друг ли едет запоздалый,
Товарищ юности удалой?...
Уж не она ли?... Боже мой!
Вот ближе, ближе... сердце бьется...
Но мимо, мимо звук песется,
Слабей..... и смолкнул за горой. (V, 5)

Но Наталья Павловна, будучи воспитана в пансионе, вероятно, не могла вспоминать об «удалой» юности и с таким трепетом мечтать о таинственной незнакомке, названной Пушкиным так глубоко интимно — «она». Отступление не только сближает, но и разделяет духовные миры героини (и читателя) и автора, оно явно наполнено автобиографическими аллюзиями (упоминание о товарище «юности удалой» — едва ли не намек на приезд Пушина в Михайловское) и обозначает здесь перспективу совершенно иного сюжета — сюжета, несущего в себе высокие темы и высокие чувства.

Отношения этого возможного сюжета с реальным сюжетом «Нулина» вряд ли можно свести к простому контрасту. Он (этот высокий несостоявшийся сюжет) и напоминает о других жизненных возможностях, скрытых в той же ситуации, и тут же, одновременно, дает почувствовать родство возможностей высоких и низких, показывает, что они заложены в одних и тех же жизненных «положениях» и могут придать им различный смысл. Таким образом, смысловое воздействие лирического отступления охватывает не какое-то отдельное звено сюжетного рассказа, а весь сюжет разом и в целом. Жанровая традиция *conte* не знала попыток подобного переосмысления сюжета.

Первоначальное название «Графа Нулина» — «Новый Тарквиний» — напрямую связывает это произведение с трагедийной поэзией, с поэмами «наизнанку» типа «Елисей или Раздраженный Вакх» В. И. Майкова или «Вергилиева Енейда, вывороченная наизнанку» Н. П. Осипова. Это название было снято Пушкиным в силу того, вероятно, что поэт, стремясь к синтезу жанровых традиций, избегал жесткой и однозначной ориен-

тации своего стихотворного повествования. Следы же взаимодействия с ирон-комическим эпосом можно проследить на разных уровнях поэмы.

В «Нуллине» немного отступлений, но тем важнее их роль, тем заметнее их функциональное сходство или различие с аналогичными явлениями у предшественников Пушкина. И нужно отметить, что второе по объему отступление-ассоциация пушкинской поэмы («Так иногда лукавый кот // Жеманный баловень служанки // За мышью крадется с лежанки...» — V, 10) обнаруживает свое типологическое сходство с построением отступлений в «Енейде» Осипова:

Читателям, я мню, случалось
В мясном ряду когда бывать,
И там частенько удавалось
Собачьи хитрости видеть.
Из них котора посмелее
И в бойкости поудалее,
Когда мосол подтенетит,
Тогда проворно без оглядки
С добычей той во все лопатки
Уйти скорей оттоль спешит.

Так точно нашему Енею
Случилося тогда бежать...⁶

Уподобления античного героя вороватому псу и «нового Тарквиния» лукавому коту построены по одинаковому принципу и близки по своим целям, хотя, конечно, отступление в бурлеске Осипова сугубо однозначно, а в поэме Пушкина такой однозначности нет и не может быть как в силу более сложных семантических отношений внутри самого текста, так и из-за взаимодействия его с другими литературными источниками (например, травестийной поэмой Вольтера «Орлеанская девственница», где в 12-й песне паж Манроз, крадущийся в спальню к Агнессе, сопоставляется с котом, подстерегающим «застенчивую мышку»)⁷.

В первоначальном тексте поэмы встречается и знаменательное сопоставление влюбленного графа с кипящим самоваром (V, 170), которое еще более наглядно демонстрирует свою типологическую однородность с аналогичными явлениями комического эпоса (ср. у Осипова: «Горшок у бабы как со щами//Бурлит в растоп-

⁶ Ирон-комическая поэма. Л., 1933, с. 357.

⁷ Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. М., 1971, с. 156.

ленной печи, // Так точно сильными волнами // Кипело море в той ночи»⁸). Но, видимо, как раз вследствие подчеркнутой однозначности приема и его однонаправленной жанровой соотнесенности Пушкин и отказался от него в окончательном варианте текста.

В связи со всем сказанным не случайным и не чисто внешним представляется сходство рифмовки «экипаж — courage» в «Нулине» и в «русском сочинении» И. М. Наумова «Ясон, похититель златого руна, во вкусе нового Енея», отмеченное В. В. Виноградовым⁹. Близки и ситуации, в которых возникла эта достаточно необычная рифма. В поэме Наумова о дорожный камень ломается колесо Зевсовой телеги, «вычинить» которое поручено Вулкану:

Вулкан по данному приказу,
Тащил Зевесов экипаж;
Хотел исправить по заказу,
Кричал: «кураж, Вулкан, кураж!»¹⁰

В «Графе Нулине» после крушения коляски на косогоре сходным образом ободряет себя и своего хозяина Пикар:

Опасно раненный, печальный
Кой-как тащится экипаж.
Вслед барин молодой хромает.
Слуга-француз не унывает
И говорит: «Allons, courage!» (V, 6)

Традиции ирои-комического эпоса отчетливо проявляются и в пародийной направленности самого сюжета: как мы убедились, Пушкин пародирует событийную схему conte. Но это не единственный пародийный пласт поэмы. В «Нулине» прослеживается закон многонаправленного пародирования, сформировавшийся в поэмах 20-х годов «Руслан и Людмила» и «Гавриилиада», генетически связанных с ирои-комическим эпосом.

Еще два существенных пародийных плана «Графа Нулина» четко определены в известной пушкинской заметке, опубликованной П. В. Анненковым в 1855 году. «Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (XI, 188), — вспоми-

⁸ Ирои-комическая поэма..., с. 275.

⁹ Виноградов В. В. Пушкин и русский язык. — Вестник АН СССР. 1937, № 2—3, с. 98.

¹⁰ Ирои-комическая поэма..., с. 559.

нал Пушкин. Цель, таким образом, сразу же определилась как «двойная»: пародируется и сама история, и по-своему интерпретирующая исторические события символично-метафизическая, риторическая, насквозь «книжная» поэма Шекспира¹¹. Уже одно это обстоятельство определяет многосложность иронии: иронию вызывает не только, допустим, «ходульная», отвлеченная «книжная» трактовка драматических исторических событий, но и сам реальный драматизм этих событий, сами законы истории, течение которых может изменить один поступок или жест. Не менее важно и то, что пародирование приобретает скрытый характер¹². Лишь мгновенно промелькнувшая незадолго до конца параллель Нулин — Тарквиний прямо указывает на пародийные намерения автора. Этот намек поддержан — но уже не столь явно — концовкой:

Теперь мы можем справедливо
Сказать, что в наши времена
Супругу верная жена,
Друзья мои, совсем не диво. (V, 13) —

только акцент на словах «в наши времена» (в противовес подразумеваемым временам легендарным) выдает пародийный смысл. Словом, пародийный характер сюжета в целом мог быть даже не понят нечутким читателем (не знающим к тому же ни первоначального названия поэмы, ни еще не опубликованной в ту пору заметки Пушкина о «Графе Нулине»).

Скрытый (или, вернее, полускрытый) характер пародирования приводит к тому, что иронический смысл оказывается еще более сложным, подвижным и многозначным. Еще более отчетливо усложняется жанровая ориентация сюжета, на первый взгляд такая, казалось бы, однозначная (еще одна разновидность *conte*). Бытовой сюжет, соотнесенный с высокими объектами пародии (история и Шекспир), приобретает иронико-комическую природу и соответствующий смысл. Если воспри-

¹¹ О главных аспектах пародийного замысла Пушкина по отношению к шекспировской «Лукреции» см.: Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974, т. 7, с. 77—79.

¹² О принципах такого пародирования см.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 198—226; см. также: Эйхенбаум Б. М. О замысле «Графа Нулина». — В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1937, т. 3, с. 352—357.

нять рассказ в таком ракурсе, то многие детали ожидают, включаясь в иронико-комическую жанровую традицию и поддерживая соотнесенность с нею. С одной стороны, это типичные для иронико-комических повествований демонстративно грубые детали быта. Здесь они сгущены:

Индейки с криком выступали
Вослед за мокрым петухом.
Три утки полоскались в луже,
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор... (V, 5)

С другой стороны, такой же бытовой материал может окрашиваться в тона высокого стиля, оснащаться атрибутами, традиционно сопутствующими высокой тематике. Именно так подается в начале «Графа Нулина» обычное занятие помещика, псовая охота, — как «опустошительный набег», в окружении формул, тяготеющих к батальной стилистике («не зная нег», «гарцует», «пирует» и т. п.) и тут же перебиваемых прозаизмами («грязь, ненастье», «бранится», «мокнет» и т. п.). Самая пощечина, остановившая предприимчивость «нового Тарквиния», может быть воспринята как своего рода редуцированная драка, то есть как трансформация обязательного элемента и традиционного мотива иронико-комической поэмы¹³.

Но если принять за «точку отсчета» не само изображенное бытовое происшествие, а объект пародии (легендарный эпизод из римской истории, шекспировскую «Лукрецию»), то бытовой сюжет «Нулина» воспринимается как травестийный и все те же самые детали получают именно травестийный смысл. Причем оба жанровых принципа осмысления материала здесь сливаются неразделимо.

Пересечение и взаимоналожение различных пародийных планов и смыслов, получаемое при актуализа-

¹³ Рассматриваемый эпизод многозначен. Г. А. Гуковский указал на нелепость «пощечины рыцарских веков» в древнем Риме (Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 76) и тем самым вскрыл еще один пласт комического, заключенный в этой ситуации. Представляется также интересным рассмотреть пощечины Натальи Павловны Нулину и параллели с пощечиной Иоанны Гермафродиту, эпизодом поэмы Вольтера «Орлеанская дева», где травестируются события французской истории. (См. об этом: Вершинина Н. Л. К вопросу об источниках поэмы «Граф Нулин». — В кн.: Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1981, с. 98).

ции традиций иронико-комической поэмы на разных повествовательных уровнях «Графа Нулина», приводит к ощущению «живой жизни», жизни как вечной неожиданности, опровергающей любые традиционные схемы (от анекдотической адюльтерной фабулы до представлений о соотношении Добра и Зла в мировой истории). «Странные сближения», о которых упоминал Пушкин в своей заметке о замысле «Графа Нулина», внесли важное конкретно-историческое дополнение к этому уже обретенному поэмой смыслу: современному «Тарквинию» не удалось повторить деяние древнего тирана; современным Брутам, русским декабристам, не удалось изгнать царя и сделать «Третий Рим» (Россию) республикой — жизнь оказалась неподвластна субъективным намерениям, сознательно или бессознательно сориентированным на «классические» образцы.

Такое ощущение жизни преодолевает традиционную иерархию высокого и низкого. Можно ли считать, что высокое, живущее в гражданской истории и в искусстве, унижено открытием его родства с «низким», бытовым? В такой же мере можно считать, что быт возвышен открытием какого-то его родства с «вершинными» событиями истории и поэтическими сюжетами литературы. А в целом получается нечто третье: и в высокой истории, и в бытовой повседневности открываются одни и те же законы жизни, и прежде всего закон, по которому течение событий зависит от любой из составляющих эти события малых величин, от какого-нибудь поступка или даже жеста одного из участников. Получается шутовское предвосхищение того, что потом с глубочайшей серьезностью будет осуществлено в «Воине и мире» Толстого.



«Евгений Онегин» и стихотворная беллетристика 1830-х годов

Историко-литературный процесс можно сравнить с гребнем горного хребта, где за подъемом на вершину неизбежно следует спуск. Горы не существуют без подножий, классика — без беллетристики. После «Евгения Онегина» мы не видим ничего равного ему в жанре романа в стихах, но это не значит, что жанровая традиция полностью перекрыта. Стихотворный роман тут же ушел в массовую литературу, превратился в стихотворную беллетристику. Нисхождение жанра не есть его падение, это путь через стадию убывания, которая впоследствии может смениться становлением.

Взаимосвязь и взаимообусловленность шедевра и шаблона на примере романтической поэмы показал В. М. Жирмунский в классической работе «Байрон и Пушкин». Наш интерес к традиции русского стихотворного романа до сих пор ограничивался сопоставимыми с «Онегиным» величинами, но теперь настала необходимость обследовать весь обозримый жанровый текст, так как он является неочевидной опорой для продолжающейся художественной жизни пушкинского романа.

В наше время соотношение классики и беллетристики стало предметом пристального историко-теоретического изучения (Ю. М. Лотман, В. М. Маркович, Е. М. Пульхритудова, В. Н. Турбин¹ и мн. др.). Возникает ин-

¹ Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература». — В сб.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973; Маркович В. М. К вопросу о различии понятий «классика» и «беллетристика» (доклад на теорет. конф. в МГУ — 1983); Пульхритудова Е. М. Творчество Н. С. Лескова и русская массовая литература. — В сб.: В мире Лескова. М., 1983; Турбин В. Н. Пушкин, Гоголь, Лермонтов. М., 1978.

терес и к традиции романа в стихах (С. Н. Бройтман)². Однако первая попытка соотносить «Евгения Онегина» с самыми ранними его подражаниями была предпринята 50 лет назад И. Н. Розановым³. И. Н. Розанов остановился лишь на стихотворных романах, появившихся параллельно с выпуском «Онегина» по главам, то есть до 1833 года. Он описал «Евгения Вельского» М. Вознесенского, «Сашку» А. Полежаева и несколько других романов, указав на мотивы, которым следовали подражатели, видоизменяя их на свой лад. Не придерживаясь исследовательской линии И. Н. Розанова, мы тем не менее продолжим хронологическую последовательность рассматриваемых произведений и в настоящей работе ограничимся рамками 1833—1840 годов.

Будучи полигенетическим образованием, «Онегин» оказал мощное воздействие на развитие русской прозы. Под его косвенным освещением иначе видятся «Русские ночи» В. Ф. Одоевского, «Философические письма» П. Я. Чаадаева, не говоря уже о «Мертвых душах». Есть возможность прочесть в кругу жанра полупрозу-полустихи — роман А. Ф. Вельтмана «Странник», тем более что в 1840-х годах появится в том же роде «Двойная жизнь» К. К. Павловой. Что же касается прямого воздействия «Онегина» на жанровую традицию, то здесь мы, оставив в стороне «Сашку» и «Сказку для детей» М. Ю. Лермонтова, которые еще до нас интерпретировались как романы в стихах, и уклонившись от малоисследованного жанрового соприкосновения «стихотворный роман — стихотворная повесть», назовем несколько текстов из нисходящей линии: «Семейство Комариных» Н. Карцова (1834), «Дурацкий колпак» В. С. Филимонова (1838), «Борис Ульянов» Андрея Карамзина (1839), «Полина» без имени автора (1839), «Евгений и Людмила» Н. Анордиста (1840), «Граф Томский» Н. Колотенко (1840). Мы рассмотрим три романа: «Семейство Комариных», «Полину» и «Графа Томского»⁴. Они наиболее выдержаны в жан-

² Бройтман С. Н. Роман в стихах 1910-х годов. — В сб.: Жанр романа в классической и современной литературе. Махачкала, 1983.

³ Розанов И. Н. Ранние подражания «Евгению Онегину». — Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, вып. 2.

⁴ Карцов Н. Семейство Комариных. Роман в стихах. М., 1834; Полина. Роман в стихах (первые три главы). СПб., 1839; Граф Томский. Роман в стихах, изданный Н. Колотенком. Одесса, 1840. При цитировании страницы указаны в тексте.

ровом шаблоне, характеризуются общностью типа героя и манерой по-пушкински оставлять роман «без конца». Последнее свойство наблюдалось и в романах, написанных до окончания «Онегина», что легко объяснить, а в наших случаях это мотивируется сложнее.

Автор «Семейства Комариных» Н. Карцов был сотрудником журнала «Атеней». Роман состоит всего из двух глав, но жанровые черты, унаследованные от «Онегина», успевают в нем проявиться. Он открывается стихотворным посвящением «Жене моей» и прозаическим «Предупреждением», имеет несколько развернутых подстрочных примечаний. Действие еще не пущено, перед нами экспозиция, внутри которой, подобно шахматным фигурам, расставлены лица. Время почти онегинское — 1813 год. При полной зависимости от пушкинского романа Н. Карцов кое-что пытается сдвинуть и даже противопоставить «Онегину», поступая в духе любого эпигона, безотчетно выполняющего в своем стремлении к оригинальности диалектику историко-литературного процесса — копировать оригинал в пределах своих узких возможностей. Так, еще в «Предупреждении» вводится тема войны, хотя описывается провинция, весьма далекая от полей сражения:

Местом действия моего романа выбрал я Саратовскую губернию. Волга, трудолюбие, награжденные плодородием земли, — все страну эту делает прекрасной, а жителей счастливыми...
<...> Все действующие лица и происшествия моего романа — суть вымысел.
Теперь издаю я только две первые главы, когда же издам последующие?..
Не знаю... (11)

Уездный предводитель дворянства Пахом Ефимович Комарин едет обозом в Саратов вместе с женой Марией Павловной и дочерью Дашей. Семейство напоминает Лариных не только созвучием: не имея сестры, Даша по описанию ее образования похожа на Татьяну, а по характеру — на Ольгу. Путешественники ночуют на постоялом дворе. Даша полна тягостных предчувствий. Она вспоминает Эраста, который, будучи сиротой, воспитывался в комаринском доме, а теперь уехал в действующую армию и уже отличился под Кульмом. Эраст и Даша были влюблены друг в друга, но теперь ей ста-

ло известно, что его захватила страсть к картам, и она волнуется, что он разлюбил ее.

Все, что мы успеваем узнать в двух главах, свидетельствует о крайнем благонаравии автора. Эраст, о котором мы узнаем слишком мало, вряд ли стал бы на высоту онегинского типа. Черты офицерского поведения предсказывают такой же характер, который наглядно развернется в «Полине» и «Графе Томском». В «Семействе Комариных» повествование сдвинуто в план быта, патриархальности, семьи, любви. Астрофические стихи четырехстопного ямба беспретенциозны и звучат при всей их безыскусности куда приемлемей, чем, например, гаерская какофония «Евгения Вельского».

В духе «Онегина» написано множество мест. Вот характеристика главы семейства:

Пахом Ефимович Комарин
В отставку вышел наконец;
Он добрый муж был и отец,
Для мужиков был добрый барин;
Но агрономии не знал
(Тогда ее все плохо знали)
Без экстирпаторов нахал,
Как наши прадеды пахали. (14)

Это, конечно, литературный родственник Дмитрия Ларина, с которым они несомненно сходились и в привычках быта:

Наливки разные любил
Пахом Ефимович ужасно,
Он знал в них толк и с толком пил;
А Марья Павловна прекрасно,
Затем, чтоб мужу угождать,
Умела их готовить.
Она всю тонкость в них узнала:
Рябиновка всегда у ней
Двухгодовалая стояла.
Зато и муж жене своей
Во всем приятным быть старался... (15)

Вот это и есть подражание-противоборство «Онегину». Пафос уездной помещицкой жизни как бы от имени Скотининых и Пустяковых против европеизма Онегина и Ленского. Акценты перемещаются, напряженность противопоставлений уходит, снимается, упрощая смысл. Однако эти упрощения могут послужить материалом для высокой классики, переходя в «Капитан-

скую дочку». Так высокая и низовая литература заимствуют друг у друга, но с разным результатом: одна усложняет мотив, доводя его до неопределенности и неразрешимости; другая упрощает его, низводя до уровня ряда отдельных и однозначных поучений.

Подобные черты есть и в описании Даши, которая

...хоть знала по-французски
Чуть-чуть не лучше ль, чем по-русски,
Однако вся в отца была:
Она родное обожала,
Газеты русские читала
И мысленно в боях жила
И славу русских разделяла. (17)

При этом она любила «ловить сердца, умы кружить... танцевать», и по поводу балов автор назидательно говорит о русских дамах:

К стыду здесь должен я сказать:
Случалось часто мне видеть,
Как дамы русские на бале
Краса — и в лестном мадригале
Поэт бы их наряд воспел;
А дома? — Наши Пенелопы
Наденут старые салоны,
Так что смотреть бы не хотел*... (17—18)

То, что Пушкин дает без примеси нравоучения в нескольких стихах о Лариной-матери или мгновенным штрихом «Бледна, как тень, с утра одета, // Татьяна ждет, когда ж ответ», у Карцова разрастается в длинное и монотонное морализирование, которое к тому же сопровождается солидным примечанием, не лишенным, впрочем, культурно-бытового интереса:

(*) С петербургских дамах этого нельзя сказать; в Москве это начинает выводиться, но в провинции мы еще и теперь, к сожалению, это не редко встречаем. Часто приезжего гостя, не отказывая ему, заставляют одного ждать добрые полчаса, пока хозяйка пристойно оденется и выйдет принять его. Одна провинциальная барыня, на вопрос, ей сделанный, отчего она дома почти всегда нечесана и в замаранном капоте? — отвечала: «Я хочу, чтобы муж меня в черне любил». У всякого свое самолюбие!!!... (18)

Как тут не заметить, что из подобных бытовых анекдотов под пером классика вырастет позже целая концепция женского поведения в семье.

Роман Карцова «Семейство Комариных» интересен прежде всего чертами русского провинциально-поме-

щичьего быта начала XIX века, обрисовке которых не служит большой помехой нравоучительная установка автора.

Перейдем к анонимному роману «Полина», имеющему подзаголовок: «первые три главы». Роман, как и предполагается, написан четырехстопным ямбом, но не онегинскими строфами, а приблизительно урегулированными строфоидами по 16—12—8 стихов в каждом. Привязка к «Онегину» видна уже в соотнесенности эпитафов на титульном листе. Их общий смысл — необходимость любви в юности. Они на разных языках — итальянском и французском, — но соль заключена в их стилистическом столкновении: один из Торквато Тассо, другой из Поль де Кока. Эпитафы «Онегина» также разноязычны, и есть эффектное наложение русского на латинский («O rus!»... — «O Русь!»), что и могло дать образец для подражания. Эпитаф к первой главе взят из барона Брамбеуса. Поэтика эпитафов к концу 1830-х гг. чрезвычайно развита, и, конечно, тут влияние не только «Онегина», но и позднего романтизма.

Фабула «Полины», как она задается в трех главах, лишена какой бы то ни было сложности, но довольно мозаична.

Собственно, и здесь, как в «Комариных» — и вообще в ранних подражаниях «Онегину», — мы видим по преимуществу экспозицию, поставленную, однако, с размахом: пространственно и по количеству персонажей. Впрочем, дело не столько в овладении онегинской экспозиционной затяжкой, сколько в характерной неспособности построить прерывистую и вероятностную фабулу в манере пушкинского романа.

Главная героиня Полина, или Пашенька (онегинские варианты имени), воспитывается в столичном, но захудалом французском пансионе на Петербургской стороне. Когда Полине исполняется 15—16 лет, отец, старый генерал, вдовец, владелец дома на Литейной, берет ее из пансиона. Описывается комната Полины, ее обеды, мебель. Она начинает выезжать в свет, получает известие о некоем гусаре.

Герой, гусар Модест Викентьевич Дуброльский, появляется во второй главе; он едет из Вильны в Москву, где живет его отец и сестра. После описания Москвы действие снова перебрасывается в Петербург, мы в кондитерской у Аларчина моста.

Новый персонаж, толстяк средних лет и делового

вида, узнает из застольного разговора, что Полина Двинская («речная» фамилия также в онегинском стиле) на балу не расставалась с гусаром. Толстяк взволнован этим известием.

В третьей главе Иван Петрович Незабудин — так зовут толстяка, — разбогатевший откупщик сорока двух лет, едет к отцу Полины, чтобы посвататься к дочери. В доме Полины молодежь, читают, веселятся, и там, конечно, гусар. Полину зовут к отцу, где она, увидев жениха, просит год отсрочки. Незабудин соглашается, Полина возвращается к гусару, которым, очевидно, увлечена. Ночь, утро. Перед нами обширная панорама Петербурга, композиционно перекликающаяся с описанием столицы в первой главе, когда Полину везли через Троицкий мост на Литейную. Полина входит в кабинет отца с каким-то объяснением, о котором мы уже ничего не узнаем. Глава, а с нею и весь роман, как то положено по правилам жанра, внезапно обрывается, хотя предполагалось еще пять глав (то есть восемь, как в «Онегине»).

Пушкинское влияние видно в представлении читателю героини, но густые стилистические штампы допускают в качестве образца любой промежуточный шаблон:

Как в темно-синем небосклоне
Сияет среди звезд Луна,
Так и в забытом пансионе
Цвела меж девушек одна.
Кудрей рассыпанные волны
Катились по ее щекам;
А губки, стан, блаженства полный!
Все, недоступное словам,
Ее от прочих отличало.
Была смиренья образец,
Madame ее Полной звала;
Пашетой называл отец;
И звали Пашенькой сестрицы. (6)

При описании многолюдной семьи генерала автор поучает своих читателей как бы с позиций бытового реализма:

Вы недовольны, может статься,
За многих действующих лиц?
Mesdames, messieurs, могу ручаться,
Что только между небылиц
Возможно без больших стараний
Двух, трех на сцену привести,
Но среди точных описаний

Должно характер соблюсти;
И как случается в столице
Родным, знакомым счету нет,
То надлежит все эти лица
Принять за главное в предмет. (8)

В манере «Онегина» описываются петербургские улицы, но иная тональность слегка предвосхищает город Некрасова:

Поет растянуто разнощик,
Летают взоры в бельэтаже;
Сидит, нахмурившись, извозчик;
Лошадка тянет экипаж.
Чиновник тащится со службы,
Вокруг бекеша вертит трость;
А под окном собачья дружба
Дерется с лаем за кость. (11)

Приемом перечисления, как в онегинском кабинете, создается вещное окружение Полины:

В комодах вещи всех сортов:
Картонки с буклями, с цветами,
Тюль, гарус, банки для духов,
Снурки и скляночки с духами,
Перчатки, ленты, кушаки,
Бумага, чепчики, цепочки,
Платки, синельки и платочки,
Гребенки, гребни, гребешки. (15)

Как принято, рядом с героиней появляется сочувствующий ей автор, который то предостерегает, то идеализирует Полину. Затем, имитируя метаописание, заканчивает главу реминисценциями из первой главы «Онегина»:

Красавица, остерегись!
Ах, не влюбляйся слишком рано,
Мужчин коварства берегись,
Поберегись мужчин обмана. (16)

Я молод, но моей Полины
Давно имею идеал,
Для ней различные картины
В мечтах с натуры срисовал.
Глава готова: то, что мог,
Пересмотрел, кой-что исправил
И поскорее вам представил
Как остальных семи залог. (22)

По первой главе «Полины» можно судить обо всем тексте. Стих вял, сучен и прозаичен, рифма бедна, при-

близительна и шаблонна, закон альтернанса⁵, безусловно соблюдаемый Пушкиным, нарушается. Чем более роман ориентирован на «Онегина», схватывая целый комплекс жанровых признаков, тем заметней невыразительность, неразвитость, стертость, мелкость. Вдруг местами какие-то претензии: есть нечто гоголевское в описании вечернего Петербурга, — но это случайные черты. В романе много географического пространства, называются и описываются города, но все это не оживлено пространством поэтическим, которого, по выражению Гоголя, бездна в каждом пушкинском слове. Нет и следа символического реализма, который создает «Онегина». «Онегин» — объем, «Полина» — плоскость.

Обратимся к последнему роману в нашей серии. «Граф Томский», написанный одесским поэтом Н. Колотенко, определенным образом выделяется на фоне неприязнительности «Семейства Комариных» и невыразительности «Полины». Однако выделяется он прежде всего претенциозностью, манерным и броским стилем. Будучи автором, Н. Колотенко именует себя издателем, отделяя таким способом от «я» повествователя. «Томский» открывается посвящением, затем следует гирлянда эпиграфов и три части-главы. «Речное» заглавие, четырехстопный ямб и даже онегинская строфа отлично позволяют увидеть дистанцию между Колотенко и Пушкиным.

В тексте несметное количество наведений из «Онегина»: мотивы, описания, портреты, авторские включения и концовки — все вплоть до таких жанровых черт, как графические эквиваленты в виде номеров строф и рядов точек. Есть и собственные изобретения: довольно много мест имеют отсылки к примечаниям, которые вообще отсутствуют (хотя, возможно, под влиянием «Онегина» структурировался типографский недосмотр). Имеется также единственная во всем тексте иллюстрация: гравюра перед титульным листом. Изображена разъяренная старуха у пылающего жертвенника, которая, видимо, проклиная молодую женщину, стоящую перед ней на коленях со сложенными в отчаянии руками; в полуотворенную дверь просовывается любопытный мужчина.

Фабула «Томского», конечно, постоянно перебивается

⁵ Правило, по которому тип рифмы, заканчивающей строфу, не может быть повторен при начале следующей.

авторским планом, но автор, как почти во всех эпигонских романах, выступает как повествователь-хроникер, свидетель событий и приятель действующих лиц. Редкие метаописания возникают внезапно и неорганично, например, в концовках глав, расшатывая собственную структуру обязательной ориентацией на онегинский образец. Роман как бы и начинается с того места, на котором его закончил Пушкин: с описания Одессы, где развернется фабула.

Картины города весьма разнообразны, хотя онегинский фон более чем очевиден:

На мостовой большая давка:
Кипит народом тротуар;
Полна кондитерская лавка,
И шумен греческий базар.
Вот очарованный повеса,
Ни в чем не зная ни бельмеса
Тут критикует лошадей
Да NN взрослых дочерей.
Вот молодежь с ироньей тонкой
Берет сердца красавиц в плен,
Пока воинственных колен
Конь не заденет посторонкой
И наблюдательную спесь
Не обратит с досадой в смесь. (21)

Герой рекомендуется повествователем так:

Граф Томский тоже преудалый
Танцор, рубака и гусар,
В кругу друзей он славный малой,
На схватке вражеской пожар...
Поклонник праздности и лени... (28—29)

У Томского в Одессе тетка, «Неутомимая трещотка, // Дубина — роза в сорок лет», ставшая из Недригайловой мадам Дриголь. У тетки дочь Клара, скромная, прихотливая и изменчивая, а у Клары «аккомпаньонка» Фани, «очи голубые» и «кудри золотые». Томский увлечен Фани, и глава заканчивается:

Конец главе. Пора, пора
Заботу вольного пера,
Холодный бред и детский лепет,
Бег элегических ку-ку...
Остановить на всем скаку,
Потом, забыв и страх и трепет
(Пока до будущей главы)
Себе суда ждать от молвы. (42)

Вторая глава открывается балом у мадам Дриголь.

Карикатуры гостей, описания танцев, составные рифмы («мачты» — «плачь ты»). Бурный вальс Томского и Фани в стилистике Бенедиктова, эпитафия из которого появится перед следующей главой. Разговор героя и героини заканчивается исповедью Фани. Тут выясняется, что ее без любви выдали замуж и муж-чиновник сразу после венчанья был арестован за взятки и осужден. Она «любви еще не знала». Исповедь Фани окончательно пленила Томского.

В третьей главе влюбленный граф выходит в отставку и пишет Фани письмо с признанием в любви. Однако Фани, считая, видимо, чувство Томского мимолетным, отвечает ему высокомерным и издевательским письмом. Оскорбленный граф изобретательно и жестоко мстит Фани.

Он проникает рано утром в ее спальню и, насладившись растерянностью проснувшейся девушки, сзывает звонком слуг.

В ситуации «Графа Нулина» наизнанку Фани безнадежно скомпрометирована:

Что же Фани? Но пора мне спешить;
Устал, признаться, мой Пегас.
Но скоро, скоро вас потешит
Мой окончательный рассказ. (104)

«Окончательного рассказа» не будет, так как словесный текст навсегда обрывается. Впрочем, некоторое продолжение все же последует, если вспомнить гравюру при начале романа.

Находчивый Колотенко, вместо возможного прозаического заключения или примечания, инверсировал последствия поступка графа с конца романа в самое начало в виде живописного текста. Таким образом, весь роман оказывается очень длинной подписью под маленькой картинкой.

Подобный коллаж небезынтересен с жанровой точки зрения, потому что роман в стихах обладает свойством приводить в гармоническое согласие стихи, прозу и молчание. Почему же не привлечь сюда языки других искусств? Такие идеи приходили в голову автору «Онегина» еще задолго до Колотенко: вспомним историю с иллюстрациями Нотбека.

Все же одна оригинальная находка не в состоянии повысить статус «Графа Томского». В целом он остается безвкусным сочинением с бойким тарахтением звуков, гладкими словесными штампами, обрывистым и моно-

тонным ритмом. Как и всякое эпигонское произведение на массовом уровне, он выдает себя мелодраматическими эффектами, поверхностными заимствованиями чужих структур, рассыпающихся вне отнесенности к образцу, и столь же поверхностной регистрацией бытовых фактов, наблюдение которых все равно продиктовано книжностью.

После всего сказанного спросим себя, зачем нужно возвращаться к этим плоским сочинениям, которые при своем появлении были немедленно уничтожены беглым огнем критики? Не достаточно ли, перечислив их заглавия, указать на их общее место в историко-литературном процессе? Каков смысл персонального извлечения их из полагающегося им забвения? Но смысл есть.

Стихотворная беллетристика, подражающая «Евгению Онегину», тиражировала его образы и идеи, предлагая их широкому кругу читателей в упрощенном и доступном виде. Эти стандартизированные оттиски жанра являлись пусть и сниженным, но своего рода продолжением «Онегина», проводником его в культурном пространстве.

Та же критика, уничтожая их, постоянно ставила им в пример «Онегина», которого до этого не слишком жаловала, и тем самым продвигала пушкинский роман вслед за гибнущим отрядом эпигонов.

«Семейство Комариных», «Полина», «Граф Томский» и им подобные сочинения массового толка являют собой, в конце концов, инобытие самого «Евгения Онегина» в его необходимо профанном облике. Смысловая жизнь шедевра длится не только в его прочтениях, истолкованиях, критических оценках и разборах, но и в творческих подражаниях любого уровня. Не случайно художественное существование последних возможно только на фоне «Онегина», потому что онегинский фон их единственный контекст — все остальное не работает. Потеря соотнесенности с «Онегиным» лишает их культурно-семиотического пространства, приводя к читательской невосприимчивости и историческому забвению.

Стихотворная беллетристика 1830-х гг. и далее представляет собой дискретно-рассыпающиеся структуры на стадии убывания жанра. Послеонегинские романы в стихах утрачивают область континуальной неопределенности, которая обеспечивает поэтическому тексту единство и органику.

Тем не менее в них и сквозь них «Евгений Онегин» существует и возрастает, а потому только он один способен воскресить их из забвения. Стоит увидеть своего рода моральную сторону историко-литературного процесса в том, что именно пушкинский роман, многим обязанный этим скоротечным явлениям, возвращает им новую жизнь, — пусть только в пределах литературоведческого обзора.



Ораторское слово в «Пиковой даме»

«...Мы, равнодушные к ораторскому искусству, лишаем себя одного из высших и благороднейших наслаждений, доступных человеку. Но если не хочется наслаждаться, то по крайней мере не мешало бы вспомнить, что во все времена богатство языка и ораторское искусство шли рядом. <...> И в древности, и в новейшее время ораторство было одним из сильнейших рычагов культуры. Немыслимо, чтобы проповедник новой религии не был в то же время и увлекательным оратором. Все лучшие государственные люди в эпоху процветания государств, лучшие философы, поэты, реформаторы были в то же время и лучшими ораторами. «Цветами» красноречия был усыпан путь ко всякой карьере, и искусство говорить считалось обязательным»¹ — так в 1893 году А. П. Чехов приветствовал введение в Московском университете преподавания красноречия. Его рассуждение в полной мере может быть отнесено к пушкинской эпохе, когда искусство красноречия необходимо было и военному, и дипломату, и церковному проповеднику, и литератору.

Ораторское искусство первой трети XIX в., до сих пор практически не изученное, — значительное явление культуры, сложное и многообразное, в котором отразилась философия, эстетика и этика эпохи; это явление, теснейшим образом связанное с историей и бытом времени. Политическое, военное, церковное, академическое, торжественное и бытовое красноречие было хорошо знакомо Пушкину и его современникам. Из-за своей культурно-идеологической значимости жанр ораторской речи

¹ Чехов А. П. Хорошая новость. — Полн. собр. соч. и писем. В 30-ти т. М., 1979, т. 16, с. 267.

легко взаимодействует с другими жанровыми структурами. Ораторское искусство так или иначе сказалось в поэзии, прозе и драматургии первой трети XIX в., отозвалось оно и в «Пиковой даме» Пушкина.

В «Пиковой даме», как и в других произведениях Пушкина, представлена материальная и духовная культура изображаемого времени. Когда мы вместе с Германном оказываемся на «одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры», когда мы смотрим на «два портрета, писанные в Париже М^e Lebrune» (VIII, 239), когда мы знакомимся с убранством спальни графини, где «по всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Легоу, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом» (VIII, 240), когда мы присутствуем при разговоре Гомского с Лизой во время «бесконечной мазурки», когда мы узнаем суждения графини о новейших романах, — во всех этих случаях автор знакомит нас с архитектурой, живописью, прикладным искусством, музыкой, наукой и литературой XVIII и XIX веков. В этом ряду занимает свое место и ораторское искусство пушкинской эпохи.

Риторические приемы авторского повествования о Лизе — ссылка на литературный авторитет Данте²,

² Следует указать на многозначность приведенной Пушкиным цитаты из Данте, которая, как нам представляется, заслуживает специального внимания. А. А. Илюшину принадлежит интересное наблюдение, полученное в результате сопоставления цитаты из Данте и с ближайшим текстом, относящимся к Лизе, и с текстом всей повести: в этом случае слова о горечи чужого хлеба и тяжести ступеней чужого крыльца относятся не только к Лизе, но и к Германну, немцу-чужестранцу в русской столице, который, тем не менее «взбежал по лестнице, отворил дверь в переднюю» и т. д. (VIII, 239, курсив мой. — Н. М.). Таким образом, возникает еще и контрастное сопоставление Лизы с Германном (см.: Илюшин А. А. «Божественная комедия» в русской литературе XIX в. — В сб.: Дантовские чтения. 1968. М., 1968, с. 150). Но при рассмотрении цитаты из Данте возможен и другой путь — обратиться к контексту песни «Божественной комедии», из которой взята цитата, и сопоставить уже этот контекст с текстом пушкинской повести. Обращает на себя внимание то, что Пушкин цитирует 17-ю песнь «Рая», т. е. образ мученицы как бы подкрепляется темой рая. В этой песне предок Данте Каччагвидо предсказывает поэту его судьбу и пророчески предсказывает гибель его гонителям. В связи с этим скрытый смысл соотношения дантовского текста с пушкинским может заключаться в своеобразном предсказании гибели графини, тиранящей воспитанницу.

вопросы, восклицания, логически выстроенная система доказательств, с помощью которых Пушкин убеждает читателей в объективности изображенного им зависимого, униженного положения бедной воспитанницы и вызывает у читателей чувство сострадания к «домашней мученице»; риторическая организация патетического монолога Германна, подчиненного ораторской задаче тронуть сердце старой графини, убедить ее и подвигнуть на нужное ему, Германну, действие, — все это свидетельствует о том, что Пушкин, изучавший в Лицее риторiku, знавший ораторские сочинения античных, русских и европейских авторов, слышавший ораторов своего времени, — Пушкин и сам в совершенстве владел ораторским мастерством.

В «Пиковой даме» Пушкин донес до нас ораторское искусство своей эпохи в творчески преображенном виде. Он не только использовал ораторское искусство в стиливых поисках художественной выразительности, когда на общем сдержанном стилевом фоне пушкинской прозы риторически организованные части текста приобретали особый акцент, — в «Пиковой даме» Пушкин сделал ораторское искусство еще и объектом изображения. В данном случае мы имеем в виду надгробное слово молодого архиерея, которое и является предметом нашего исследования: «Молодой архиерей произнес надгробное слово. В простых и трогательных выражениях представил он мирное усипение праведницы, которой долгие годы были тихим, умирительным приготовлением к христианской кончине. «Ангел смерти обрел ее, — сказал оратор, — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного» (VIII, 246).

Надгробное слово — часть церковного обряда отпевания, воссозданного Пушкиным. Оно включается в общую картину жизни изображаемого общества как один из «голосов» эпохи. Но роль надгробного слова — прямой цитаты из него — не сводится к иллюстративности, к культурно-бытовой характеристике времени.

Д. П. Якубович, В. В. Виноградов, Л. С. Сидяков³ и другие исследователи неоднократно отмечали художественный эффект пушкинской иронии, который достигается с помощью скрытого сопоставления реальной дейст-

³ См.: Якубович Д. П. «Пиковая дама». — В кн.: А. Пушкин. Пиковая дама, Л., 1936, с. 66; Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 594; Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973, с. 122.

вительности, изображенной автором, с ее идеальной моделью, представленной в надгробном слове «молодого архиерея»: вздорная старуха-графиня названа праведницей, образ жениха полунощного иронически проецируется на Германна, который «ровно в половине двенадцатого <...> ступил на графинино крыльцо» (VIII, 239). На наш взгляд, эти наблюдения можно дополнить, если обратиться к той ораторской культуре, которая через надгробное слово «молодого архиерея» цитатой введена в текст произведения. Как образно заметил О. Мандельштам, «цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна»⁴. Цитата, приведенная Пушкиным из надгробного слова молодого архиерея, звучит в хоре своего контекста. Восстановить этот контекст, рассмотреть соотношение с ним текста пушкинской повести — такова наша задача.

Итак, обратимся к жанру надгробного слова, сюжеты, мотивы и образы которого были хорошо известны Пушкину и его читателям. На наш взгляд, это обстоятельство (независимо от намерений автора) участвовало в процессе читательского восприятия пушкинского текста. Пушкин дает часть надгробной речи. Но, как сказано в «Каменном госте»: «Довольно с вас У вас воображенья // В минуту дорисует остальное» (VII, 143). Познакомившись с частью надгробной речи в «Пиковой даме», читатель невольно вспоминал житейски привычную ситуацию похоронного обряда, много раз слышанные надгробные речи и с помощью знакомых стереотипов как бы реконструировал надгробное слово в его полном объеме.

Надгробное слово традиционно включало жизнеописание усопшего, похвалу его христианским добродетелям. Оно было призвано не только утешить слушателей, но и укрепить их в вере, дать достойный образец для подражания.

Приведем несколько фрагментов достаточно известных «Надгробных слов...», которые могут рассматриваться как жанровый образец.

Так, в «Надгробном слове при погребении статской советницы Елизаветы Семеновны Смольянской, произнесенном в Сергиевской церкви, что в Рогожской, Спасо-Андрониевского монастыря Архимандритом и Кавалером Гермогеном, 1821 года, июня 22 дня» говорилось:

⁴ Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967, с. 11.

«При сем гробе преставльшейся Болярыни Елизаветы размыслим, Христиане, в наше назидание, что успокоивает и утешает праведника при праге отверзающиеся для него вечности? <...> — Не Херувим с пламенником в руках воспрящает путь ему, но тьмы Ангелов несут его к вечери, Агнцем, прежде мир не бысть закланным уготованной. Не Бог раздраженный, не Судия правосудный, мечом уст Своих поразить готовый, сретает его; но кроткий, чадолюбивый, милосердный Отец приемлет его на Отчее лоно Свое. Не цепь злодеяний, на распутиях мира содеваемых, влечется за ним, но ряд добродетелей, рясны златыми одеявших душу его, сопровождают его. Нищета духовная, чистота сердечная, кротость благопокорливая, братолюбие безпритворное, самоотвержение кровавое, облекшее его в одежду белу заслуг Искупителя, последствуют за ним. Вот краткое и слабое изображение торжественного вшествия, подвигам веры украшенного Христианина во врата Горняго Иерусалима!»⁵.

В «Слове о погребении действительной статской советницы и кавалерственной дамы Маргариты Александровны Волковой, говоренном Георгиевским, что на Красной горке при Университете священником Захарием Иаковлевым Виноградовым, в церкви Николая Чудотворца, что в Хлынове, ноября 3 дня 1820 года» было сказано:

«Блажен и премудр тот, кто непрестанно бодрствует над собою, дабы быть готову всегда явиться с чистою и непорочною совестью пред правосудного Судию — Бога для ответа в делах своих. <...> Наука счастливо умирать — заключается в науке благочестиво жить.

Творить добро несчастному и бедному — она поставляла священною обязанностью. Как нежная и добродетельная мать, достойная любви, уважения и почтения, — она пламенно любила чад своих, занималась устройением их жребия до возможности и, сердечно быв ими любима, в том единственное обретала утешение и радость. Благоустройство и добрый порядок во всем сохранялись ее благоразумием и попечительностью. Она была сердобольной матерью для всех служащих ей; они под ее покровом благославляли ее участь и преданы были ей душевно.

⁵ Надгробное слово при погребении статской советницы Елизаветы Семеновны Смольянской... М., 1821, с. 4—6.

Можно ли забыть родным и друзьям о том христианском добродушии, которым она пленяла каждого? Вы, знаемые, любили и уважали ее: ибо она всех любила от доброго сердца. Уважение всего священного и благоверие возбуждали к ней почтение и уважение — кротость и приветливое обхождение — привлекали к ней души.

Великий Монарх обратил особенное внимание на ее доблести, украсил и почтил оные знаком отличия»⁶.

В «Слове при отпевании ея сиятельства генерал-лейтенантки Ордена Святыя Екатерины кавалерственной Дамы, княгини Анны Александровны Голицыной, урожденной Баронессы Строгановой, произнесенном Синодальским членом, управляющим Московскою Митрополиею, Преосвященным Августином, Архиепископом Дмитровским, Свято-Троицкия Сергиевы Лавры Архимандритом и кавалером 1816 года, апреля 25 дня», были следующие наставления:

«Жены! будьте столь же благонравны, столь же удалены от празднословия, от злоречия и от всяких суетных занятий, как преставльшаяся. Матери! потщигесь также воспитывать чад ваших в вере, в благочестии и в страхе Божием, как преставльшаяся. Господие! Управляйте подвластными вам с тою кротостию, как преставльшаяся. Христиане! будьте столь же верны и послушны общей матери нашей, святой православной Церкви, храните с тою же строгостию все спасительные уставы, как преставльшаяся. <...>

Праведницы во веки живут. —

Боже наш! Сим вечным глаголом твоим умоляем Тебя, да преставльшаяся Княгиня Анна, ради веры своєю и правды, живет во веки веков на небеси в недрах Твоего блаженства и славы; да живет и на земли примером своих добродетелей в сердцах всех, которые искренно почитают благословенную память ея!»⁷.

Подобные ораторские тексты, привычные для читателя пушкинского времени и как бы достраивающие в его сознании фрагмент надгробного слова из «Пиковой Дамы», соотносились с текстом повести в целом. При этом оказывалось, что данные в авторском повествовании характеристические черты, детали, подробности, связанные с графиней, прямо противоположны традиционным

⁶ Слово о погребении <...> Маргариты Александровны Волковой... М., 1820, с. 5, 8—10.

⁷ Слово при отпевании <...> княгини Анны Александровны Голицыной... М., 1816, с. 6—7.

наставлениям церковных праведников, ср.: «будьте удалены <...> от всяких суетных занятий» и «она участвовала во всех суетностях большого света» (VIII, 233); если церковные ораторы, говоря о добродетелях усопшей, призывали к кротости, самоотверженной любви к ближнему, попечительной заботе о служителях своих, то повествователь сообщал о своенравии, холодном эгоизме графини, описывал ее безразличие к многочисленной челяди, которая, в свою очередь, «делала, что хотела, наперерыв обкрадывая умирающую старуху» (VIII, 234); требование исполнения церковных уставов в действительности заменялось участием в светском обряде — графиня «таскалась на балы <...>; к ней с низкими поклонами подходили приезжающие гости, как по установленному обряду» (VIII, 233). Идея примера «праведной жизни усопшей» воплотилась в том, что после смерти графини Лиза также взяла себе воспитанницу. Мотив вечной жизни праведницы обернулся дьявольским явлением призрака графини. Любопытна и такая подробность: праведницы облачены в белые одежды, символизирующие их безгрешность; Пушкин, описывая похороны графини, замечает: «Усопшая лежала <...> в белом атласном платье» (VIII, 246). Призрак графини — женщина в белом платье.

Идеальный образ покойницы, созданный на основе приведенного Пушкиным фрагмента из надгробного слова и стоящей за ним традиции ораторских текстов, дополнявших это слово и включавшихся в механизм читательского восприятия, в применении к графине разрушался, сталкиваясь с авторским повествованием. Образ графини окружался не просто ироническим смыслом, но ореолом иронических смыслов. Несоответствие жизни и идеала, начертанного в надгробном слове, несоответствие возможное — и действительно бывшее — создает в повести иронический эффект, обладающий особой глубиной и многоплановостью. Иронический отсвет ложится и на изображаемую действительность, и на стандартно-религиозную ее модель, представленную в надгробном слове молодого архиерея.

Думается, что пушкинская ирония, однако, не дискредитирует жанр церковного красноречия как таковой. В шестой главе «Евгения Онегина», в рассказе о смерти Ленского Пушкин преобразовал жанр надгробной речи в чрезвычайно выразительный поэтический текст. Мотивы и образы церковного красноречия, его стилистика,

риторические приемы повествования переплавились в живое слово поэзии, были подчинены творческой задаче и смогли передать трагедию происшедшего, вызвать у читателя чувство скорби и сострадания.

В «Пиковой даме» задача Пушкина иная: иронически представить жизнь, в которой трагедия оборачивается фарсом, раскрыть лицемерие общества, ханжески прикрывающего свою безнравственность нормами официально-религиозной морали. В решении этой задачи играют определенную роль «простые и трогательные» выражения надгробной речи, ее «возвышающий обман», в контексте повести не прикрывающий «низких истин», но резко выявляющий их в свете пушкинской иронии.

**Литературные
связи**



Пушкин и Чехов

О преемственности драматургических принципов

Проблема взаимоотношений драматургии Пушкина и Чехова поставлена С. М. Бонди еще в 1940 году: «...перед нами две драматические системы: пушкинская — на заре русского театрального реализма — и чеховская — в эпоху высшей его зрелости, две системы, резко различные и в то же время близкие в ряде самых существенных свойств». Исследователь выделяет «ослабленность сюжетной интриги», отсутствие объединяющего все драматическое действие героя, антагонистических отношений между персонажами, боязнь театральных эффектов; чеховский театр, по мысли ученого, составляет аналогию пушкинскому нарушением традиционных представлений о «настоящей драме», отсутствием «движения», «близостью к эпосу»¹.

Сегодня, когда теория пушкинской и чеховской драмы разработана достаточно глубоко, вопрос о традиционной преемственности чеховского творчества может быть поставлен вновь с целью выявления самых общих драматургических принципов, определяющих сходные черты поэтики.

Работы А. П. Скафтымова, подводя итоги полувековому изучению чеховских пьес, определяют принципиальное отличие их от всей «дочеховской» драмы. Исследователь исходит из нового, присущего только Чехову, им открытого жизненного конфликта, обусловившего но-

¹ Бонди С. М. Драматургия Пушкина и русская драматургия. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941, с. 429.

ваторство его пьес. Это конфликт между человеческими устремлениями и желаниями и неблагоприятным в целом устройством жизни. Он осознается определенным слоем людей и является фактом массового сознания. Поэтому в центре сюжета не один, а несколько равноправных героев. Они связаны общим отношением к жизни и лишены антагонистических противоречий, поскольку не могут существенно влиять на судьбу друг друга. Почти все герои — носители конфликтного сознания, но у каждого оно имеет индивидуальные причины и выражается в своей драме.

Противоречия героев не могут проявляться в одном, главном событии пьесы (бывшем объединяющим центром в традиционной драме), они есть постоянная принадлежность жизни. Поэтому наиболее общий для всех строй жизни — мирные и привычные будни — становится предметом изображения.

Действие чеховских пьес приобретает необычайную для драмы сложность: многие герои, каждый из которых сосредоточен на собственных страданиях и переживаниях, объединены ровным течением будней. У каждого своя личная драма, но ни одна из них не останавливает общего потока жизни. Страдая особым своим страданием, герои сохраняют общие нормы поведения, и каждое лицо живет в пьесе в своем двуедином мире, где сплелись внутренний драматизм и внешняя обыденность.

Особо отметим тот способ создания каждого отдельного характера, который Скафтымов назвал «принципом внутренней сосредоточенности». Здесь — зерно чеховских открытий в области композиции и языка, и на этом явлении еще придется остановиться. Принцип универсален: каждый персонаж сосредоточен на своем, каждый независимо от других ведет собственную драматическую линию, внутренне раскрываясь в личностно-важных проблемах и состояниях, каждый представляет собой обособленное сознание (и не имеет значения, на каком материале осуществлено это обособление)².

Множественность развивающихся судеб, параллельность существования многих независимых сознаний — эти качества, сами по себе необыкновенные и новые в драме, — не самоцель. Они создают возможность вывести общий смысл пьес за пределы частных судеб людей,

² Скафтымов А. П. О принципах построения чеховских пьес; его же О единстве формы и содержания «Вишневого сада». — В кн.: Нравственные поиски русских писателей. М., 1978.

обратить их главную мысль к общим закономерностям жизни, подчиняющим себе отдельные существования и определяющим мироощущение людей.

Именно здесь возникает ощущение внутренней близости позиций Пушкина и Чехова. Мы подходим к черте, определяющей их общее «выпадение» из традиции, выявляющей важнейшие сходные моменты творчества.

Оба писателя по-разному формулировали свои задачи (разница в материале, подходе к нему очевидна), но в высказываниях обоих выявляется устремленность к закономерностям высшего порядка, обнаруживается общее стремление не нарушить «естественный порядок» жизни и истории, в котором человеческие судьбы занимают подчиненное место.

Пушкин в своем утверждении беспристрастности драматического писателя всего более озабочен тем, чтобы угадать естественный ход вещей, сохранить внутреннюю сложность изображаемого и природное равновесие сил: «Драматический поэт, беспристрастный, как судьба... не должен хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно... говорить в трагедии... не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи...» (XI, 181).

Чеховское требование свободы в драме соединяется с пониманием новых задач, обращенных, как и у Пушкина, к более общим и сложным законам жизни, нежели сложилось в традиционной драматургии. За конкретностью общеизвестной формулы: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»³, — встает видение и понимание законов драмы, близкое пушкинскому. В то же время в ней угадываются составляющие новой драматургической поэтики, прежде всего, многоплановость действия — чеховское открытие. Оно не только внутренне ориентировано на пушкинское драматургическое творчество, но и прямо опирается на важнейшее его качество, воспринятое впоследствии и развитое всей русской литературой.

Имеется в виду явление, получившее в пушкиноведении название «диалогического конфликта». Смысл его заключается в идейном и сюжетном равноправии пози-

³ Воспоминания Арс. Г. (И. Я. Гурлянд). — «Театр и искусство», 1904, № 28.

ций разных героев, когда, как писал Д. Д. Благой, «моральная правота не монологизирована ни одной из сторон, когда решения каждой равноправны»⁴.

О диалогическом конфликте как важнейшем элементе художественного сознания Пушкина говорят многие исследователи его творчества. Сам поэт осознавал свое открытие вехой именно «драматургического» видения мира, хотя связано оно с работой над романтической поэмой: «Только с «Цыган» почувствовал я в себе призвание к драме»⁵. И очень важно, что до работы над «Годуновым» новый взгляд на характер конфликта воплотился в поэме («Цыганы»), лирике («Разговор книгопродавца с поэтом») и драматических сценах («Сцена из Фауста»). Возможно, именно с ним связывал поэт планы преобразования русской драматической системы в целом, и потому так стремился напечатать трагедию, главный интерес которой «состоит не в отдельных судьбах, а в целостном ходе вещей, в логике исторического процесса как единства»⁶, мечтал увидеть ее поставленной на сцене.

После «Бориса Годунова» все драматические произведения Пушкина имеют в основе новый вид конфликта, не только ставящего проблему необычайно остро, но и вскрывающего ее жизненную неразрешимость или невозможность однозначных решений. И не только драмы, но и поэмы («Полтава», «Медный всадник»), и роман («Капитанская дочка») строятся по этому принципу, что свидетельствует об универсальности открытия.

Русская литература прошлого века усвоила в ряду других и это открытие Пушкина. Наиболее последовательно и полно диалогический принцип строения конфликта был воспринят Достоевским и воплощен в его «полифоническом романе».

Роман-диспут, роман-диалог, в котором каждый из героев постоянно ведет спор с другими, утверждая и отстаивая свою философскую и жизненную позицию, где никто не одерживает верх, потому что все позиции, все точки зрения равнозначимы и равноправны, — этот роман стал необходимым звеном между творчеством Пушкина и Чехова, поскольку на ином уровне сознания и

⁴ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1972, с. 230.

⁵ Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874, с. 242.

⁶ Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. М., 1983, с. 234.

поэтики воплотил найденное Пушкиным и подготовил тем самым чеховские реформы в драме.

Вот почему исследование поэтики романов Достоевского, сделанное М. М. Бахтиным, в какой-то мере разрабатывает и теорию пушкинской драмы, через роман стали виднее и ее особенности: «Новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского — это всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция, которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя»⁷, — разве это не относится в равной степени и к пушкинским созданиям — «Годунову», «Моцарту и Сальери» или «Медному всаднику»?

Малые размеры статьи не позволяют, к сожалению, достаточно обоснованно и четко разграничить сферы понятия «диалогический конфликт» применительно к творчеству Пушкина и Достоевского. Отметим только, что герои Достоевского ведут идейно-философский спор друг с другом (и независимо от позиции автора) в системе философско-этического романного мира. А пушкинские скорее являются воплощениями на историко-философском уровне противоположных начал мира — нравственных или исторических. В пределах же каждого отдельного произведения обоих писателей самостоятельность и независимость героев в сюжетном развитии и проблематике остается незыблемой.

В значительной мере сказанное оказывается применимым и к героям пьес Чехова. Они не находятся в состоянии идеологического конфликта между собой, чеховские герои вообще не «идеологичны» — в противоположность пушкинским и героям Достоевского. Но они самостоятельны и равноправны в сюжетном плане, судьбы их не завершены, характеры сложны и неоднозначны.

Сюжетное противостояние героев в чеховских пьесах не исчерпывает всего содержания конфликта, он значительно глубже и выходит за пределы человеческих судеб, касаясь важнейших проблем истории и культуры России конца прошлого века.

⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 107. Отметим, кстати, что Ст. Рассадин связывает «полифонизм» Достоевского с «Маленькими трагедиями», в частности, с «Моцартом и Сальери». См. в кн.: Рассадин Ст. Драматург Пушкин: М., 1977.

Открытый Пушкиным и развитый Достоевским новый вид конфликта Чехов усвоил и применил вновь в драматургии, создав произведения необычайной «романной» сложности (недаром А. Роскин называл чеховские пьесы «большой формой» его творчества). Небольшие по размеру, пьесы вмещают целую группу героев, которые не просто проживают в них некоторый отрезок времени. Все прошлое каждого персонажа, все, что составляет для них привлекательную и дурную стороны жизни, их мечты и надежды оказываются воплощенными в пьесе. Линии судеб прочерчены так отчетливо, а каждое лицо так содержательно, событий так много, и раскрыты они так подробно, что создается впечатление — в драму втиснут материал большого романа.

Для достижения подобного эффекта — создания романной емкости — Чехову пришлось изменить всю систему речеведения, исторически сложившуюся в драме. Попробуем охарактеризовать ее хотя бы в самых общих чертах.

Основа новой системы речеведения — «принцип внутренней сосредоточенности персонажей», когда каждое лицо представляет собою как бы обособленное сознание. Драматург в результате долгих поисков пришел к необходимости строить речь всех своих персонажей монологическим путем⁸. Каждая речевая партия, рассмотренная отдельно, представляет собою как бы большой монолог, в котором герой рассказывает о себе все самое значительное, вводит в круг своих главных личных проблем. Речевая партия имеет свое внутреннее развитие, отражающее эволюцию героя; введение немногих реплик сугубо бытового характера позволяет персонажу находиться в повседневном контакте с другими. Данные в пьесе в перемежающейся последовательности, разбитые на куски и отдельные реплики речевые партии сохраняют контекстное единство на протяжении всей пьесы. А глубокая раскрытость внутреннего мира героев образует так несвойственную драме лирическую стихию, создает возможность драматической и эмоциональной равнозначности отдельных частей речевых партий, в том числе и проходных реплик (вроде слов Астрова о «жарище в Африке»). Все сказанное относится и к второстепенным персонажам с той лишь разницей, что они оха-

⁸ Впервые обратил внимание на это качество чеховских пьес А. Р. Кугель, следом за ним речь персонажей была признана монологической Б. Алперсом, Н. Я. Берковским, К. Рудницким и др.

рактированы скупой, какой-либо одной чертой, преимущественно бытовой.

Таким образом, в чеховских пьесах, где сквозные лирические партии персонажей как бы опутаны паутиной повседневных разговоров, осуществился, условно говоря, «полифонизм» звучания голосов действующих лиц, ведущих каждый свою линию. Вопреки утверждению Бахтина, что «драма по природе своей чужда подлинной полифонии»⁹, — лирические драмы Чехова не на идеологическом, а на уровне поэтики и языка представляют собой именно это явление¹⁰.

Новые формы речеведения воздействовали прежде всего на строение действия — оно объединило разобщенных и сосредоточенных на своих страданиях людей единым потоком повседневной жизни, который Скафтымов назвал «бытовым потоком». Множество несложившихся судеб, неустроенных и разочаровавшихся героев, присутствующих в действии одновременно, создает ощущение общего кризиса, общего неустройства и неудовлетворенности. Сложнейшая проблематика жизни России переломного времени — конца XIX века, времени переоценки ценностей, смены культурных эпох и кризиса общественного сознания — встает за калейдоскопом личных драм и неудач героев. Так осуществляется в чеховских пьесах выход к противоречиям и закономерностям действительной жизни.

И в этом Чехов прямой последователь Пушкина, стремившегося придать драматургическому жанру высшую серьезность и потому зачастую избиравшего сюжеты для пьес из кризисных эпох. Так было с замыслом «Бориса Годунова» — «облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории», так было со «Сценами из рыцарских времен», последней, незаконченной пьесой. В ней избрана эпоха распада рыцарского средневековья, и Пушкин, чтобы резче выявить содержание времени, вводит в сюжет даже технические изобретения, пробудившие к жизни новую формацию.

⁹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 37.

¹⁰ Заметим, что во всей русской драме до Чехова нам удалось найти единственную аналогию подобной речевой системы — это пьеса К. Пруткина «Опрометчивый турка, или Приятно ли быть шуком...», напечатанная в журнале «Современник» в 1863 г. Ее авторы заставили своих героев говорить монологами и, сами того не ведая, открыли новые возможности речеведения и строения действия в драме.

Вообще, при ближайшем рассмотрении пьесы Чехова и Пушкина оказываются близкими в целом ряде поэтических черт, и порождена эта близость сходными задачами творчества. Оба последовательно боролись с традиционной системой строения действия, разбивкой его на явления и обязательные акты (4—5). Рассредоточенность действия есть прямое следствие нового конфликта, множественности героев в центре сюжета, надличностного содержания. У Пушкина она осуществляется в виде отдельных сцен, дающих полную свободу в обращении с материалом, у Чехова — в виде «бытового потока», объединяющего разрозненных героев единым течением.

Еще одна важная черта объединяет пьесы обоих драматургов и выделяет их из ряда почти всей русской драмы — существование в них лирической стихии. Еще А. Ахматова говорила о «лирическом начале» «Каменного гостя»¹¹. Позднейшие исследователи, в частности Ст. Рассадин, склонны видеть его и в других «Маленьких трагедиях»; мы добавим, что и «Русалка» и даже «Борис Годунов» в отдельных сценах не являются исключением.

Лирическое начало в обоих случаях обусловлено отличной от традиционной системой речеведения: в основе ее монолог (у Пушкина) и монологический склад речи (у Чехова). Не касаясь сейчас форм речеведения в пьесах Пушкина (это вообще одна из наименее изученных проблем пушкинской драматургии), обращаем внимание на эту закономерность — монологическая речь и лирическое начало пьесы, очевидную даже при поверхностном наблюдении. Это говорит еще и о новом качестве монологической речи у Пушкина и Чехова¹², она приобретает большее смысловое и конструктивное значение, ею движется действие, тогда как традиционный монолог почти всегда — остановка действия, он выполняет служебную функцию: нечто раскрывает, разъясняет, подготавливает.

Сходные черты поэтики — сложность проблематики и многосоставность конфликта, рассредоточенность

¹¹ Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1958, т. 2, с. 192.

¹² При этом отнюдь нельзя забывать и о глубоком различии этого явления: речь чеховских персонажей характеризуется соединением в ней драматического и фарсового начала, чего совершенно нет у Пушкина.

действия и существование лирической стихии — требовали и нетрадиционного разрешения пьес. Финал в этих условиях не может просто «развязать» все драматические линии; он призван создать ту ступень отстраненности, какая необходима для восприятия всей сложности произведений. Оба драматурга искали иную форму финала, могущего образовать новый «виток» смысла, вывести пьесу на высший уровень обобщения.

У Пушкина в «Борисе Годунове» эту роль выполняет ремарка «Народ безмолвствует» (появившаяся, кстати, через пять лет после завершения трагедии, что лишней раз свидетельствует о сложностях поиска). Когда звучат пьесы требуется вывести в иной план, Пушкин с поразительной свободой дает в финале фантастический элемент — и тогда появляется статуя Командора или маленькая Русалочка. В поздних замыслах для придания финалу еще большей отвлеченности и сложности в него вовлекается не только фантастика, но и огромный ассоциативный исторический материал. Вспомним план завершения «Сцен из рыцарских времен»: «Осада замка. Бертольд взрывает его. Рыцарь (воплощенная посредственность) убит пулей. Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии)», — философский и исторический, технический и мифологический уровни сознания оказываются сопряженными в этом финале, и это создает сложнейшую перспективу смыслов.

Для Чехова проблема финала была не менее важной и труднорешаемой, но задача ставилась иначе. В чеховских пьесах требовала разрешения иная, нежели в пушкинских, многоплановость и, в первую очередь, сосуществующие лирическая и бытовая стихии. Быт и лирика — явления разнородные, но пронизывающие друг друга, создавали особые сложности.

Последние четыре пьесы Чехова представляют последовательные этапы поиска нетрадиционного финала.

В «Чайке» разрешение конфликта происходит на бытовом уровне, но в нем заложен полемический смысл: во-первых, погибает только один из героев, судьба остальных в финале не решается; во-вторых, «эффектная» сцена самоубийства уведена автором «за кадр» и ничем не нарушает общего настроения.

В «Дяде Ване» финал строится на противоречии заключительного монолога Сони и всего смысла предшествующих событий: в контексте предшествующих сцен сло-

ва надежды звучат здесь безнадежным, беспросветным отчаянием.

В финал «Трех сестер» Чехов, как бы чувствуя недостаточность человеческого слова и голоса, вводит музыку. И голоса, звучащие на фоне удаляющейся музыки, как бы оживляют всю гамму идей и настроений этой пьесы и преобразуют их.

Наконец, «Вишневый сад» лишен в финале человеческого голоса. Эмоциональное и идейное напряжение пьесы разрешается в звуке, точнее, в звуках, символизирующих разные начала жизни: стук топоров, рубящих вишневый сад, вдруг прерывается «точно с неба» раздавшимся звуком, напоминающим звук лопнувшей струны.

Сопоставление пушкинских и чеховских финалов убеждает в том, что при всей разнице подхода и частных решений поиски новых форм разрешения драмы были продиктованы необходимостью общего порядка. Оба драматурга искали решения сложного диалогического конфликта и пришли к общему результату: к выходу в финале в новую для драматургии сферу. У Пушкина — в философско-символическую, у Чехова — в лирико-символическую, но в обоих случаях драма захватывает неведомые и неподвластные ей прежде области, резко расширяет традиционные границы жанра.

Таким образом, при всем различии драматургических систем, при огромном временном разрыве, вместившем почти весь девятнадцатый век, Чехов может быть назван единственным прямым последователем Пушкина в области драмы. Причем не только пушкинские открытия, но и их преломления в русской литературе, в частности, в творчестве Достоевского, стали основой его поисков.

Творчество Пушкина и Чехова связано глубоко и имеет в основе своей общие реформаторские задачи. Прежде всего, это проявилось в устремленности к надбытовым законам существования, что породило конфликты, не разрешимые на уровне человеческих отношений. А это, в свою очередь, привело к расширению границ драматургического жанра, подчинению ему неведомых прежде сфер, преобразованию (в каждом случае особому) поэтики драмы, созданию в них новых форм речеведения. Каждая из этих проблем еще ждет своего исследователя.



Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля

«Дубровский» и «Красное и черное»

Тема безумия в прозе Пушкина мало привлекала внимание исследователей¹. Между тем изучение этой проблемы важно для понимания эволюции Пушкина-прозаика, процесса усложнения поздней пушкинской прозы, развития психологизма, лейтмотивности, символики.

Хотя интерес к этой теме в литературе начала века довольно высок, изображение сумасшествия сентименталистами и романтиками сводилось к поверхностному подражанию поведению безумцев. Отклонения психики и норма всегда оказывались разведенными на разные полюса, строго различалось определяемое концепцией личности «женское» и «мужское» безумие. Для цельных и глубоких женских характеров потрясения несчастной любви заканчивались, как правило, набором устойчивых штампов: нервная горячка, бред, потеря памяти и часто — смерть². «Мужское» безумие выражалось чаще всего в форме экстатического бреда провидца или творца, а также псевдоруссоистских, иногда полумистических, провидений «нищеты духа»³. В отличие от великих

¹ Несколько лучше эта проблема изучена по отношению к пушкинским поэмам («Полтава», «Медный всадник») и «Русалке». См., напр.: Петрунина Н. Н. Пушкин, Бульвер-Литтон и Бальзак. (К интерпретации мотива безумия в «Медном всаднике»). — В кн.: Временник пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980, с. 112—115.

² Показательно, что именно в таком ключе Карамзин в «Письмах русского путешественника», изображая Бедлам, рисует несчастные судьбы обитательниц женских палат.

³ Последнее характерно не только для прозы, но и для поэзии («Мальчик-идиот» Вордсворта).

писателей Возрождения (Сервантес, Шекспир), опередивших представления медицины о сумасшествии, писатели конца XVIII — начала XIX в. немного преуспели в художественном исследовании безумия.

Поворот в литературе к более глубокому изображению больной психики в какой-то мере был определен открытиями молодой науки — психиатрии. Для литературы особенно важным оказался «Медико-философский трактат об умственном помешательстве» французского психиатра Ф. Пинеля (Pinel Ph. *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris, 1809), в котором утверждалась мысль о размытости границ между нормой и безумием и выражалась уверенность в возможности конструктивного диалога с больным («моральный» метод Пинеля).

С начала 1830-х годов Пушкина все более интересует тема безумия, он обращается к ней в самых различных жанрах — лирике, поэме, трагедии, прозе. Эта тема привлекала Пушкина и раньше («Борис Годунов», перевод из «Orlando Furioso» Ариосто), но теперь подход поэта качественно меняется.

Повышенное внимание Пушкина к проблеме психических отклонений от нормы в какой-то мере находит объяснение в биографических фактах: психически болен отец Натальи Николаевны, Николай Афанасьевич Гончаров, и в таком состоянии он присутствует на свадьбе. Кроме того, глубокое сочувствие вызывает у Пушкина судьба К. Н. Батюшкова, которого он навещает в подмосковном домике в апреле 1830 г. Пушкин не оставил свидетельств об этом посещении, но нам известно, сколь горестны были впечатления М. П. Погодина, навестившего Батюшкова несколькими месяцами раньше: «Легит почти неподвижный. Дикие взгляды. Взмахнет иногда рукой, мнет воск. Боже мой! Где ум и чувство! Одно тело чуть живое»⁴. Не исключено, что Пушкин проецировал судьбу несчастного поэта на себя (стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума...»)⁵.

Как можно предположить, Пушкину были небезразличны первые достижения психиатрии. Мы не располагаем прямыми данными о его знакомстве с работами

⁴ Цит. по кн.: Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1890, кн. III, с. 36.

⁵ См.: Алексеев М. П. Несколько новых данных о Пушкине и Батюшкове. — Известия АН СССР, ОЛЯ, 1949, т. VIII, вып. 1, с. 369—372.

психиатров, но косвенные свидетельства у нас есть. В библиотеке Пушкина хранилась книга французского врача, ученика Пинеля, Франсуа Лёре «Психологические фрагменты о безумии»⁶ (*Fragments psychologiques sur la folie par François Leuret, docteur en médecine, Paris, 1834*), в число знакомых поэта входил врач, лечивший Батюшкова, немецкий психиатр Антон Дитрих.

Тема безумия в прозе Пушкина, как отмечалось, до удивления мало изучена. Некоторые замечания, появившиеся в процессе длительного исследования типологической общности творчества Пушкина и Стендаля⁷, предлагаются в этой статье.

В отличие от Пушкина Стендаль оставил множество свидетельств своего живого интереса к психиатрии, в его дневниках и письмах имя Пинеля упоминается с неизменным восхищением⁸. Он справедливо полагает, что исследование больной психики открывает путь к более глубокому пониманию психики нормальной, и ждет от молодой науки помощи в постижении природы страстей. Его притягивает задача художественного исследования душевных болезней, тема безумия звучит в большинстве его романов, начиная с первого, «Арманс» (1827), и до «Пармской обители» (1839). Разрушая «общие места» романной психологии, Стендаль, как правило, изображает не стандартный тип болезненного поведения, а глубоко оригинальный, свойственный исключительно данному индивиду. Он стремится к художественному исследованию промежуточных состояний, загадочных отклонений психики, часто окружая героя атмосферой тайны и неразгаданности. Поскольку он не слепо следует до-

⁶ В книге Ф. Лере разрезаны первые 40 страниц, посвященные галлюцинациям.

⁷ См.: Вольтперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980, с. 97—211. Ее же: Понятие «истинного романтизма» у Пушкина и Стендаля. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1982, с. 147—156. Ее же: «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1983, с. 57—67. Ее же: Психологизм ранней прозы Стендаля и Пушкина. — В кн.: Теоретические и практические вопросы взаимодействия литератур. Уч. зап. ТГУ, вып. 646. Тарту, 1983, с. 32—42. Ее же: Пушкин и Стендаль. (К проблеме типологической общности). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1985 (готовится к печати).

⁸ Например, в письмах к сестре Полине он настойчиво рекомендует читать работы «превосходного доктора Пинеля». (*Stendhal. Correspondance, t. 1—3. Paris, 1967, t. 1, p. 278*).

стижениям современной ему психиатрии, но конкретизирует их собственным опытом человека и писателя, его картины отклонений от психической нормы и по сей день вызывают противоречивые оценки и споры⁹.

Для нас наиболее интересно все, что связано с изображением больной психики в романе «Красное и черное», поскольку с этого произведения началось знакомство Пушкина с творчеством Стендаля. Прочтя роман в мае 1831 года, он оставляет восхищенный отзыв — «Я от него в восторге» (XIV, 166). До этого момента создатели русского и французского реализма независимо друг от друга следовали одним и тем же путем. Теперь же типологическая общность усложняется генетической.

Когда речь идет о художниках такого масштаба, как Пушкин и Стендаль, трудно устанавливать границы между этими формами связи, приходится постоянно учитывать и типологическую общность, и возможность воздействия Стендаля на Пушкина.

С точки зрения интересующей нас темы наибольший интерес в «Красном и черном» представляет кульминационная сцена романа — выстрел Жюльена Сореля в госпожу де Реналь в верьберской церкви. Предельно лаконичная, всего в несколько страниц, эта сцена окутана дымкой загадочности и недосказанности и как бы «выпадает» из стиля романа. Автор почти целиком самоустраняется и отказывается от комментирования поступков героя. Решение Сореля не успевает созреть в форме внутреннего монолога, и читателю остается не ясным: выстрел — акт обдуманной мести или результат крайнего возбуждения в состоянии своеобразного беспамятства.

Текст Стендаля дает основание для этих взаимоисключающих выводов. Получив письмо Матильды, Жюльен сломя голову мчится из Страсбурга, у него не хватает терпения дочитать письмо госпожи де Реналь до конца, в карете его рука выводит какие-то неразборчивые каракули. В Верьере ему долго не удастся растолковать оружейнику, что ему нужны пистолеты. После выстрела он впадает в оцепенение, ведет себя как-то «автоматически», медленно следуя за бегущей в страхе толпой. И только после того, как вечером в тюрьме он

⁹ См.: Забабурова Н. В. Стендаль и проблемы психологического анализа. Ростов, 1982, с. 87—111.

узнает от зрителя, что госпожа де Реналь жива, у него наконец проходит «то состояние физического напряжения и полубезумия («*demifolie*»), в котором он находился со времени отъезда из Парижа в Верьер»¹⁰. Современная исследовательница Н. В. Забабурова аргументированно доказывает, что Стендаль в этом эпизоде, опережая медицину своего времени, впервые дал описание аффекта.

С начала 1830-х годов Пушкин, как и Стендаль, преодолевая литературные шаблоны в изображении безумия, стремится к описанию переходных, промежуточных состояний, представляющих нечто среднее между болезнью и нормой.

Новый подход уже заметен в его стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума...»; поэтическим представлениям о безумии здесь противопоставлена суровая картина реальности¹¹. Однако лирика, как и поэма, самой жанровой природой ограничивает изображение сложных отклонений психики, в этом смысле проза располагает большими возможностями.

Знаменательно, что уже в первом прозаическом произведении, написанном Пушкиным после его знакомства с романом «Красное и черное», тема безумия занимает немаловажное место. В «Дубровском» Пушкин следует реалистической концепции безумия, когда психические отклонения даются не как резкое противопоставление норме, а на фоне нормы, как проявление общих законов человеческой психики в экстремальных состояниях. Такой подход определяет новаторство Пушкина в изображении внезапного психического срыва Дубровского или постепенного нарастания психических отклонений Германна.

¹⁰ Stendhal. *Le rouge et le noir*. Chronique du XIX siècle. Moscou, 1958, p. 522. Переводчик «Красного и черного» Г. П. Блок опустил слово «полубезумие», являющееся для Стендаля ключевым. В оправдание его можно было бы заметить, что автор ввел его «в заблуждение», отказавшись в этом эпизоде от каких-либо комментариев, и первое авторское разъяснение могло показаться «выпадающим из стиля».

¹¹ Примечательно, что опасение сойти с ума терзало и Стендаля: «С такими столь подвижными внутренними ощущениями я вполне могу сойти с ума. В этом случае я прошу отправить меня в Клэ, только там я, быть может, излечусь» (Stendhal. *Oeuvres complètes*, t. 1—50, Genève, 1967—1974, t. 28, p. 239). Заметим, однако, что между поэтическим образом страха в лирическом стихотворении и вполне реальным опасением конкретной личности существует вполне понятная разница.

Сцена сумасшествия Андрея Гавриловича Дубровского при всей своей краткости является структурно значимой. Завершая первую, социально наиболее острую, часть повести, эта сцена в каком-то смысле концентрирует в себе критический пафос пушкинского замысла.

Для нас важен тот факт, что Пушкин изображает эмоциональный шок старого Дубровского как глубоко мотивированный, исподволь подготовленный тщательной психологической характеристикой. Используя авторский комментарий, оценки посторонних, автохарактеристику, язык, жест, поступки Дубровского, художественную деталь, бытовые реалии, Пушкин создает характер независимый, свободный, исполненный достоинства, воплощающий лучшие черты русского старинного дворянства. Пушкин дает своему герою и едва намеченную «ущербность» — оскорбленное чувство разорившегося дворянина, уязвленного оскорбительной бедностью. Как Стендаль в «Красном и черном» награждает Жюльена Сореля «дьявольской» плебейской гордостью, на охране которой тот беспрестанно пребывает, так и Пушкин болезненную гордость обедневшего дворянина делает доминантной чертой психологического портрета. В этом ключе нарисована его манера держаться с Троекуровым, его ответы всесильному соседу. Предложение Троекурова «о покровительстве» могло быть принято только одним способом: «...Дубровский благодарил его и остался беден и независим» (VIII, 162). Матримониальные проекты Троекурова также могут вызвать единственный ответ: «Нет, Кирила Петрович: мой Володька не жених Марии Кириловне. Бедному дворянину, каков он, лучше жениться на бедной дворяночке, да быть главою в доме, чем сделаться приказчиком избалованной бабенки» (VIII, 162). Естественно, что соседи полны изумления перед «смелостью» Дубровского, свободно высказывающего свое мнение, «не заботясь о том, противуречило ли оно мнениям хозяина» (VIII, 162). Духом независимости и гордости исполнены строки его письма Троекурову: «<...> а я терпеть шутки от Ваших холопов не намерен, да и от Вас их не стерплю — потому что я не шут, а старинный дворянин» (VIII, 164).

Рисуя этот цельный характер, Пушкин дает почувствовать и некоторую психическую уязвимость Дубровского, его горячность, вспыльчивость, нетерпеливость. Поднаторевший в клязузах судебный заседатель Шабашкин, получив его ответ на запрос, сразу понял, «что человека

столь горячего и неосмотрительного не трудно будет поставить в самое невыгодное положение» (VIII, 166).

Психический срыв старого Дубровского мотивирован и внезапностью обрушившегося на него удара: «<...> хоть он, бывало, всегда первый трунил над продажной совестью чернильного племени, но мысль сделаться жертвой ябеды не приходила ему в голову» (VIII, 167). Обстановка уездного суда, бытовые реалии, подлинный судебный документ — вся эта жизненная картина судебных нравов создает реалистический фон, объясняющий нервное потрясение Дубровского. К нему читателя готовит и ироническое резюме автора: «<...> всякому приятно будет увидеть один из способов, коими на Руси можем мы лишиться имени, на владение коим имеем неоспоримое право» (VIII, 169). Пушкин рисует эмоциональную скованность Дубровского в момент зачтения полного нелепицы и крючкотворства несонизмеримо растянутого постановления суда. Его вопиющая несправедливость и полная неожиданность приводят Дубровского к нервному срыву: «Вдруг он поднял голову, глаза его засверкали, он топнул ногой, оттолкнул секретаря с такой силою, что тот упал, и, схватив чернильницу, пустил ею в заседателя» (VIII, 171). Черновики повести показывают, что Пушкин освобождает окончательный текст от слов-штампов, употребляющихся для характеристики поведения безумцев. В черновиках значилось «Дубровский заревел диким голосом» (VIII, 768) или «сказал ему диким голосом» (VIII, 768), но эти эпитеты были изъяты. Примечательно, что и бред Дубровского глубоко мотивирован. В нем как бы переплелись два мотива: знакомые Дубровскому с детства евангельские слова о необходимости изгнания торгашей из храма и запавшие ему в душу издевательские слова псаря Парамошки о дворянине, которому «не худо бы променять усадьбу на любую здешнюю конуру. Ему было б и сытнее и теплее» (VIII, 163). Пушкин показывает, что Дубровский в момент помрачения сознания теряет ориентацию, обращаясь именно к Троекурову: «Слыхано дело, в<аше> пре<восходительство>, — продолжал он, — псари вводят собак в божию церковь! собаки бегают по церкви. Я вас уже проучу...» (VIII, 171).

Отходя от устойчивых штампов в изображении поведения безумцев, Пушкин выводит своего героя из беспмятства уже в тот же вечер и рисует состояние, приближающееся к норме: «<...> припадки сумасшествия

уже не возобновлялись, но силы его приметно ослабели. Он забывал свои прежние занятия, редко выходил из своей комнаты и задумывался по целым суткам» (VIII, 171). По представлениям сегодняшней психиатрии, Пушкин весьма верно изобразил картину психопатологического шока с последующей депрессией и инсультом после вгоричного потрясения. Медицина его времени, пристально изучавшая монотипию, навязчивые идеи, галлюцинации, промежуточными состояниями (такими, как аффект или психопатологический шок) не занималась. Гениальной интуицией художника Пушкин в какой-то мере угадал будущие открытия психиатрии.

По-видимому, при работе над «Дубровским» тема безумия сильно занимала воображение Пушкина. В одном из планов продолжения повести значится сюжетный ход, связанный с сумасшествием Владимира Дубровского: «Свадьба [похищение] [хижина в лесу], команда, сражение fпaпc.<?> Сумасшествие] Распушенная шайка» (VIII, 833). Есть основания полагать, что слово «сумасшествие» относится к Владимиру Дубровскому, а не к Маше Троекуровой. Дело не только в том, что к Владимиру относятся сюжетные ходы, соседствующие со словом «сумасшествие» («сражение», «распушенная шайка»). Важнее то соображение, что цельные натуры, подобные Маше Троекуровой, по представлениям эпохи могли сойти с ума лишь от несчастной любви, а здесь любовь взаимная. Важно и то, что Пушкин в прозе обрекает на безумие исключительно мужские персонажи (старый Дубровский, Германн, Пелам).

В связи с интерпретацией мотива сумасшествия как структурно значимого возможна расшифровка загадочного места в плане повести, до сих пор не получившего разъяснения. В пушкинской рукописи слову «сумасшествие» предшествует написанное латинскими буквами слово «fпaпc», а справа от него значится длинная вертикальная черта и снизу справа от нее точка: fпaпc |. В пушкинских изданиях черта опускается, а точка переносится левее: к слову fпaпc. Мы выдвигаем предположение, которое весьма гипотетично и не претендует на обязательность, но не лишено оснований и имеет ценность, поскольку никаких других попыток как-либо расшифровать загадочное место не делалось вовсе.

На наш взгляд, Пушкин здесь обозначил фамилию и принцип Иозефа Франка.

В первой четверти XIX века с Россней оказались тес-

но связанными два европейски знаменитых врача — отец Иоганн-Петер Франк (Johann-Peter Frank, 1745—1821) и сын Йозеф Франк (Josef Frank, 1771—1824). Оба они — авторы многотомных трудов по медицине, их имена значатся в крупнейших энциклопедиях. По приглашению Александра I Иоганн-Петер Франк приехал в Россию, где был назначен лейб-медиком царя и первым ректором медико-хирургической Академии в Санкт-Петербурге (1805—1808).

Йозеф Франк еще более тесно связан с Россией. В течение двадцати лет (с 1804 г.) он — профессор Виленского университета, создатель многотомного практического руководства для врачей, в котором большое место уделено душевным болезням с приведением конкретных клинических случаев. Й. Франк опубликовал и несколько брошюр на общие темы, среди них «О влиянии французской революции на практическую медицину» (Вильна, 1814, на фр. яз.). Примечательно, что его имя упомянуто в книге Ф. Лёре «Психологические фрагменты о безумии» как пример врача, успешно лечившего маниями «моральным» методом Пинеля¹².

Во всех печатных изданиях фамилии обоих Франков всегда сопровождаются инициалами, чтобы отличить одного от другого. По-немецки оба имени начинаются с «J», но имя отца двойное и сокращается как «J-P». Пушкину в плане «Дубровского» поэтому необходимо было также поставить инициал, чтобы отличить сына от отца. Зачем ему понадобилось обозначить имя Йозефа Франка в плане повести? Возможно, он хотел отметить для себя, в каком ключе давать сумасшествие Дубровского или где искать описание аналогичного случая болезни. Менее вероятно, что Пушкин собирался вывести этого врача как действующее лицо (он уехал из России в 1824 г.)¹³. Главное возражение против этой гипотезы, как нам представляется, связано с орфографией:

¹² «Йозеф Франк приводит исключительно интересный случай мании с бредом, против которого он с блестящим успехом применил моральное лечение». — Francois Leuret. *Fragments psychologiques sur la folie*, p. 98. (Перевод мой. — Л. В.). Отметим, однако, что эта страница не разрезана.

¹³ Заметим, что в пушкинских планах встречаются случаи упоминания знаменитого человека, который прямо с сюжетом произведения не связан. Например, в плане «Капитанской дочки»: «Екатерина Дидерот. Казнь Пугачева». Дидро, как известно, прямого отношения к сюжету повести не имеет, но какие-то ассоциации побудили Пушкина упомянуть его имя в плане.

1) слово «fранс» написано с маленькой буквы; 2) в инициале «J» хорошо видна только основа буквы, вертикальная линия; 3) Пушкин написал фамилию «fранс» не с конечным «к», как она пишется по-немецки, а с конечным «с», так сказать, «на французский лад».

На это можно было бы возразить следующее. Заглавные буквы Пушкин в черновиках часто не ставит. Фамилия и инициалы написаны очень мелкими буквами, так что хорошо просматриваются только сквозь сильную лупу¹⁴. И, наконец, известно, что по-немецки Пушкин писал очень неграмотно (тому свидетельство — переписанная им немецкая биография Ганнибала). А на «французский лад» такое написание вполне могло быть прочитано как «Франк», поскольку конечное «с» после носового может произноситься («dons»), и, кроме того, произношение французских фамилий вообще несколько отличается от нормы, — здесь возможна двойственность в произношении конечного согласного.

В пушкинском плане слова «fранс» и «сумасшествие» зачеркнуты. Пушкин отказался от введения темы безумия в финал повести как не соответствующий замыслу. Мир «Дубровского» — это еще не страшный мир «Пиковой дамы». Но между этими произведениями есть несомненная внутренняя связь. Мысль обречь молодого героя в финале произведения на безумие, возможно, перешла из одной повести в другую, стала одним из важных творческих импульсов в создании «Пиковой дамы».

¹⁴ Нам удалось ознакомиться лишь с фотокопией автографа, поскольку в настоящее время в Пушкинском доме рукописи Пушкина не выдаются. Между тем фотокопии многого не передают: точно в очертании букв, цвета чернил, качества бумаги и пр.



**Пушкинское стихотворение
«Из
BARRY CORNWALL»
и его английский источник**

Предпослав стихотворению «Пью за здравие Мери...» (1830) заглавие «Из Barry Cornwall» и эпиграф «Here's a health to thee, Mary», Пушкин сам отослал читателя к источнику. Стихотворение Барри Корнуолла «Песня» («Song») было известно Пушкину по сборнику произведений четырех английских поэтов¹. Оно не воспроизводилось в пушкиноведческой литературе, поэтому приводим его полный текст:

SONG

Here's a health to thee, Jessy.
Burns

Here's a health to thee, Mary,
Here's a health to thee;
The drinkers are gone,
And I am alone,
To think of home and thee, Mary.

There are some who may shine o'er thee, Mary,
And many as frank and free,
And a few as fair
But the summer air
Is not more sweet to me, Mary.

I have thought of the last low sigh, Mary,
And thy dimm'd and gentle eye;
And I've call'd on thy name
When the night winds came,
And heard my heart reply, Mary.

¹ The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. Paris, 1829.

Be thou but true to me, Mary,
And I'll be true to thee;
And at set of sun,
When my task is done,
Be sure that I'm ever with thee, Mary².

Подстрочный перевод:

«За твоё здоровье, Мери, за твоё здоровье; пившие умерли, и мне одному (осталось) думать о доме и о тебе, Мери.

Иные блещут больше тебя, Мери, и многие так этакровенны и свободны, и очень немногие так честны, но летний воздух не милее мне (чем ты), Мери.

Я вспомнил твой последний тихий вздох, Мери, и твой темный и ласковый взгляд; и я позвал тебя по имени, когда пришли ночные ветры и услышали голос моего сердца, Мери.

Будь только верна мне, Мери, и я буду верен тебе; и на закате солнца, когда моя работа окончена, будь уверена, что я всегда с тобой, Мери».

Вопроса о соотношении стихотворения Пушкина с «Песней» Корнуолла впервые коснулся П. В. Анненков, заметивший, что оно «<...> сохраняет тон подлинника до конца, хотя и разнится в содержании <...>»³. «Это дальнейшее подражание <...> — писал П. В. Анненков. — В последних стихах Пушкин значительно удаляется от образца своего»⁴. Последующие комментаторы, традиционно называющие пушкинское стихотворение «вольным подражанием» или «вольным переводом», не расшифровывают эти общие характеристики. Стихотворение по-прежнему остается на периферии пушкиноведения, а замечания П. В. Анненкова, не поясненные автором, — его основополагающей оценкой.

Итак, «сохраняет тон (из контекста слов П. В. Анненкова следует, что он, видимо, имел здесь в виду поэтическую форму. — О. Д., А. К.) подлинника до конца». Что это значит?

«Песня» Корнуолла состоит из четырех пятистиший, пушкинское стихотворение — из трех. Рифмовка различна: у английского поэта — абсса, у русского —

² The Poetical Works of Milman..., p. 152. Любопытно, что в экземпляре, поступившем в Пушкинский фонд ИРЛИ из собрания П. А. Плетнева (см.: Якубович Д. Книга из библиотеки Пушкина. — Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1934, № 240, 12 окт.), эта страница вырвана.

³ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984, с. 284—285.

⁴ Сочинения Пушкина / Издание П. В. Анненкова. СПб., 1855, т. 2, с. 541.

абаба. В строфе Корнуолла вторая строка не имеет рифмы, зато вторые строки разных строф рифмуются между собой, образуя сквозную «связку». Пушкин заимствует этот прием у Корнуолла, но идет еще дальше: он строит все стихотворение лишь на двух рифмах. Как и Корнуолл, он заканчивает первую и последнюю строки каждой строфы именем «Мери».

Стихотворение Пушкина написано одним размером — двустопным анапестом⁵; в «Песне» Корнуолла ритмика варьируется — она действительно песенна: характерны усеченные третья и четвертая строки и продолжительная пятая. У Пушкина песенное начало редуцируется, ибо стихотворение заключено в строгую, «аскетичную» ритмическую форму, при всей ее естественности очень жесткую. Особенно явно разрушается песенная интонация во второй строфе.

Пушкин поначалу, как и Корнуолл, озаглавил стихотворение «Песня» (с таким заглавием оно появилось в 1831 г. в альманахе «Денница»), но затем, видимо, почувствовал, что из-под его пера вышло лирическое стихотворение в узком смысле слова, и сменил заглавие.

Несмотря на известную справедливость слов П. В. Анненкова, все же нельзя сказать, что стихотворение «сохраняет тон подлинника до конца». Есть, как мы видели, и существенные различия.

Какова же «разница в содержании» (П. В. Анненков)?

«Песня» Корнуолла начинается тостом за здоровье Мери. Но далес читаем: «пившие умерли», «я один», «твой последний вздох», «обращался к твоему имени» — но «пришли ночные ветры» (традиционно мистический образ для английской романтической литературы; из известных Пушкину произведений см. «Город Чумы» Д. Вильсона). Характерно употребление глаголов настоящего совершенного времени: «I have thought» («я вообразил»; в контексте стихотворения: «я вспомнил»), «I've call'd» («я позвал»). Все это приводит к мысли о смерти героини.

Здесь необходимо коротко сказать о поэтической традиции, питавшей, в свою очередь, «Песню» Корнуолла.

Эпиграф «Песни» восходит к стихотворению Роберта

⁵ Наблюдения над ритмикой стихотворения см.: Слонимский и А. Мастерство Пушкина. М., 1963, с. 176—177.

Бернса «Джесси»⁶, посвященному Джесси Леварс — девушке, бывшей большим другом Бернса; ее забота и участие скрашивали его дни во время болезни в последний год жизни поэта. Стихотворение, открывающееся тостом: «Here's a health to ane I lo'e dear...» («Здоровье той, которую я так люблю...»; Корнуолл изменил эту строку в эпиграфе), пронизано чувством предстоящей разлуки. Джесси посвящены многие стихотворения Бернса. Все они сходны по настроению: покидая мир, поэт благословляет Джесси на счастье и одновременно, как бы наделенный новым зрением, видит будущую судьбу любимой, полную невзгод. Поэт и его возлюбленная («ангел»), хотя оба пока находятся на земле, — но уже разделены невидимой чертой и пребывают в разных мирах. Тост за здоровье Джесси — это тост прощания.

Зачин в форме тоста («Here's a health») характерен для многих стихов Бернса. Не является ли цитата-эпиграф своеобразной квинтэссенцией решения Бернсом темы, которая зазвучит в «Песне» Корнуолла? Это тем более вероятно, что возникает еще одна существенная параллель. Героиню Корнуолла зовут Мери. Так звали и нареченную Бернса, Мери Кэмпбелл, умершую незадолго до предполагаемой свадьбы. Ей посвящено множество стихотворений («К Мери» и др.), в которых поэт обращается к умершей героине.

Таким образом, в творчестве Бернса прослеживаются две линии развития интересующей нас темы: 1) обращение к тени ушедшей любимой; 2) прощание покидающего мир поэта с живой, полной сил возлюбленной.

Герой Корнуолла тоже взывает к тени, но взывает как к живой, произносит тост — и получает ответ, которого напрасно ждал герой Бернса. «Песня» — своеобразный спор с шотландским поэтом: вера всесильна. Если у Бернса в центре лирической ситуации — прощание, то у Корнуолла — встреча как награда за верность и веру. У него встречаются и другие стихотворения, где звучит тема встречи с возлюбленной после ее смерти («Заклинание», «Стансы» и др.). Здесь сказалась разница в мировосприятии двух поэтов: поэзия Бернса более «земная», Корнуоллу же свойственны мистические мотивы.

Вероятность, что названные выше стихотворения

⁶ Burns Robert. The Poetical Works. London etc.: H. Milford: Oxford univ. press, s. a., p. 358—359.

Бернса читал Пушкин, очень мала. В издании произведений Бернса, сохранившемся в библиотеке Пушкина⁷, на разрезанных страницах их нет. Но обращение к стихам шотландского поэта позволяет лучше понять смысл «Песни» Корнуолла и убеждает нас в том, что она создавалась как стихотворение о встрече с возлюбленной после ее смерти.

Вернемся к пушкинскому стихотворению. Оно состоит, как отмечено выше, не из четырех, а из трех пятистиший. По смыслу они соответствуют первому, второму и четвертому пятистишиям «Песни». Третья строфа пропущена. Но как раз она является центральной для раскрытия темы смерти, и ее отсутствие почти лишает «Песню» этого смысла или делает его трудноуловимым. Русский поэт, пропуская одну строфу, избегает нагнетания траурной атмосферы.

Пожелание счастья — по словам Н. В. Фридмана, «организуемый мотив этой вещи»⁸ — в стихах Пушкина далеко не однозначно. Безмятежность и идилличность «взрываются» в третьей строфе: «Будь же счастлива, Мери, // Солнце жизни моей!» (это единственное обращение к героине во втором лице). Никогда лирический герой Пушкина не обращается так к женщине, с которой он сейчас соединен и с которой остается. Это слова прощания. Пожелание счастья обращено не к обоим героям, а только к героине. Настораживает и идущее от Корнуолла слово «один» в первой строфе. Так или иначе, самой Мери в стихах нет, как и «гостей».

Известно, что Пушкин, переводя стихи Корнуолла, противопоставлял мистицизму английского поэта конкретность и жизненность своего поэтического чувства. Так было, например, при работе над «Заклинанием»⁹. И в нашем случае, сравнивая тексты двух стихотворений, можем заметить любопытные параллели. В словах «И мне одному (осталось) думать о доме и о тебе, Мери» (Корнуолл) имеется в виду, вероятно, дом не в привычном для нас смысле, а «дом» как загробный мир, где должна произойти встреча с любимой. Упоминание «земного» дома вряд ли вписывалось бы в контекст стихотворения. Образ дома появляется и у Пушкина: «Тихо за-

⁷ The Poetical Works of Robert Burns. Chiswick, 1829.

⁸ Фридман Н. В. Песня Мери. — Известия АН СССР. Серия лит. и языка. Т. 33. 1974, № 3, с. 248.

⁹ См.: Яковлев Н. В. Последний лигертурный собеседник Пушкина. (Барн Корнуоль). — В кн.: Пушкин и его современники. Вып. XXVIII. Пг, 1917, с. 20.

пер я двери». Эта строка имеет траурный подтекст (об этом см. ниже), но внешне образ получает реальность и пластичность.

У Корнуолла сказано: «И на закате солнца, когда моя работа окончена...» «Закат солища» здесь — закат жизни героя (тот же образ и в «Городе Чумы» Вильсона), «работа» — земное его предназначение. Эти понятия возникают в смысловой перспективе стихотворения, где героя ждет встреча. Образ солнца получает у русского поэта своеобразное решение, лишенное всякого мистицизма: «Будь же счастлива, Мери, // Солнце жизни моей!» Прощание здесь своей светлой грустью напоминает прощание в стихотворении «Я вас любил...» (1829): «<...> Я вас любил так искренно, так нежно, // Как дай вам бог любимой быть другим» (III, 188).

Мотивы Корнуолла переосмыслены: чувство пушкинского героя более земное. Но эти мотивы не «зачеркнуты»: Пушкин не отказывается от них, даже сознательно сохраняет. Они (ниже мы остановимся на еще одной, едва ли не самой важной параллели) ведут к уяснению особого, пока не отмечавшегося в литературе, смыслового плана пушкинского стихотворения.

Его героиня названа «пери». Пери — изгнанное израя воздушное существо в восточной мифологии. М. П. Алексеев отмечал, что этот образ имеет целую традицию в русской поэзии первой трети XIX века, связанную с влиянием Т. Мура¹⁰. Хотя в ряде приведенных исследователем примеров с пери сравнивается живая девушка, все же почти везде возникают небесные «атрибуты» («Степных небес заманчивая пери», «пери неземная» и т. д.). У Пушкина образ не расшифрован. Но знание источника (в котором, кстати, такого слова нет) позволяет соотнести его с женщиной, уже не принадлежащей земной жизни. Напомним, что в пропущенной Пушкиным третьей строфе «Песни» Корнуолла говорится о «ночных ветрах», пришедших, когда герой позвал умершую возлюбленную. Пушкинский образ — более объективированный. Мистицизм английского поэта смягчен и здесь.

Даже в творчестве второстепенных и третьестепенных поэтов слово «пери», — уже на грани штампа, — сохраняло свой подлинный смысл. Тем более оно не мо-

¹⁰ См.: Литературное наследство. Т. 91. Русско-английские литературные связи. (XVIII век — первая половина XIX века). М., 1982, с. 657—701.

жет быть случайным у Пушкина, в поэзии которого больше и не встречается¹¹: «<...> у Пушкина 30-х годов нет «нейтральных», не несущих в себе глубокого поэтического смысла слов <...>»¹². Может быть, в данном случае перед нами своеобразный тонкий расчет на двойное восприятие образа, не исключающее разных его значений: «пери» в прямом смысле — и «пери» как поэтический штамп, уже лишившийся остроты образа.

Вернемся к финальной строфе: «Будь же счастлива, Мери...» «В то время (1830 г.), — писала А. А. Ахматова, — проблема счастья очень волновала Пушкина. <...> Пушкин так же боялся счастья, как другие боятся горя. И насколько он всегда был готов ко всяким огорчениям, настолько же он трепетал перед счастьем, т. е., разумеется, перед перспективой потери счастья»¹³. Счастье в земной жизни для Пушкина в осень 1830 года — невозможно. Оно осуществимо лишь в абсолютном состоянии человеческой души.

И. Ф. Анненский замечал: «Данная пьеска Корнуэлла, и по имени Мэри, и по эпохе пушкинского вдохновения (1830), нераздельно сочетается для нас <...> с «Пиром во время чумы» Уильсона — Пушкина»¹⁴. Значит, сочетается с «Пиром...» и стихотворение самого Пушкина. Но связь эта глубже, чем считал И. Ф. Анненский: тост «за здравие Мери» — уже своего рода «пир во время чумы». В пушкинской трагедии тоже есть такие тосты: «И Девы-Розы пьем дыханье — // Быть может — — полное Чумы!» (VII, 181); «Итак // Я предлагаю выпить в его память, // С веселым звоном рюмок, с восклицаньем, // Как будто б был он жив» (VII, 175; выделено нами. — О. Д., А. К.)¹⁵. Эти аналогии делают вариант смерти героини стихотворения еще более вероятным. (Кстати, в «жалобной песне» Мери есть строка-«сигнал», напоминающая о стихотворении: «Шксла глухо заперта» — ср.: «Тихо запер я двери»). Еще одна, опосредо-

¹¹ См.: Словарь языка Пушкина. В 4-х т. М., 1959, т. 3, с. 324.

¹² Фридлиндер Г. Литература в движении времени. М., 1983, с. 38.

¹³ Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки. Горький, 1984, с. 102—103.

¹⁴ Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., 1979, с. 349.

¹⁵ У Вильсона в «Городе Чумы» этого смыслового оттенка нет: Such as in life he loved» («Как он любил в жизни»). — См.: The Poetical Works of Milman..., p. 35.

ванная параллель: в одном из эпизодов известной Пушкину поэмы Т. Мура «Рай и пери» (переведенной Жуковским) пери пролетает над охваченным эпидемией чумы краем. Любопытно, что здесь соединяются два будущих пушкинских образа. Вообще же связь «Из Barry Cornwall» и «Пира во время чумы» естественна: источник «Пира...» — «Город Чумы» Вильсона — был помещен в той же книге, что и «Песня» Корнуолла. «В то время, когда создавался «Пир во время чумы», мысль Пушкина охотно останавливалась на смерти: смерть часто казалась ему близкой, витающей вокруг него»¹⁶. Разумеется, нельзя заподозрить поэта в болезненном некрофильстве, речь идет о «глубоком проникновении в одну из загадочных областей человеческого духа»¹⁷.

Напомним еще тост из «Гробовщика», написанного той же болдинской осенью: «Что же? пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов» (VIII, 92). Отсюда — прямой выход к другой болдинской теме — теме приглашения мертвецов («Гробовщик», «Каменный гость»).

«Из Barry Cornwall» связано и со стихотворениями «прощального цикла», где звучит тема смерти героини («Заклинание», навеянное тоже стихами Корнуолла, «Для берегов отчизны дальной...», «Прощание»). И композиционно оно близко «Прощанию», «Для берегов...». Б. П. Городецкий считал, что образ героини «Из Barry Cornwall» «<...> не относится отдельно ни к одной из тех женщин, которых любил Пушкин и в прошлом, и в настоящем. Поэт обращается ко всем им вместе и к каждой в отдельности с благодарностью за то солнце, какое они зажгли в его жизни, со словами приветия и пожелания счастья <...>»¹⁸.

Точная дата написания «Из Barry Cornwall» неизвестна. Автограф его не сохранился. В списке стихотворений, предназначенных для своего сборника 1832 г., Пушкин пометил его «1830»¹⁹. Стихотворение датируется предположительно сентябрем-ноябрем 1830 г. (III, 1224),

¹⁶ Арсеньев К. Пир во время чумы. — В кн.: Пушкин А. С. [Собр. соч.]. В 6-ти т. СПб., 1909, т. 3, с. 168.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.; Л., 1962, с. 388. Возражения Д. Д. Благого (см.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. М., 1967, с. 496—497) представляются нам малоубедительными: узкобиографический подход и апелляция к конкретным именам (Ризнич, Волконская) здесь едва ли уместны.

¹⁹ Рукою Пушкина. М.; Л., 1935, с. 257.

т. е. относится к болдинской осени (сборник со стихами Корнуолла был взят поэтом в Болдино). Соблазнительно предположить, что оно написано позже трех других болдинских «прощальных» стихотворений, ибо соединяет в себе их основные мотивы²⁰. В «прощальных» стихотворениях «Пушкин пробует разные варианты темы, ощущая ее широкие психологические возможности»²¹. Это замечание А. Кушнера помогает уяснить и смысл «Из Barry Cornwall», и его место в болдинском творчестве поэта. Сопоставление его с источником и рядом пушкинских произведений свидетельствует о «широких психологических возможностях» стихотворения; *пожелание счастья любимой, прощание с ней на краю темного провала вечности* — в средоточие этих смысловых уровней помещена лирическая ситуация стихотворения²². Эта смысловая градация условна. Эмоцию пушкинского лирического героя трудно «расслаивать». Появляются, наверное, и «промежуточные» мотивы. В. А. Грехнев отмечает как одну из особенностей пушкинской лирики «трагическое восприятие времени, отмеренного жизнью другому «я»²³. Возможно, эта черта существенна и для «Из Barry Cornwall» (вновь напомним тост Председателя из «Пира...»: «*Быть может — — полное Чумы!*» (выделено нами. — О. Д., А. К.). Многозначность стихотворения отличает его от «Песни» Корнуолла, поддающейся определенной смысловой характеристике. Становится понятным и отказ Пушкина от перевода третьей строфы «Песни»: он не хотел допустить в свое стихотворение мотив, который не только внес бы чуждое русскому поэту мистическое начало, но и лишил бы его многоплановости, сделал бы стихотворением только о смерти.

Рассуждая о клишированности интерпретаций художественного произведения в связи с болдинской же тра-

²⁰ Правда, известна пушкинская помета под текстом «Для берегов...» — «27 ноября 1830» — т. е. за три дня до отъезда из Болдина. Впрочем, «может быть, это — дата окончательной отделки», как предполагала Т. Г. Зенгер (см.: III, 1224).

²¹ Кушнер А. Два Пушкина. — Вопросы литературы, 1976, № 6, с. 128.

²² Может быть, драматизм «Из Barry Cornwall» своей поэтической интуицией ощутил Блок, создавший цикл «Мэри», сходство которого с пушкинским стихотворением отмечает в своем комментарии В. Н. Орлов (см.: Блок А. А. Собр. соч. В 8-ми т. М.; Л., 1960, т. 3, с. 559).

²³ Грехнев В. А. Другое «я» в элегиях Пушкина. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1983, с. 139.

гедией «Моцарт и Сальери», современный исследователь замечает: «<...> порой необходимо все-таки выходить из автоматизмов типа «лошади кушают овес» и «отравители действуют тайно». Традиционное прочтение произведения от этого нередко взрывается. Таким образом вводятся дополнительные основания для повышения семантической неопределенности, которая есть необходимое условие художественности»²⁴. По-своему «неопределенно» и вариативно (вариативность художественного мышления Пушкина, как известно, — одно из характерных его свойств) и анализируемое нами стихотворение. Нам представляется, что оно не только связано с «прощальными» стихотворениями, но даже имеет по отношению к ним (в конце концов, независимо от хронологии) в некотором роде итоговый, обобщающий характер, как бы совмещает в себе их отдельные варианты. Эта связь (как и связь с «Пиром...», с «Гробовщиком») важна и для косвенного — за отсутствием фактических свидетельств — подтверждения принятой датировки стихотворения осенью 1830 года.

В заключение заметим, что отличие своего стихотворения от «Песни» Корнуолла Пушкин подчеркнул сам. Заглавие и эпиграф у Пушкина, как мы уже говорили, звучат как бы в унисон: первое отсылает к автору источника, второй — к конкретному произведению. Следующим звеном этой ассоциативной цепочки становится первая строка стихотворения, почти повторяющая эпиграф. Связь с источником закреплена. Здесь поэт явно ориентируется на «Песню» Корнуолла, где именно такая связь эпиграфа и текста. Пушкин и прежде не раз обращался к этому приему («Каков я прежде был, таков и ныне я...», «Сонет»), позже так будет в «Памятнике». Но объяснить «скрестившиеся строки» одним лишь желанием связать в сознании читателя стихотворение с источником — явно недостаточно. Эпиграф не только *связывает*, но и *отделяет* перевод от оригинала: он должен браться из *другого* произведения, здесь же взят из *переводимого*. Дистанция подчеркнута. Заглавие и эпиграф несут поэтому принципиально различные функции: первое как бы «снимается» вторым.

В 1907 г. В. Сиповский предложил классификацию

²⁴ Чумаков Ю. Н. Рема́рка и сюжет. (К истолкованию «Моцарта и Сальери»). — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1979, с. 51.

литературных влияний. Думается, в данном случае перед нами «подражание» или «заимствование» (В. Сиповский), т. е. тот случай, когда «писатель берет у другого образ, сюжет, картину, не взяв чужого освещения, не усвоив чужого отношения к взятому, сохраняя свой дух независимым»²⁵. Добавим, что Пушкин в данном случае не просто «заимствует» и переосмысляет тему Корнуолла: усвоение идет по пути *не замены, а усложнения* ассоциативного мира произведения. Стихотворение «Из Baggy Coggwall», хотя и сохраняет связь с источником (ведь «вариант» Корнуолла есть у Пушкина), все же строится по законам лирического творчества русского поэта.

²⁵ Сиповский В. Пушкин: Жизнь и творчество. СПб., 1907, с. 497.

Д. И. БЕЛКИН

◆

Ориентальные мотивы и образы в поэме «Руслан и Людмила»

Поэма «Руслан и Людмила» принадлежит к числу произведений Пушкина, известных своей обстоятельной изученностью¹. Вместе с тем исследователи обходят вниманием ее ориентальные сюжеты и образы², хотя упоминания о них встречаются в статьях первых критиков «Руслана и Людмилы». Еще В. Г. Белинский проницательно видел в структуре этой пушкинской поэмы элементы не только отечественного фольклора, но и смелое обращение молодого Пушкина к литературам народов Востока и Запада³. Лишь в последние десять-пятнадцать лет в науке о Пушкине сделался самостоятельным объектом исследования интерес поэта к Востоку, его своеобразная художественная концепция этого мира⁴.

Не отвергая и не исключая как русских, так и европейских книжных источников «Руслана и Людмилы», о которых в разные годы писали исследователи⁵, мы видим свою цель в определении характера и масштаба творческого внимания молодого поэта к памятникам

¹ Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966, с. 356—364. [Автор обзора — В. Б. Сандомирская].

² Так, к примеру, фольклорист Р. М. Волков, наглухо отгородив молодого Пушкина от мировой литературы, объявил, что «весь сюжет «Руслана», вся «фантастика и восточная экзотика» поэмы восходят «к русской народной сказке». См.: Волков Р. М. Народные истоки поэмы-сказки «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина. — Уч. зап. Черновицкого ун-та, т. XIV, серия филологическая, вып. 2. Львов, 1955, с. 72.

³ Белинский В. Г. Собр. соч. В 9-ти т. М., 1981, т. 6, с. 305.

⁴ Лобикова Н. М. Пушкин и Восток. М., 1974; Пушкин в странах зарубежного Востока. М., 1979.

⁵ Соколов А. Н. История русской литературы XIX века (1-я половина). М., 1976, с. 346—351; Новикова А. М., Александрова Е. А. Фольклор и литература. Семинарий. М., 1978, с. 69.

восточной словесности, которые, как нам представляется, нашли свое преломление в сюжете первой пушкинской поэмы.

Обращение Пушкина, недавнего лицеиста, к восточным преданиям и сказкам в период работы над «Русланом и Людмилой» не было случайным. Ориентальный мир поразил его воображение еще в детстве, когда он вместе с сестрой прочитал в изложении Гамильтона сказки «Тысячи и одной ночи»; с той поры, как узнал от бабушки и няни о полуфантастической судьбе своего прадеда-африканца Ибрагима Ганнибала.

Хотя сказки Антуана Гамильтона пользовались успехом в семье Пушкиных, однако вряд ли правомерно видеть в них один из основных ориентальных источников «Руслана и Людмилы», как это предложил вслед за Проспером Мериме в 80-х годах прошлого века Лев Поливанов⁶. Восточные по форме, сказки Гамильтона, помимо яркой фантазии и тихой мудрости, содержали его насмешки над увлечением придворных дам арабскими сказками и сатиру над западноевропейской действительностью⁷. Молодой Пушкин откровенно сообщал читателю во второй главе «Руслана и Людмилы», за кем он следует, рассказывая о юной княжне «под гордой сенью балдахина»:

«... благо мне не надо
Описывать волшебный дом;
Уже давно Шехерезада
Меня прелупредила в том. (IV, 28)

В арзамасском братстве, куда по окончании Лицея был вхож молодой поэт, ставились и обсуждались вопросы о национальном своеобразии той или иной литературы, там, к примеру, превозносились достоинства восточной словесности. «Персы, — писал весной 1818 г. один из основателей «Арзамаса», — имеют во всех родах превосходных поэтов: Фир-Дуси их Омер, Гафи их Пиндар и Анакреон... Сверх того, принадлежат к первой степени: Саади, его подражатель Джамии, Джелаледин и несколько других»⁸.

⁶ Сочинения А. С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики. М., 1887, т. 2, с. 6, 7.

⁷ Подробнее см.: Венгерова З. Антоний Гамильтон. — В кн.: Пушкин А. С. [Собр. соч.]. СПб., 1907, т. 1, с. 77, 78.

⁸ Цит. по статье: Гиллельсон М. И. Материалы по истории арзамасского братства. — Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., т. 4, 1962, с. 324.

Начиная с «Руслана и Людмилы» пушкинское изображение ориентального мира во многом порывало с этими традициями. Причины не в одной лишь художественной неудовлетворенности молодого поэта. Полагаем: мотивов, побуждавших Пушкина к *иному* изображению ориентального мира, могло быть несколько; для обозначения их придется сопоставить некоторые поступки главных героев «Руслана и Людмилы» с отдельными сюжетными ходами из таких памятников народов Азии, как «Шахнаме» и сказки «Тысячи и одной ночи».

Мысли Пушкина о судьбах Востока, занявшие в целом заметное место в его духовной жизни, постоянно соприкасались с поиском принципов эстетического воссоздания этого мира. Подобную связь нетрудно заметить, если вообразить в одном поэтическом ряду «арапов черный рой» из «волшебного дома» Черномора; хана Гирея с его «безмолвно раболепным двором» и гаремом «под стражей, бдительной и хладной», новеллу о детстве Ганибалы, входившую в первую главу «Евгения Онегина»; приверженцев Магомета «с окровавленными мечами» из «Подражаний Корану» и, наконец, размышления Пушкина об основаниях «для восточного романа», внесенные в «Путешествие в Арзрум» (VIII, 480). Заметно трансформируется в этом ряду не только тематика. Появляются новые образы, свидетельствующие о движении русского гения к реализму в изображении такого противоречивого мира, как Восток.

Начальные художественные представления об этом мире воплощены у молодого Пушкина во многих эпизодах «Руслана и Людмилы». За шумным свадебным столом у киевского князя Владимира среди отвергнутых претендентов на руку и сердце его дочери Людмилы читатель встречает молодого хазарского хана Ратмира. Но он не единственный представитель восточных земель в поэме. Автором легко и свободно объединены здесь вымышленные герои и фантастические персонажи из фольклора разных народов Азии.

Русская литература конца XVIII и начала XIX вв., как и западноевропейские того времени, содержала немало ориентальных мотивов и сюжетов, в том числе персидских, индийских, турецких и других. Их источники были различны. На русскую сцену, например, проникали из Франции пышные пятиактные трагедии о султанском дворе, где изображались гаремы, милые пленницы, стра-

дающие ханы и евнухи⁹. В поэзии европейских романтиков, тяготевшей к географии и этнографии мусульманского Востока, русские читатели встречали описание минаретов, мечетей, муэдзинов, паломников в Мекку¹⁰.

Навстречу этим экзотическим представлениям о Востоке, шедшим с Запада, с пограничных земель поступали обстоятельные сведения о торговле и войнах со странами мусульманского мира. Именно отсюда, по наблюдениям Н. К. Гудзия, в XVII в. через не дошедший до нашего времени тюркский источник вошли в русскую устную и лубочную литературу переделки отдельных эпизодов из иранского эпоса Фирдоуси «Шахнаме»¹¹.

Сказанное имеет прямое отношение и к ориентальным образам в «Руслане и Людмиле». В подтверждение сошлемся на наблюдения видного советского санскритолога Б. Л. Смирнова. В предисловии к своему переводу «Сказания о Раме» он отмечает: «Поражает полное совпадение схемы «Повести о Раме» со схемой «Руслана и Людмилы» Пушкина (колдун похищает жену, муж отыскивает колдуна, сражается с ним и возвращает жену)»¹². Говорить о том, что Пушкин знал содержание «Сказания о Раме» из «Махабхараты» или самой «Рамаяны», не приходится. Видимо, существовали в ориентальном мире какие-то промежуточные переложения или подражания, родственные санскритскому сюжету «Рамаяны».

Очень неполно, а порою лишь предположительно можем ныне сказать, к каким книгам и журнальным статьям о восточных народах, соседствовавших с Россией, обращался Пушкин как художник и историк, какие позже рекомендовал переводить. В этом плане особый интерес представляют материалы о странах Востока из журналов, где печатался молодой поэт или где позже считался издателем.

В большинстве стихов на ориентальные темы, которые помещались в альманахах и журналах 1815 г.—1820-х гг., читателям предлагались главным образом

⁹ Мануйлов В. А. «Бахчисарайский фонтан» Пушкина. Л., 1937, с. 52 и след.; Каганович С. Романтизм и Восток. — Вопросы литературы, 1979, № 2, с. 153—173.

¹⁰ Эберман В. Арабы и персы в русской поэзии. — Восток, кн. 3. М.; Пг., 1923, с. 112.

¹¹ Хрестоматия по древнерусской литературе XI—XVIII веков. Сост. Н. Гудзий. М., 1947, с. 439.

¹² Махабхарата. Вып. 3. Ашхабад, 1960, с. 30.

«общие места», сентенции, нравоучения. Несомненно, на переводы влияли и традиции, которые внесли в отечественную словесность произведения русских и европейских просветителей последней трети XVIII в., и воспитанный ими читательский вкус. И переводчики, и редакторы, стремясь донести прежде всего идею, зачастую сглаживали все национально-самобытное; сохранившиеся же элементы восточного быта старались снабдить развернутыми примечаниями¹³. Помимо традиций классицизма и просветительства, существовала еще одна условность: поэтов Востока обязательно сравнивали со стихотворцами Эллады. Сказанное поясняет, почему ориентальный мир в «Руслане и Людмиле» мог быть только эклектичен¹⁴.

Давно отмечено, что молодой поэт в пору работы над «Русланом и Людмилой» не обошел вниманием «Повесть о Еруслане Лазаревиче»¹⁵, однако он вряд ли знал, что эта «Повесть» вобрала в себя некоторые из подвигов любимого героя иранских народов¹⁶ и что понравившийся ему эпизод встречи на поле брани Уруслана с головою богатыря в его, Пушкина, изложении оказался ближе к седьмому подвигу Рустема во время Мазендаранского похода¹⁷, нежели соответствующее место из популярной на Руси воинской повести. Оба героя застают своих противников спящими, оба не хотят воспользо-

¹³ Эберман В. Указ. соч., с. 112; Мильчина В. Поэтика примечаний. — Вопросы литературы, 1978, № 11, с. 229—247.

¹⁴ Эклектичность «Руслана и Людмилы» отмечалась еще Ю. Н. Тыняновым в кн.: Пушкин и его современники. М., 1968, с. 59; Ю. М. Лотман пишет об этой поэме: «Текст говорил многими головами». См.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 109.

¹⁵ Первые размышления о возможном влиянии «Повести» на пушкинскую поэму появились еще в 1820 г. на страницах «Вестника Европы» (ч. III) и «Невского зрителя» (№ 7). Подробнее см.: Пушкин Л. Н. Сказка о Еруслане Лазаревиче. М., 1980, с. 19 и след.

¹⁶ Небезынтересно, что в декабре 1831 г., спустя десятилетие после напечатания «Руслана и Людмилы», В. К. Кюхельбекер, находившийся в заключении в Свеаборгской крепости, записал в своем Дневнике: «Прочел я «Еруслана Лазаревича». В этой сказке, точно, есть отголоски из «Шах-Намэ»; ослепление царя Картауса (у Фирдоуси царь назывался Кавусом) и его богатырей и бой отца с сыном, очевидно, перешли в русскую сказку из персидской поэмы». — Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 76.

¹⁷ Отдельные наблюдения по этой теме изложены мною в исследовании «Пушкинские строки о Персии». — В сб.: Пушкин в странах зарубежного Востока. М., 1979, с. 161—167.

ваться представившимся случаем и уклониться от боя, Им по сердцу лишь честный поединок. Только разбудив спящего, Руслан вступает в бой, а затем, повергнув великана, слушает его исповедь, как «за восточными горами» (IV, 47) некогда хранился меч волшебный, которым он завладел.

Попутно отметим, что именно в годы работы Пушкина над поэмой в «Вестнике Европы» и «Пантеоне иностранной словесности» печатались первые русские переводы из «Шахнамэ», осуществленные, правда, не с подлинника, а с иностранных языков¹⁸.

Молодой поэт включил в сюжет «Руслана и Людмилы» многое из того, что почерпнул из сказок «Тысячи и одной ночи». Здесь и описание «страшного замка колдуна», и похищение невесты после свадебного пира. Напомним, что в сказке о царе Шахрияре, обрамляющей «Тысячу и одну ночь», говорится о джинне и женщине, которую тот «похитил в ночь свадьбы»¹⁹. Таким образом, перед нами восточный вариант традиционно-сказочного сюжета, который сближает начало первой песни пушкинской поэмы с арабскими сказками о демонах, а в перспективе и с «Рамаяной»²⁰. Пушкин развивал мотив похищения невесты в восточном духе. В «Руслане и Людмиле» есть немало других параллелей и аналогий популярному памятнику арабской словесности, в частности выход «витязей прекрасных» из морских вод; встреча Руслана в пещере со старцем, предсказывающим ему «судьбу» «грядущих дней».

Интерес к фантастике «Тысячи и одной ночи» не исключал возможности ее пародирования. Так, сказочный великан, чудовищный джинн заменяется «горбатым карликом» Черномором, которого, однако, окружает условно-восточный антураж.

В комических тонах намечена вторая ночь Людмилы в покоях Черномора, куда он входит в окружении черных прислужников.

В 1816—1820 гг., в период усиленной работы над поэмой, внимание Пушкина, благодаря столичному театру, сосредоточивалось на яркой образности восточных

¹⁸ Вестник Европы, 1818, № 10, с. 89—99; № 23, с. 193—196; Пантеон иностранной словесности, 1818, ч. 1, с. 125—127.

¹⁹ Книга тысячи и одной ночи. В 8-ми т. М., 1958, т. 1, с. 16.

²⁰ Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. (Генезис и типология). М., 1974, с. 178, 179, 181; Герхардт М. Искусство повествования. М., 1984, с. 247—251.

сказок. На его сцене шли балетные спектакли по мотивам «Тысячи и одной ночи», талантливо поставленные Дидло и исполненные ориентальной экзотики. Исследователи не раз отмечали, что «первая поэма Пушкина насквозь театральна», что «впечатление от вечернего спектакля отлагалось на утренней работе поэта»²¹.

Итак, ориентальные образы первой пушкинской поэмы весьма своеобразны по художественной структуре. Перед нами свободная игра фантазии молодого поэта, который зачастую шутивно вводит в сюжет элементы из памятников словесности, восходящих не только к Персии, но и к арабскому региону, Индии. Автор легко и талантливо включает их в структуру «Руслана и Людмилы», не нарушая при этом чувства «соразмерности и сообразности» (XI, 52).

Молодой Пушкин достиг в своей поэме взаимодействия разнонациональных художественных образов. В этом проявился новаторский характер его таланта. Ориентальные персонажи его поэмы отличает близость к героям знаменитых литературных памятников Востока²². При этом они имеют относительно мало точек соприкосновения с ориентальной поэтикой классицизма, хотя автор сохранил в «Руслане и Людмиле» такую ее особенность, как «всеохватность» ориентального мира. Пушкинские герои не условные маски, не символы, к которым часто прибегали писатели этого направления.

Богатый ориентальный орнамент поэмы усиливает ее эстетическую привлекательность.

Своеобразной оказалась также позиция автора-повествователя. Как бы уравнивая себя с героями, он празднично и жизнерадостно воспринимал мир, который им «открыто творился»²³.

²¹ Гроссман Л. Пушкин в театральных креслах. Л., 1926, с. 130; Слонимский Ю. Балетные строки Пушкина. Л., 1974, с. 38—41. В последнее время уточнен масштаб влияния театра на сюжет «Руслана и Людмилы». В исследованиях А. А. Гозенпуда и С. А. Фомичева не без основания указано на волшебство-комическую оперу той поры, обнаруживающую точки соприкосновения с поэмой. См.: История русской драматургии (XVII — первая половина XIX века). Л., 1982, с. 262, 263.

²² Сохранившиеся в личной библиотеке Пушкина книги из септимуника «Mille et Une Nuit» подтверждают, что их герои и после «Руслана и Людмилы» многие годы оставались в поле зрения русского поэта. (Подробно см.: Белкин Д. И. Пушкин и сказки «1001 ночи». — Звезда Востока, 1979, № 6, с. 146—150).

²³ Об этой особенности авторской позиции см.: Ветшева Н. Ж. Арзамасская поэма и «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина. — В сб.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1983, с. 181—182.

За каждым ориентальным героем «Руслана и Людмилы» или его действиями проступает книжный источник²⁴, будь то эпизоды эпоса «Шахнаме» или сказки «Тысячи и одной ночи». Вместе с тем это единственная поэма Пушкина, в которой участвуют фантастические образы, заимствованные из фольклора народов Востока. В ней нет изображения исторической борьбы или культурных взаимоотношений Востока и Запада, чем так богаты его романтические поэмы. В них ориентальный мир принадлежит строго к одному определенному региону. В этой географической точности проявилось, на наш взгляд, начавшееся движение литературного сознания Пушкина к реализму. Его возросшие сведения о жизни другого народа влияли, таким образом, на родную литературу в плане расширения сферы художественного изображения действительности, усиления черт историзма.

Наконец, включив в сюжет «Руслана и Людмилы» ориентальные образы, молодой Пушкин не скрывал к ним двойственного отношения. Здесь и отмеченная выше веселость, здесь и ирония над собой как творцом «длинного рассказа» (IV, 85). За подобным явлением проступала одна из характернейших черт пушкинского гения: умение оценить настоящую веселость, способность видеть комическую сторону образа, созданного как им самим, так и другими авторами²⁵.

Некоторые из отмеченных художественных особенностей «Руслана и Людмилы» получили у Пушкина развитие. Обращаясь в дальнейшем к ориентальной теме, он непременно опирался на литературный источник и не скрывал к нему своего отношения. Таков, к примеру, цикл «Подражания Корану», где свою иронию поэт упрятал в пять прозаических примечаний к древней книге.

Сказанное выше позволяет, по нашему мнению, внести некоторые коррективы в истолкование ориентальных персонажей «Руслана и Людмилы», в частности дополнительно обосновывает и усиливает их художественное родство с памятниками фольклора народов Востока.

²⁴ Сиповский В. В. «Руслан и Людмила» (к литературной истории поэмы). — В сб.: Пушкин и его современники. Вып. IV. СПб., 1906, с. 73; Шарыпкин Д. М. Исповедь Финна в поэме «Руслан и Людмила». — Временник пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972, с. 79—91.

²⁵ Подробнее см.: Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. М., 1979, т. 1, с. 270—288.

Вокруг Пушкина



«Пиковая дама» и «Черная женщина» Н. И. Греча

Из истории раннего восприятия
повести Пушкина

Свидетельств о восприятии «Пиковой дамы» современниками сохранилось немного. Критика не обратила на нее должного внимания: ни журнальная публикация повести, ни ее перепечатка в сборнике «Повестей, изданных Александром Пушкиным» не вызвала сколько-нибудь значительных откликов, не исключая и рецензии В. Г. Белинского, отозвавшегося о ней с нескрываемой иронией: «препрославленная «Пиковая дама», по мнению «Библиотеки для чтения» (где она была помещена), превосходящая все создания чудного Гофманова гения...»¹. Известно, правда, что повесть вызвала читательский интерес; его отметил и сам Пушкин в дневниковой записи: «Моя Пиковая дама в большой моде. — Игроки понтируют на тройку, семерку и туза» (XII, 324). П. В. Анненков, воспроизводивший атмосферу, в которой появилась «Пиковая дама», отмечал, что повесть возбудила «всеобщий говор и перечитывалась, от пышных чертогов до скромных жилищ, с одинаковым наслаждением»². К этому кругу сведений можно добавить еще и известное письмо О. И. Сенковского Пушкину (см. XV, 109—111), в котором он восторженно отозвался о первых двух главах «Пиковой дамы», вскоре же опубликованной на страницах его журнала.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1953, т. 1, с. 140. В дальнейшем все цитаты из Белинского приводятся по этому изданию.

² Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984, с. 353.

За исключением суждения Сенковского, затрагивавшего принципиальный вопрос о новаторстве и значении пушкинской прозы, все то, что мы знаем о приеме «Пиковой дамы» современниками, говорит скорее о поверхностном восприятии пушкинской повести, нежели о ее подлинном успехе. Думается, что о характере представлений о «Пиковой даме» широкого читателя свидетельствует оценка «Северной пчелы»: увидя в повести недостаток, якобы общий всем повестям Пушкина, — «недостаток идеи», Ф. В. Булгарин в то же время признавал, что «подробности этой повести превосходны» и отмечал «очаровательность изложения», выделяющую «Пиковую даму» на фоне других повестей («Мы не знаем в русской литературе повести, которая была бы написана так легко, приятно, правильно и отчетливо, как Пиковая дама»³).

Конечно, были и более вдумчивые читатели «Пиковой дамы», сумевшие оценить ее по достоинству; в данном случае речь идет, однако, о массовом восприятии повести, определившем интерес к ней в разнородных читательских кругах. Некоторый свет на особенности этого восприятия способен пролить небольшое замечание, затерявшееся на страницах малозаметного «учено-литературного», или, как бы мы сейчас сказали, научно-популярного издания 1830-х годов. Имеется в виду суждение о «Пиковой даме» В. Т. Плаксина в его статье «Взгляд на последние успехи русской словесности 1833—1834 годов»⁴. Направленный против известного тезиса Н. И. Надеждина и Белинского «У нас нет литературы», этот довольно поверхностный обзор содержит в себе краткую характеристику современных литературных явлений, среди которых особо выделяются произведения Сенковского (ему отводится первое место «между новыми прозаиками»), Н. В. Кукольника и А. В. Тимофеева (о двух последних говорится как о «решительно самостоятельных пиитических талантах — дай Бог, чтоб мы могли со временем назвать их гениями...»⁵). На этом фоне упоминается и «Пиковая дама», причем в довольно неожиданном контексте: «А. С. Пушкин в прошедшем году, между прочим, подарил нам чудную «Пиковую даму». А после «Пиковой дамы» невольно вспомнишь

³ «Северная пчела», 1834, 27 авг., № 192, с. 767.

⁴ См.: Летопись факультетов на 1835 год, изданная в двух книгах А. Галичем и В. Плаксиным. СПб., 1835, с. 15—33.

⁵ Там же, с. 21—22, 26.

«Черную женщину», умную, назидательную, хотя слишком таинственную и слишком говорливую»⁶. Это суждение Плаксина не обратило на себя внимания исследователей «Пиковой дамы»⁷, хотя, как представляется, оно интересно тем, что позволяет увидеть некоторые особенности раннего восприятия пушкинской повести. Сопоставление ее с «Черной женщиной» Греча дает возможность предположить, какие именно стороны «Пиковой дамы» могли прежде всего увлечь ее первых читателей, естественно воспринимавших ее на фоне современной беллетристики.

Плаксин не принадлежит к числу сколько-нибудь заметных критиков 1830-х годов. Он известен более как педагог, много лет проработавший преимущественно в военно-учебных заведениях (в частности, он был преподавателем М. Ю. Лермонтова в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров) и сочинивший несколько руководств к изучению русской литературы⁸. В одном из них, например, весьма критически отозвавшись о «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, которым противопоставлялись «Повести Белкина», Плаксин, однако, решительно предпочел им обоим произведения А. Марлинского («Пушкин легче, Марлинский сильнее») ⁹. Все это, однако, лишь повышает в данном случае интерес к его суждению о «Пиковой даме», поскольку оно основывается скорее на непосредственном, хотя и профессиональном, восприятии прочитанных (вероятно, почти одновременно) произведений¹⁰.

⁶ Летопись факультетов..., с. 30.

⁷ Оно было частично приведено мною с кратким комментарием в ст.: Пушкин и развитие русской повести в начале 30-х гг. XIX в. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960, т. 3, с. 209 (прим. 31).

⁸ О В. Т. Плаксине см.: <Семевский М. И.>. Примечание <к публ.: Имп. Николай Павлович. Рассказ из воспоминаний В. Т. Плаксина>. — Русская старина, 1880, ноябрь, с. 761—764; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 417 (авторы заметки В. П. Степанов, Л. Н. Назарова).

⁹ Плаксин В. Т. Краткий курс словесности, приспособленный к прозаическим сочинениям. СПб., 1832, с. 145—146.

¹⁰ Номер «Библиотеки для чтения», в котором появилась «Пиковая дама», вышел в свет в начале марта 1834 г., 24 января того же года подписано цензурное разрешение первого издания «Черной женщины» Греча, однако посвящение книги В. А. Ушакову датировано 25 мая 1834 г., летом того же года появился и сборник «Повестей, изданных Александром Пушкиным» (цензурное разрешение — 19 июля 1834 г.).

Оценка Плаксиным произведений Пушкина и Греча, конечно, неоднозначна. «Чудную» «Пиковую даму» он сравнивает с романом Греча, содержащим, с его точки зрения, очевидные недостатки; однако сам переход от одного произведения к другому достаточно знаменателен: «А после «Пиковой дамы» *невольню вспомнишь* «Черную женщину»... (курсив мой. — Л. С.). Оба они, таким образом, одновременно всплывают в сознании критика; для этого, разумеется, должны были быть свои основания, и сама возможность взаимной проекции обоих произведений друг на друга, предполагаемая этим «невольным» сопоставлением, вызывает естественный интерес.

Роман «Черная женщина», как и вообще беллетристика Греча, не привлекал к себе внимания исследователей. «Романы Греча, — писал Р. В. Иванов-Разумник, — были в свое время «занимательным чтением» и, как всякое занимательное чтение, были забыты через несколько лет после своего появления»¹¹. «Черная женщина» не была жалована и современной критикой.

Наиболее пространным откликом на этот роман явилась двусмысленная статья Сенковского «Черная женщина и животный магнетизм», написанная в свойственной Барону Брамбеусу манере, где неумеренные похвалы («явление совсем необыкновенное», «сочинение, изобилующее столь многими и разнородными красотоми»¹²) нейтрализовались скептическим отношением к «основной идее» произведения: «Несбыточная ученая мысль автора в сторону, а в литературном отношении мысль употребить магнетические чудеса в виде пружины повествования чрезвычайно оригинальна и искусство сочинителя открыло в ней для себя источник сильной занимательности»¹³.

Беллинский увидел в статье Сенковского «образец журнальной политики и ловкости»; «критик очень ловко и занимательно изложил теорию анатомии, физиологии, электричества и магнетизма человеческого тела и, не сказав ничего о романе, сказал только, что он говорит о всякой книге, которую хочет пустить в ход, — что он

¹¹ Иванов-Разумник Р. В. <Вступ. ст.> — В кн.: Греч Н. И. Записки о моей жизни. М.; Л., 1930, с. 25.

¹² Сенковский О. И. (Барон Брамбеус). Собр. соч. В 9-ти т. СПб., 1859, т. 8, с. 83, 108.

¹³ Там же, с. 107.

ни на одном языке земного шара не читал такого прекрасного произведения»¹⁴. Ср. запись в дневнике А. В. Никитенко 29 июня 1834 г.: «Вышел скучный роман Греча «Черная женщина». Не удивительно, что Греч написал плохой роман, но удивительно, что Сенковский расхваливает его самым бессовестным образом. <...> Провинциалы этому поверят и в самом деле бросятся покупать эту книгу»¹⁵. Произведение Греча действительно нашло своего читателя; «Черная женщина», по словам Белинского, «благодаря еще более ловкой статье «Библиотеки для чтения», пошла шибко, как выражаются наши книгопродавцы»¹⁶. Таким образом, сопоставление «Пиковой дамы» и «Черной женщины» в статье Плаксина — это сопоставление двух, с читательской точки зрения, весьма занимательных произведений, которые уже поэтому — не говоря о некоем внутреннем сходстве («невольнo вспомнишь») — заслуживают одновременного упоминания в обзоре «последних успехов» русской словесности. При этом автор обзора как современный писателям критик не склонен считаться с тем, что, с одной стороны, перед ним произведение великого мастера, а с другой — в лучшем случае опытного и умелого беллетриста. Белинский и в 1834 году и особенно позднее отзывался о «Черной женщине» весьма иронически, относя ее к разряду тех романов, о которых он писал: «все это, без всякого сомнения, принадлежит к литературе, но не имеет никакого отношения к искусству»¹⁷.

Однако в рецензии на «Сочинения Николая Греча» (1838) он дал довольно снисходительную оценку роману, который «читается скоро и с удовольствием»; при всех обнаруженных им недостатках «Черной женщины» Белинский все же замечает: «прекрасный рассказ, многие удачно и верно схваченные черты с общества и времени, множество дельных мыслей, замечаний, местами

¹⁴ Белинский В. Г., т. 2, с. 38.

¹⁵ Никитенко А. В. Дневник. В 3-х т. М., 1955, т. 1, с. 147. Впрочем, Н. Г. Чернышевский находил, что Сенковский «изъязвил бедную «Черную женщину» самыми острыми шпильками насмешки, уверяя, что облакает ее в великолепнейшие одеяния похвал». — Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. В 16-ти т. М., 1949, т. 2, с. 756—757.

¹⁶ Белинский В. Г., т. 5, с. 200.

¹⁷ Белинский В. Г., т. 4, с. 35.

искусство, местами даже теплота рассказа — все это делает то, что «роман читается»¹⁸.

Думается поэтому, что не вполне справедливо оценивать роман Греча как произведение, уровень которого якобы «не подымался выше грубой ремесленной поделки»¹⁹. «Черная женщина» находится на среднем уровне массовой беллетристики своего времени, способной вызвать читательский интерес, хотя и преходящий. Вспоминая в 1843 году о былом успехе «Черной женщины», Белинский писал, что уже второе издание этого романа, вошедшее в «Сочинения Николая Греча», «потонуло в Лете вместе со всеми пятью частями этих сочинений»²⁰. Однако для 1834 года это был еще вполне удобочитаемый роман, что и дало Плаксину возможность увидеть в «Пиковой даме» и «Черной женщине» два современных произведения, хотя и неодинакового достоинства, но равно заслуживающих читательского внимания благодаря своей занимательности.

Но почему именно «Черная женщина» «невольнo» вспомнилась критику при упоминании «Пиковой дамы»? Ответ на этот вопрос следует искать в содержании романа Греча, вернее, в некоторых его ситуациях, связанных с фантастическим колоритом произведения. Главный (и идеальный) герой романа, князь Кемский («добрый, но слабый до пошлости человек», по определению Белинского²¹), предстает как духовидец, в жизнь которого вмешивается таинственная черная женщина, призрак, появляющийся перед ним — и во сне и наяву — в ответственные моменты его жизни, предупреждая и даже отводя опасности, его подстерегающие. Ее появление и самый облик восходит к потрясшему Кемского детскому впечатлению. Оставаясь с матерью в зачумленной Москве, он однажды увидел, как из окна второго этажа дома напротив в повозку, наполненную трупами, было

¹⁸ Белинский В. Г., т. 2, с. 535, 536—537. А. В. Дружинин увидел в этой рецензии Белинского «тон истинно беспристрастный и почти симпатический. Оставляя в стороне полемическую деятельность разбираемого автора, справедливо снимая с г. Греча всякую ответственность в деле художества, Белинский тем не менее отдает ему полную справедливость как образованному литератору <...> и занимательному рассказчику». — Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983, с. 346.

¹⁹ История русской литературы. М.; Л., 1953, т. 6, с. 548 (автор раздела — Н. Л. Степанов).

²⁰ Белинский В. Г., т. 8, с. 54.

²¹ Белинский В. Г., т. 2, с. 536.

выброшено закутанное в простыни мертвое тело. «Люди страшного вида, в разодранной одежде, толпились вокруг повозки, при свете факелов»²². (Не является ли эта картина реминисценцией из незадолго перед тем опубликованного «Пира во время чумы» Пушкина?) Вслед за этим из того же окна бросается и «молодая женщина, в черном плагье, с распущенными по плечам черными волосами, покрытая смертной бледностью»²³. Ее-то облик и принимает являющийся Кемскому в разные эпохи его жизни призрак (позднее с ним совмещаются черты жены героя, Наташи, которую он долгое время считал погибшей и вновь встретил лишь в конце романа спустя долгие годы после ложного известия о ее гибели; тогда же разрешается и тайна реальной черной женщины, оказавшейся незадолго до того умершей теткой Наташи, после смерти возлюбленного удалившейся в монастырь). Появления черной женщины не часты и в запутанном и громоздком сюжете романа занимают не столь уж большое место; однако сама тема, с которой они связаны, — «вымыслы и причуды воображения»²⁴, а также роль видений, приоткрывающих тайну судьбы, — оказывается одной из центральных в «Черной женщине». Греч обращается к теме, излюбленной романтиками, особенно представителями так называемой «юной словесности» во Франции. В немногих упоминаниях литературоведов о «Черной женщине» отмечается, что сюжет романа Греча «эксплуатировал злободневную в 20—40-е гг. тему животного магнетизма»²⁵. Греч наполняет свой роман рассуждениями о роли духовидения в жизни человека, о соотношении этого явления с человеческой природой, о достоверности и возможности вмешательства таинственных сил в жизнь человека и т. п. Говоря о явлениях черной женщины, Кемский, например, замечает: «я мало по малу привык считать это обстоятельство принадлежностью моей природы»²⁶.

²² Греч Н. Сочинения. СПб., 1838, ч. 1, с. 42.

²³ Там же.

²⁴ Определение Греча в Посвящении «Черной женщины». См.: Греч Н. Черная женщина. СПб., 1834, ч. 1, с. VIII.

²⁵ Пушкин А. С. Переписка. В 2-х т. М., 1982, с. 434 (комментарий М. А. Турьян). Ср.: История русского романа. М.; Л., 1962 (раздел написан Г. М. Фридлиндером. Кстати, в его характеристике «Черной женщины» вкралась небольшая фактическая ошибка: развязка романа относится не к 1815, но к 1817 году, и все действие его заключительной части развивается — после большого временного разрыва — в 1816—1817 гг.).

²⁶ Греч Н. Сочинения..., ч. 1, с. 43.

Любопытны в этом отношении вставные новеллы (вообще довольно многочисленные в романе, структура которого достаточно архаична для середины 1830-х годов), в которых друг и покровитель Кемского Алимари рассказывает о разного рода видениях, случившихся с ним или известных ему понаслышке²⁷; в частности, и о таких, которые тут же были засвидетельствованы письменно и, следовательно, происходили наяву (ср. в «Пиковой даме»: «Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку, и записал свое видение»; VIII, 298). Подобные явления черной женщины переживает и Кемский. Его родственники, заинтересованные в наследстве, плетут сеть интриг, и Кемский, запутавшись, соглашается жениться по чужому указанию. Признаваясь в своем желании Алевтине, дочери его мачехи от первого брака (это главный отрицательный персонаж романа), Кемский «чувствовал какое-то мучительное беспокойство, как будто ему предстояло несчастье, и когда высказал все, <...> когда на минуту показалось ему, будто он облегчил свое сердце, — вдруг невольно взглянул на дверь темной залы, и там увидел черную женщину. Она посмотрела на него печально, покачала головою, как будто не одобряя его поступка, и исчезла»²⁸. Свадьба, само собой разумеется, расстраивается, и Кемский благополучно женится на давно любимой им гувернантке детей Алевтины Наташе, о взаимной любви которой он узнает... в гробу (родные залечивают Кемского до того, что он впадает в летаргический сон, принимаемый окружающими за смерть), — так оправдывается предсказание старухи-еврейки, объявившей некогда герою, что счастье он найдет именно в гробу.

Нет необходимости следовать за запутанной интригой гречевского романа; меня интересует в нем лишь то, что так или иначе могло восприниматься как некоторая параллель «Пиковой даме»; например, рассуждение Алимари о видениях, которых «нет в существе осязаемости <...>, но эти видения существуют в глубине души нашей, суть представления ее движений...»²⁹, могут быть поставлены в связь с возможной (но не единственно возможной!) мотивировкой видения старой графини («белой женщины»; см. VIII, 247) внутренним душевным со-

²⁷ Греч настаивал на том, что все эти рассказы «основаны на изустных преданиях». См.: Греч Н. Черная женщина..., ч. 1, с. VII.

²⁸ Греч Н. Сочинения..., ч. 1, с. 152.

²⁹ Там же, с. 207.

стоянием Германна, его верой в то, «что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь» (VIII, 246) и т. д.

Словом, внешние совпадения между произведениями Пушкина и Греча возможны, хотя они и не обязательны, а главное, не затрагивают внутренних свойств каждого из них. Фантастика у Греча принципиально отлична от природы чудесного в «Пиковой даме»; однако современному, причем непритязательному читателю внешние мотивировки вполне могли показаться схожими, и Плаксин, в сущности, исходил из логики подобного бесхитростного восприятия — чем и интересно его суждение о «Пиковой даме». Оно позволяет увидеть некоторые стороны восприятия пушкинской повести ее ранними читателями, ограничивавшимися внешним, поверхностным слоем произведения (ср. приведенную выше дневниковую запись Пушкина, также свидетельствующую о чисто бытовом, поверхностном интересе, который вызывала его повесть). Суждение Плаксина также помогает раскрыть роль фантастического начала в «Пиковой даме» как той стороны повести, которая в первую очередь бросалась в глаза, привлекая внимание ее первых читателей, меривших повесть привычными мерками и поэтому легко проецировавших ее на произведения рядовой беллетристики, к которой принадлежала и «Черная женщина» Греча.

Речь, разумеется, не может идти ни о каком сколько-нибудь серьезном сравнении обоих произведений, тем более об их связи друг с другом (и «Пиковая дама», и «Черная женщина», вышедшие почти одновременно, писались, естественно, независимо одна от другой). Впрочем, принципиальной невозможности каких-либо контактов вообще между произведениями Пушкина и Греча нет; Пушкин, вероятно, читал романы последнего, и, видимо, не без оснований Н. Н. Петрунина обнаруживает следы знакомства Пушкина с первым романом Греча о петербургских немцах («Поездка в Германию», 1830) в фрагменте ранней редакции «Пиковой дамы»³⁰. «Черная женщина» тоже, по-видимому, входила в поле зрения Пушкина, и хотя упоминаний этого романа у него нет, в одном из писем к нему В. Ф. Одоевского (апрель 1835 г.), обсуждавшего совместный замысел издания

³⁰ Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982, т. 10, с. 153. (прим. 17).

«Современного Летописца политики, наук и литературы...», находится предложение включить в него «особенные статьи о некоторых более достопамятных произведениях, какова, например, «Черная женщина» (XVI, 28). М. А. Турьян в комментариях к этому письму справедливо говорит об «ироническом упоминании» Одоевским произведения Греча, которое было неприемлемо для него (очевидно, и для Пушкина) «как выражение «моды» на фантастику» (позднее это положение развивается в статье Одоевского «О вражде к просвещению» в «Современнике» 1836 года)³¹.

Но это уже выходит за пределы темы статьи. Ее целью было, обратившись к суждению Плаксина о «Пиковой даме» и «Черной женщине», сблизившему оба произведения, дать дополнительный материал для реконструкции особенностей восприятия повести Пушкина массовым читателем его времени, обусловивших широкий резонанс «Пиковой дамы», разошедшийся с характерным для 1830-х годов настороженным приемом его прозаических произведений.

³¹ Пушкин А. С. Переписка..., т. 2, с. 434.



**К истолкованию
«исторических неточностей»
в «Борисе Годунове»
и «Арапе Петра Великого»**

Уличать поэта — а тем более Пушкина — в разного рода хронологических или топографических несообразностях есть занятие неплодотворное и само по себе вряд ли нужное. Вольное творческое воображение художника, обращенное к материалу прошлого, мало стесняется узкими рамками сведений, почерпнутых из источников.

Несовпадения пушкинского текста с установленными фактами прошлого важны не сами по себе, но как свидетельства сложной творческой истории произведения поэта. Понятно: обращаясь к событиям прошлых эпох, Пушкин использует не только источники и исследования. Его собственный, личный опыт несомненно «растворен» в тех красках, которыми пишется историческая картина. Поэт и сам охотно это признает. Недаром его Марина Мнишек «славная баба: настоящая Катерина Орлова!» (XIII, 226; см. также XIII, 240), а Пугачев мог бы быть «лихим урядником» в отряде Дениса Давыдова (III, 415).

Подобные «переклички» через века и десятилетия легко обсуждать, когда Пушкин сам их выявляет (хотя бы даже в интимных посланиях друзьям). А как быть там, где автор молчит? Как отделить струю личного опыта в широком течении исторического повествования? Обычно задача эта очень трудна или даже вовсе неразрешима.

* Автор благодарит архитектора М. И. Астафьеву и киноведа Н. И. Клеймана, чьими советами он пользовался.

Иногда приходят на помощь случайности, которые мы называли «историческими неточностями». Ибо нигде так прямо не проявляется личный опыт автора, как в отступлениях — порой и бессознательных — от строго документированной исторической канвы.

Многие исследователи склонны недооценивать биографию Пушкина-мальчика и ее отражения в творчестве зрелого поэта. Например, И. Ф. Анненский в конце прошлого века спрашивал, «отчего Пушкин редко вспоминал Москву своего детства? почему нет ее в стихах его?»¹. А в наше время Ю. М. Лотман уже в утверждающей форме пишет: «наиболее разительной чертой пушкинского детства следует признать то, как мало и редко он вспоминал эти годы в дальнейшем»².

Мы попытаемся показать, что эти суждения излишне категоричны. В ткань исторических сочинений Пушкин вводит впечатления всей своей жизни — в том числе, оказывается, и впечатления детства.

Третья сцена трагедии «Борис Годунов» носит у Пушкина название «Девичье поле. Новодевичий монастырь». Здесь точно указано место, где развивается действие. Нетрудно назвать и время действия — 1598 год³, когда по смерти царя Федора Иоанновича на русском престоле воцаряется Борис Годунов. «Девичье поле. Новодевичий монастырь» — народная сцена, в которой толпа простолудинов, пришедшая к стенам монастыря, куда затворился Борис, должна просить правителя принять венец. В этой толпе Пушкин выделяет нескольких безымянных лиц, обозначенных лишь по порядку произнесения реплик, — «Один», «Другой», «Третий».

Вот интересующий нас фрагмент диалога из этой сцены:

Один
Не лъзя ли нам пробраться за ограду?
Другой
Не лъзя. Куды! и в поле даже тесно,
Не только там. Легко ли? Вся Москва
Сперлася здесь; смотри: ограда, кровли,
Все ярусы соборной колокольни,
Главы церквей и самые кресты
Унизаны народом. (VII, 12)

¹ Анненский Инокентий. Книги отражений. М., 1979, с. 311.

² Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1982, с. 12.

³ Первую сцену, «Кремлевские палаты», события которой немалого предшествуют событиям третьей, Пушкин датирует точно: «1598 года, 20 февраля» (VII, 5).

Топографический комментарий к реплике «Другого» на первый взгляд очень прост. Поле — это Девичье поле, обозначенное в заголовке сцены. Ограда — стены Новодевичьего монастыря. В самом монастыре — церкви; над ними ярусная соборная колокольня. Таким образом, взгляд безымянного персонажа сначала как бы устремляется снизу вверх: поле, над полем стена, над стеной кровли монастырских построек, над кровлями соборная колокольня. Здесь от доминанты (колокольня) взгляд чуть опускается: главы церквей с крестами.

Вот уже три столетия возвышается над юго-западными окраинами Москвы 72-метровая ярусная колокольня Новодевичьего монастыря. Но люди, звавшие Бориса Годунова на царство, не могли ее видеть: она построена на век позже — в 1689—1690 гг.⁴, т. е. в начале царствования Петра I.

Возможно, в памяти Пушкина оживает вид какой-нибудь другой постройки? Нет. Об этом надежно свидетельствуют варианты строки:

Все ярусы высокой колокольни...

или:

И ярусы витые колокольни... (VII, 275)

Если на рубеже XVI и XVII веков в Новодевичьем монастыре даже была ярусная колокольня, то о ее членениях нельзя сказать: «ярусы витые». Это признак сооружения в стиле барокко, т. е. той самой колокольни, которую видел Пушкин; она и сегодня знакома каждому москвичу.

Значит, пейзаж Девичьего поля, над которым возвышаются «ярусы соборной колокольни», сложился в сознании автора совсем не как результат изучения истории. В его основе — зримая, реальная картина, непосредственное наблюдение.

Строка о колокольне явно тяготеет к впечатлениям детства поэта, к его долицейским годам. Пушкин покинул Москву двенадцатилетним, в 1811 году, и в следующие пятнадцать лет в старой столице не бывал. Царское Село, Петербург, южная ссылка, ссылка в Михайловское — все это время пути Пушкина пролегли в стороне от родного города. Поэт возвращается в Москву из

⁴ Овсянников Ю. Ново-Девичий монастырь. М., 1968, с. 27—28.

Михайловского только осенью 1826 года; он привозит с собой в карете готовую рукопись трагедии «Борис Годунов». Значит, в реплике «Другого» отражены воспоминания мальчика, пронесенные через полтора десятилетия.

Можно предположить, что скопление людей, толпа на Девичьем поле — не просто плод воображения поэта. В XVIII—XIX столетиях под стенами монастыря устраивались большие народные гулянья⁵. Ничто не мешало семейству военного советника С. Л. Пушкина участвовать в таких увеселениях, скажем, в 1811 году. Мы ничего достоверно об этом не знаем⁶. Но текст «Бориса Годунова» (с анахронизмом ярусной монастырской колокольни и толпою на Девичьем поле, где «сперлася вся Москва») заставляет нас считаться с такой возможностью.

Москва — основная историческая сцена, на которой развивается действие трагедии. Но не только поэтому, работая в Михайловском над «Борисом Годуновым», Пушкин постоянно мобилизует свои московские воспоминания. Страницы о «смутном времени» перемежаются под его пером со страницами автобиографических записок, потом, после 14 декабря, сожженных. И те, и другие поэт, быть может, помещает в одну тетрадь⁷. Характер уничтоженных записей представить нелегко, но все-таки знакомство автора с обликом и бытом допожарной Москвы должно было как-то в них проявиться.

Точно так же город пушкинского детства может «просвечивать» и в «Борисе Годунове». Например, что предстает перед мысленным взором автора трагедии, когда пишет он слова: «палаты», «дом», «чертоги»? Только Москва. Только впечатления мальчишеских лет. В особенности существенно близкое знакомство Пушкина с известными палатами князей Юсуповых в Харигоньевском переулке, до сих пор в основном сохранив-

⁵ Москва. Энциклопедия. М., 1980, с. 233. Обычай гуляний на Девичьем поле дожил до нашего века. Например, хроникальный сюжет «Гулянье на Девичьем поле» вошел в первый номер экранного журнала «Кино-Неделя» в мае 1918 г. — См.: Советская кинохроника. 1918—1925: Аннотированный каталог. М., 1965, ч. 1, с. 10.

⁶ Позже, 15 сентября 1826 года, Пушкин писал П. А. Осиповой о гулянье на Девичьем поле по случаю коронационных торжеств (XIII, 296, 559).

⁷ Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835 (из текстологических наблюдений). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983, т. XI, с. 32, 52, 64.

шимися в формах XVII века⁸. Место это — «у Харитонья в переулке» (VI, 156) — упомянуто в «Евгении Онегине» как цель путешествия Лариных.

До недавнего времени считалось, что отец поэта занимал у Юсуповых деревянный флигель, примыкавший к главному зданию. Московский исследователь С. К. Романюк, однако, доказал, что Пушкины жили в самих палатах. Значит, несколько лет детства поэта прошли под сводчатыми перекрытиями и за толстыми стенами, воздвигнутыми в XVII веке.

Это обстоятельство вряд ли нейтрально к действию и декорациям «Бориса Годунова», которые воображает Пушкин.

Заметим, что одна из основных сцен трагедии — «Царские палаты» — начинается ситуацией: мальчик-царевич под сводами палаты чертит географическую карту⁹. Затем входит его отец, царь Борис, и обращается к мальчику с монологом о науке и «опытах быстротекущей жизни». Всю сцену как исторический эпизод XVII века надо полагать вымыслом. Но в творчестве Пушкина есть еще одна очень похожая ситуация, возникающая в следующем, XVIII столетии. Речь идет об одном из начальных эпизодов «Капитанской дочки». Петруша Гринев сидит над географической картой («прилаживал молчаливый хвост к Мысу Доброй Надежды»), входит отец; как бы оценивая «успехи» сына в науках, дергает мальчика за ухо (VIII, 280).

Между реальными Годуновыми и вымышленными Гриневыми полтора столетия исторического времени и десять лет творческой биографии Пушкина; ничего общего, кажется, нет у московской палаты царей и скромного жилища провинциальных екатерининских дворян. А сходство эпизодов — очевидное. Откуда оно?

Можно предположить, что тут нечто от детских воспоминаний поэта, хранимых с времен жизни «у Харитонья в переулке»: в старинной палате сидит мальчик над картой; входит отец; важный разговор о науке, о просвещении...

⁸ Волович Н. М. Пушкинские места Москвы и Подмосковья. М., 1979. с. 23.

⁹ Г. О. Винокур указал источник, связывающий царевича и карту: в XI томе карамзинской «Истории» сказано, что Ф. Б. Годунов был автором ландкарты России, изданной в 1614 году немцем Гергардом. — См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М., 1935, т. 7, с. 473.

В конце второй главы «Арапа Петра Великого» Пушкин рассказывает о том, как Петр жалует своего крестника Ибрагима. Когда-то, в детстве, Ибрагим принадлежал царской семье; прошли годы; крестник вырос, воевал в Испании, выслужил во Франции офицерский чин, вернулся в Россию. И вот государь вновь вводит Ибрагима в свое семейство. Он представляет арапа жене Екатерине и дочери Лизе, будущей императрице Елизавете Петровне: «Две юные красавицы, высокие, стройные, свежии как розы <...> почтительно приблизились к Петру. «Лиза», сказал он одной из них, «помнишь ли ты маленького арапа, который для тебя крал у меня яблоки в Ораньенбауме? вот он: представляю тебе его». Великая княжна засмеялась и покраснела» (VIII, 11).

Строго исторически вся эта сцена невероятна.

Ибрагим родился около 1696 года¹⁰. Год рождения Елизаветы Петровны — 1709-й. Разница в тринадцать лет. Дочь Петра не может помнить «маленького арапа», — а Пушкин все-таки наделяет ее воспоминанием, от которого «великая княжна засмеялась и покраснела».

Невозможен и факт кражи яблок в Ораниенбауме. Начало этому городу под Петербургом было положено в 1714 году закладкой Меншикова дворца¹¹. В том же году завершилась война за испанское наследство («Испанская война»), в которой Ибрагим успел отличиться (VIII, 3). Яблоневые деревья Ораниенбаума вряд ли плодоносили в детстве Елизаветы. Известный мемуарист камер-юнкер Ф. В. Берхгольц записал в своем дневнике под 1721 годом, что в Ораниенбауме «перед домом обширный сад, который, однако, еще не приведен в порядок»¹².

Как и в случае с ярусной колокольней московского монастыря, источники сцены, думается, надо искать не в династической истории, а просто в биографии автора.

В воспоминаниях И. И. Пущина есть известный эпизод из лицейской жизни. Пушкин-мальчик влюблен в Наташу, горничную фрейлины Волконской. Однажды в темном коридоре он принимает за Наташу престарелую

¹⁰ Леец Г. Абрам Петрович Ганнибал: Биографическое исследование. Таллин, 1984, с. 15. Пушкин, основываясь на ошибочных данных так называемой «немецкой биографии Ганнибала», мог думать, что его предок еще старше, родился в 1688 году. См.: Рукою Пушкина. М.; Л., 1935, с. 59.

¹¹ Земцов С. Ораниенбаум. М., 1946, с. 8.

¹² Там же, с. 15.

фрейлину и по ошибке ее целует. Об этом скандале доносят Александру I.

«Государь, — пишет Пушкин, — на другой день приходит к Энгельгардту (директору лицея. — В. Л.). «Что ж это будет? — говорит царь. — Твои воспитанники не только снимают через забор мои наливные яблоки, бьют сторожей садовника Лямина (точно, была такого рода экспедиция <...>), но теперь уже не дают проходу фрейлинам...»¹³.

По-видимому, ответ какого-то лицейского происшествия падает на страницы романа о царском арапе. Дева, краденые яблоки, государь — все это равно присутствует и в мемуарах, и в исторической прозе. Можно заметить, как Петр Великий и Александр I, разделенные столетием русской истории, пользуются в разговоре сходной смысловой конструкцией: «крал у меня яблоки», «снимают мои яблоки».

Не углубляясь в библейские параллели (Ева и яблоко), можно утверждать, что сопоставление реальной и романной ситуаций обогащает наше понимание и той, и другой. Например, проступают контуры ответа на вопрос: почему Елизавета «засмеялась и покраснела», когда отец ее упомянул о краже яблок? Не вспомнила ли она что-нибудь вроде невинного поцелуя в темном коридоре? И наоборот — для чего лицеисты затеяли «экспедицию» с кражей наливных яблок? Не было ли «девы» или «дев», которых они угощали? Тогда избивение сторожей надо толковать как рыцарский поступок в честь красавиц.

Тем самым Пушкин в какой-то мере отождествляет себя с Ибрагимом. А намекая на роман — хотя бы и детский — между будущей императрицей и арапом, он возносит своего предка на головокружительную историческую высоту, как бы подготавливая реплику боярина Ржевского об Ибрагиме: «Он роду не простого <...>, он сын арапского салтана» (VIII, 25).

В неоконченном романе о царском арапе есть, как нам кажется, не только отзвуки лицейских времен, но и впечатления московского детства поэта. Так же, как в «Борисе Годунове», они выявляются в моменты отступлений от строгой исторической правильности.

¹³ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х т. М., 1974, т. 1, с. 91. См. также письмо Е. А. Энгельгардта к Ф. Ф. Матюшкину от 24.XI.1836 года, приведенное в кн.: Г а с т ф р е й н д Н. Товарищи Пушкина по Императорскому Царско-сельскому лицее. 1811—1911. В 3-х т. СПб., 1912—1913, т. 2, с. 95.

Напомним: у Пушкина не было вещи под названием «Арап Петра Великого». Под этим не принадлежащим автору заголовком шесть глав незавершенного романа публиковались в посмертной Пушкину шестой книжке «Современника» на 1837 год. Сам Пушкин напечатал только два фрагмента текста: один — в «Северных Цветах на 1829 год», другой — в «Литературной газете», 1830 года. Затем эти два отрывка поэт объединил под заголовком «Две главы из исторического романа» и в 1834 году опубликовал в сборнике «Повести, изданные Александром Пушкиным». Главы эти носили самостоятельные авторские названия:

I. Ассамблея при Петре Первом.

II. Обед у русского боярина.

Отрывки и выбраны и объединены не случайно. В них предстает зримый контраст между старинным допетровским укладом и новым бытом, определяемым преобразованиями Петра I. Кроме того, оба фрагмента самостоятельны, т. е. почти освобождены от привычного для нас фабульного контекста женитьбы приехавшего в Петербург Ибрагима.

Попробуем прочесть главу «Обед у русского боярина» по тексту «Повестей» и глазами читателя 1834 года. Этот читатель не знает, что Петр-сват приезжает в дом боярина Ржевского после беседы с Ибрагимом в токарне петербургского домика. Не знает читатель и о женихе, который во время сватовства бродит по невской набережной. Не подозревает он и о последующей встрече Петра и Ибрагима, после которой арап провожает государя до дворца Меншикова на Васильевском острове.

Но как только отрывок не «погружен» в движение романной фабулы, так он немедленно теряет связь с Петербургом. *У читателя 1834 года нет возможности прикрепить «Обед у русского боярина» к берегам Невы.* Весь чин, весь традиционный ход обеда тяготеет к старой Руси, где «нескоро ели предки наши». Вспомним детали трапезы. Дочь хозяина подносит гостям серебряный поднос с золотыми чарочками. За стол садятся «наблюдая старшинство рода» (местничество), да притом еще мужчины по одну сторону стола, женщины — по другую. На столе — «произведения старинной нашей кухни» (VIII, 20).

За стенами дома Ржевского трудно вообразить Васильевский остров, зато легко представить себе Мясницкую, Разгуляй или Тверскую.

Под напором чисто московских впечатлений Пушкин приводит любопытную деталь в самом начале главы. Вот первые строки: «День был праздничный. Гаврила Афанасьевич ожидал несколько родных и приятелей. В старинной зале накрывали длинный стол. Гости съезжались...» (VIII, 19).

Потом, в конце отрывка, в эту «старинную залу» придет Петр I. А откуда могла появиться «старинная зала» в Петербурге при жизни Петра? В ткани шести глав неоконченного романа деталь явно неточна. Зато в пределах новеллы «Обед у русского боярина» она совершенно естественна: московский вельможа, ушедший от дел окольничий государя Феодора Алексеевича (VIII, 530) и должен потчевать гостей в старинной палате.

Сам по себе приезд Петра на обед не делает трапезу петербургской. Царь наезжал в старую столицу довольно часто — например, Пушкин позже отметит его визит в Москву в январе 1718 года (X, 237).

Таким образом, «старинная зала» в «Северных цветах» и «Повестях» (1834 года) вовсе не ошибка. Ошибка возникла позже, когда издатели после смерти Пушкина напечатали «полный» текст, не предназначенный автором к публикации. В нем-то и открылись невозможные соотношения «старинной залы» и Петербурга, «местничества» и Васильевского острова. Мы не знаем (да и никогда не узнаем) всех причин, по которым Пушкин не завершил свой роман о царском арапе. Но, возможно, одна из многих причин та, что поэт сам обнаружил анатопизм, отторжение быта семьи невесты от предлагаемых в повествовании петербургских обстоятельств...

Возвращение Пушкина в Москву осенью 1826 года после пятнадцатилетней разлуки — одно из самых потрясающих событий его жизни. О том есть масса свидетельств, а первое — московские строфы в VII главе «Евгения Онегина». Работа над VII главой совпадает по времени с началом написания романа о царском арапе (лето 1827 года). Думается, возвращение в родной город оживило детские воспоминания поэта, наполнило их новым смыслом и значением.

Можно предположить, что у дифирамба старой столице в онегинской главе и у «московской» атмосферы в эпизоде романа — общий исток, общая творческая история. Она восходит к ранним впечатлениям маленького москвича, жившего в старинных палатах «у Харитонья в переулке»...



Пушкин в пьесе М. Булгакова

Пьеса «Александр Пушкин»¹, законченная М. А. Булгаковым в 1935 году, лишь спустя восемь лет привлекла внимание критики.

В юбилейной статье 1937 г. М. Янковский² еще не упоминает «Александра Пушкина» — возможно, не считает себя вправе анализировать произведение, нигде не опубликованное и не поставленное, но, может быть, и не располагает достоверными сведениями о его завершенности. В 1940 году, в связи с началом репетиций во МХАТе, пьеса обретает официальное положение, а в 1943, после премьеры, — первую критическую литературу.

К спектаклю критика 40-х годов отнеслась в целом как к значительному общественному событию. Пьеса же — опубликована она будет много позднее — в оценке была от спектакля отделена. «Безгеройная» конструкция «Последних дней» была признана неудачной. Лучшее в спектакле объявлялось заслугой театра. В результате спектакль получил благополучное и длительное существование, а пьеса, нигде более в этот период не ставившаяся, оказалась надолго сданной в архив. В 60-е годы критика, движимая новым отношением к Булгакову, стала на сторону драматурга в главном спорном вопросе 1943 года: отсутствие Пушкина в «Последних днях» было признано оправданным. Однако

¹ Так озаглавил свою пьесу Булгаков. Название «Последние дни» принадлежит МХАТу. Мы будем пользоваться обоими названиями пьесы в зависимости от контекста работы.

² Янковский М. Образ Пушкина в советской драматургии. — Рабочий и театр, 1937, № 2, с. 34—36.

пересматривалась при этом лишь оценка. В 60-е годы «Последние дни» оказывались в поле зрения исследователей либо в случае обзора драматургии Булгакова в целом, либо когда того требовал аспект избранной темы. Самостоятельного глубокого интереса пьеса не вызывала.

В 70-е годы появились исследования, где «Последние дни» занимают существенное место. Среди наиболее интересных — работы В. Айзенштадта, С. Владимирова, Л. Яновской, статьи И. Григорай и, наконец, архивные изыскания М. Чудаковой.

Предлагаемая работа рассматривает проблему принципиального отсутствия в пьесе героя, заявленного как центральное лицо.

Пушкин «во плоти» появляется в пьесе дважды — в начале и ближе к концу действия. В первом случае (картина первая, дом Пушкиных) это, согласно ремарке, выглядит так: «мелькнул и прошел в глубь кабинета какой-то человек»³, во втором — появление смертельно раненного поэта — «группа людей в сумерках пронесла кого-то в глубь кабинета» (с. 344).

Обратим внимание: Пушкин ни разу не назван здесь по имени. Опущено — хотя бы в намеке — и внешнее сходство. В раннем варианте пьесы первое появление поэта было дано еще с физическим приближением к Пушкину — проходящий в глубь кабинета человек был «маленького роста»⁴. В окончательном варианте Булгаков отказался от всего, что могло вызвать связующие ассоциации — перед нами почти бесплотная тень. «Какой-то человек», «кого-то пронесли» — присутствия поэта в пьесе поданы не только с общим отчуждением их от Пушкина, но и с отчуждением этих присутствий друг от друга⁵. Если они и обладают какой-то связью, это — связь безличности: и то, и другое говорится *ни про кого*.

³ Булгаков М. А. Последние дни. — В кн.: Михаил Булгаков. Пьесы. М., 1962, с. 294. Далее в тексте указываются страницы по этому изданию.

⁴ Булгаков М. А. Александр Пушкин. Рукопись. Архив РО ГБЛ, ф. 562.

⁵ Не случайно некоторые исследователи вообще не замечают первого «присутствия» поэта, в их представлении он появляется один раз — смертельно раненный, — См.: Смирнова В. Михаил Булгаков — драматург. — В кн.: Современный портрет. Статьи. М., Сов. писатель, 1964, с. 287; Каверин В. Заметки о драматургии Булгакова. — В кн.: Булгаков М. Драммы и комедии. М., 1965, с. 8.

Перед нами не только плоть истончается до тени, но и сама тень расщепляется, расслаивается.

«Истаивая» в плотском обличе, Пушкин «является» в драме в каком-то ином качестве. Образ возникает в разного рода отражениях, сконструированных по своим особым законам. Условно назовем это конструирование «поэтикой отсутствующего героя».

Одно из таких явлений через отражение — на балу у Воронцовых. На сцене сначала Николай I и Натали, затем Николай I и Жуковский. Где-то там, в продолжении уже невидимого нам зала, невидимый нам Пушкин (Николай I: «...я плохо вижу, ...кто этот черный стоит у колонны?» — Жуковский всматривается. Подавлен. — с. 312). Между тем безмолвный свидетель объяснений царя с Натали, а потом с Жуковским — обе сцены красноречиво характеризуют как семейную ситуацию, так и общественное положение поэта — «у колоннады, неподвижен, негр в тюрбане». Обратим внимание: негр местонахождением, позой, «цветом», наконец, зеркально отражает неприсутствующего Пушкина — тоже у колонны, тоже «стоит», тоже черен. Негр — проекция расовой принадлежности поэта. Может быть, речь идет о чем-то еще более значительном. Можно спорить о смысловом объеме отражения — важно, что назначение «негра» в пьесе не исчерпывается его прямыми служебными функциями.

Еще одно «отражение», обращенное на этот раз к слуху. Первая картина кончается репликой Натали о Пушкине: «спит» — и тут же «из тьмы» — зимний день, столовая в квартире Салтыковых и первая фраза рождающейся сцены: «Разрешите, *Александра Сергеевна* (курсив мой. — О. Е.), представить вам...». Если учесть, в каком контексте возникает деформированное имя поэта — а происходит это в связи с тем, что «Алекса́ндре Сергеевне» представляют «лучшего отечественного поэта» Бенедиктова, — ситуация обрывает дополнительным смыслом, становится многомерной⁶.

⁶ Думаю, драматург сделал это сознательно — у Булгакова острейший речевой слух. Есть и косвенное доказательство: в рукописи первоначальное обращение к Салтыковой — «графиня» — зачеркнуто и заменено «Александрой Сергеевной». В окончательном варианте пьесы к хозяйке дома обращаются только по имени-отчеству, причем количество этих обращений в сравнении с рукописным вариантом увеличено.

Главная сфера отражений и проекций — воображение. Возникающее в нашем сознании складывается не из чувственных категорий. Страдание, гениальность, одиночество — у этого нет плоти, объема, оттенков цвета.

Путь конструирования во внеплотской реальности Булгаков уже опробовал ранее.

В «Беге» это сказалось в средствах решения образа генерала Хлудова. Образ создан вне объема и многогранности характера (невозможно ощутить его за пределами «сиюминутной» ситуации, угадать вкусы, привычки, слабости), вне определенной внешности (анализ ремарки показывает: отдельные черты облика Хлудова как бы в состоянии «взаимоотрицания» — если волосы «черны», то лицом «бел», если выглядит «моложе всех», то — «старые глаза», улыбка равносильна оскалу — и все это в конвульсивном движении: дергается, гримасничает, вне живой плоти (в отличие от других действующих лиц «Бега» он не чувствует ни жары, ни боли, ни голода).

Элементы подобного конструирования обнаруживают себя и в решении образа Иешуа («Мастер и Маргарита»). У него, в сущности, тоже нет осязаемой внешности: о лице мы знаем только, что оно обезображено побоями, о теле — что Иешуа «легкий», «бесшумный», от неспяльного удара — «мгновенно рухнул наземь», потом Крысобою вздергивает его, «как пустой мешок».

Основное средство характеристики Иешуа — эмоциональная категория света. Он говорит, «светло улыбаясь», около него «столбом загорелась пыль»; он все время в ореоле света в разных его ипостасях: от светильников в доме Иуды и «неуклонно поднимающегося вверх солнца» над дворцом прокуратора — через сожжение солнцем на столбе — к тому финальному «свету», в который он не возьмет Мастера.

Здесь мы подходим к одной из основополагающих идей драматурга. Определяющим в отношении Булгакова к его героям всегда является уровень их сознания. Пересекающиеся в действительном мире пьесы, герои могут *не встретиться* в своих духовных мирах, и именно это диктует принцип конструирования — драматург расфокусирует, разводит в художественном пространстве произведения на полюса то, что в бытовом течении жизни смешано и уравнено. Эта «разнесенность» персо-

нажей по уровням их духовной жизни, когда каждому уровню соответствует свой способ изображения — и создает многопластовое построение пьесы.

В «Беге» некий средний уровень, от которого идет отсчет «вверх» и «вниз», — Голубков, Чарнота, Серафима, Люська. Этот слой персонажей изображается средствами индивидуальной психологии.

Вверх от этого «среднего» уровня — Хлудов. С самого начала действия он, вознесенный над всеми волной то ли безумия, то ли прозрения, живет в ином измерении. Хлудов весь сконцентрирован в оголенном, с невероятной активностью работающем сознании. Центр тяжести здесь — в сфере интеллектуальной, и способ построения образа качественно иной — внеплотская «линейность» изображения.

Вниз от среднего уровня — почти все эпизодические фигуры. Они представители низшего слоя сознания, и однозначности их духовной жизни соответствует одно-красочность художественного воплощения: Артур Артурыч, Грек-донжуан даны как некие маски, застывшие в одном проявлении характера.

В пьесе «Александр Пушкин» «разрежение» уровней дано в максимальном проявлении. Нижняя граница здесь — «преображенцы». В реальном срезе драмы их сознание воплощено в трех простейших реакциях. Реакция первая — преимущественная — «улыбаются» (разновидность ее — аплодируют) — демонстрация довольства и благонамеренности по отношению к миру, коего они плоть. Реакция вторая — «косятся» — простейшее и необходимейшее выражение осторожности. Реакция третья — «перемигнувшись, выпивают» — воплощение бездуховно-животной сущности. Примитивности сознания соответствует однокрасочность изображения. Сыновья Салтыкова — сямские близнецы, Митрофанушка о двух головах.

«Средний» пласт пьесы — Гончарова, Битков, Натали, Жуковский и другие. Все они — свидетели и участники катастрофы, связанные с Пушкиным в последний период его жизни, — обыкновенные люди со своими правдами, болями, проблемами. Неоднозначны Натали с ее тягой к Дантесу и муками совести, Жуковский с его острейшим поэтическим чутьем и тщетными попытками сбалансировать между императором и поэтом, Гончарова, Дубельт, Битков...

Верхняя, высшая граница пьесы — Пушкин. Принцип конструктивного «разведения на полюса» достигает предела — Пушкин выведен за границы действенной ткани пьесы. Отсутствие Пушкина в драме — это иной уровень его духовной жизни. Это безмерность его одиночества.

Драматург конструирует образ Пушкина в иной, не бытовой реальности. Сквозь пьесу, пронизывая ее, проходит тема *метели*, бушующей стихии.

Метель начинает и завершает действие «Александра Пушкина». Из этой метели бегут, торопятся в дом, уют Битков — «...крутит, вертит! И в глаза, и в уши!»; Шишкин — «Погодка-то, а? Хозяин собаку на улицу не выгонит»; Натали и Дантес — «Нас засебло снегом»; ищут хотя бы кратковременного тепла и отдыха — Тургенев: «...я не чувствую ни рук, ни ног», Пономарев: «...кости замерзли...». Все из метели — в дом.

В замкнутом стенами и вещами доме, Пушкин появляется лишь на миг, но и тогда это — не он, а бессловесный и неузнаваемый «кто-то», «какой-то». Бушующая стихия метели — вот адекватный Пушкину мир.

Буря, метель для Булгакова — не погода, а природа, космос. Это выход в огромный мир, расширение жизни до бытия. Круговерть, доступная глазу, — внешнее обозначение иных сил и миров, видимые очертания бездны мироздания.

«Перенесение» Пушкина из сферы реальности быта в бездонную реальность бытия — обозначение масштаба его существования. Он сам — плоть мироздания, и одно из его «воплощений» в мире драмы — метель. Его стихи рождены бурей, но и буря рождена стихами. Поэт адекватен природе, космосу.

Масштаб — первое из средств моделирования драматургом нового образа. Масштабу Булгаков жертвует полнотой отражения: мы не ощущаем многих граней личности Пушкина, о которых знаем из книг, воспоминаний, которые угадываем по его стихам. Драматург пренебрегает «полнотой» сознательно. Ему важно лишь существеннейшее: он моделирует во «внеплотской» реальности не характер, а *образ-судьбу*.

Одно из средств создания образа поэта — его стихи.

Пушкинских стихов в пьесе не хватает так же, как и самого Пушкина. Прежде всего их мало — пятьдесят

с небольшим строк; пушкинской поэзии почти столько же: Бенедиктова — двадцать девять строк, Лермонтова — одиннадцать, Жуковский... Далее: пушкинская поэзия не представлена здесь в своем многообразии — Булгаков снова не заботится о «полноте отражения». Почти половину общего количества пушкинских строк занимает «метельный» рефрен «Буря мглою небо кроет...»; любовной лирики нет вообще; антиправительственные стихи «Мирская власть...» и одна из эпиграмм — не самое глубокое и личностное из пушкинского наследия. Стоит же возникнуть в действенной ткани пьесы строкам исповедального звучания — происходит это, кстати, только после выстрела Дантеса — волею драматурга им не дано развернуться. Пронзительное «На свете счастья нет, но есть покой и воля» раздергано диалогическим чтением и комментированием Биткова и Никиты. Строки из «Онегина», несущие богатство смысловых ассоциаций — «Познал я глас иных желаний...», — разряжены игрой-гаданием Жуковского и Гончаровой.

В «нижнем» слое жизни (там, где «преображенцы») не прозвучит ни единой пушкинской строки. Место «обитания» поэзии — средний пласт жизни. Сквозь его повседневность, суету, радости и огорчения, слепоту и открытия поэзия Пушкина проступает пунктиром незавершенных строк. Ею живут почти все, в меру собственных духовных возможностей. Пушкина здесь цитируют, открывают для себя (Битков), обживают, обминают по себе (Никита), гадают по нему (Жуковский, Гончарова), распластывают, взрезают (Дубельт). Все это — судьба поэта и поэзии. Судьба — навеки впечататься в другую, чужую жизнь, прорасти сквозь нее, дать неожиданные и непредсказуемые завязи.

Наше сегодняшнее восприятие Пушкина глубже и существеннее, чем «знание» его современников — мы старше их на минувшее с той поры столетие. Наше отношение к Пушкину — горячий материал, самостоятельный и активный, способный вступать во взаимодействие с материалом пьесы.

Так происходит сразу же, в первой картине, когда материальные заботы не видящих дальше споминутной ситуации Гончаровой и Никиты (все эти «задолжали»,

«все здесь второе», «как без вещей остаться?») сталкиваются с нашим чувством утраты, сознанием ее неоправданности. Это возникает и тогда, когда официальная оценка литературных и гражданских заслуг Пушкина, выраженная в одном случае Кукольниковом: «У Пушкина было дарованье... Неглубокое, поверхностное, но было... Но он растратил, разменял его! Он угасил свой малый светильник!» (с. 307), а в другом — Николаем I: «Позорной жизни человек. Ничем и никогда не смает перед потомками с себя сих пятен» (с. 328), сталкивается с нашим знанием того, что есть Пушкин для русской культуры, русской общественной жизни во все времена.

Высказывания о Пушкине действующих лиц не имеют в пьесе самостоятельной силы. Негативное по отношению к поэту слово авторски-режиссерски поставлено Булгаковым в такое соотношение с другим строительным материалом пьесы, так пронизано нашим знанием-отношением к Пушкину, что — несмотря на свою «обратность» — свидетельствует о том же самом, что и позитивное. Так, «...бешеный зверь!.. У меня до сих пор в памяти лицо с оскаленными зубами!» (Геккерс; с. 332—333) — будет означать то же, что и «...трудно помирал... Руки закусывал, чтоб не крикнуть...» (с. 358) — страдание, муку.

Когда К. Федин сетует: «...именно Пушкина не достает в «Последних днях», он, по существу, прав. Только наша тоска по Пушкину, жажда видеть его запрограммированы конструкцией пьесы. Неприсутствие Пушкина — не приспособление, чтобы не огорчать зрителя («у каждого свой Пушкин!»), и не хорошо рассчитанная хитрость (лучше-де так, чем заставить загримированного актера говорить плохими стихами), но смысл, сердцевина пьесы. Это уровень его духовной жизни. Его одиночество. И это неполнота нашей жизни без него.

«Безгеройная» конструкция «Александра Пушкина» обретает, как нам кажется, новые смысловые аспекты, если рассмотреть это произведение в контексте всего творчества Булгакова и прежде всего того пласта, где писатель выстраивает концепцию творческой личности.

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЭТИКА ПУШКИНА

<i>И. Л. Альми.</i> О некоторых особенностях литературного характера в пушкинском повествовании	4
<i>В. И. Тюпа.</i> Проблема «уединенного сознания» в лирике Пушкина	17
<i>В. Е. Хализев, С. В. Шешунова.</i> Литературные реминисценции в «Повестях Белкина»	28
<i>Ю. М. Никишов.</i> «Даль свободного романа» как композиционный прием в «Евгении Онегине»	46
<i>Г. В. Краснов.</i> Поединок Германна	56
<i>Л. Л. Бельская.</i> Стих поэмы А. С. Пушкина «Домик в Колومне»	65

ПУШКИН И ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ

<i>Г. В. Москвичева.</i> Элегия А. С. Пушкина и жанровая традиция	78
<i>Г. Л. Гуменная.</i> «Граф Нулин» и традиция ирон-комической поэмы	94
<i>Ю. Н. Чумаков.</i> «Евгений Онегин» и стихотворная беллетристика 1830-х годов	102
<i>Н. И. Михайлова.</i> Ораторское слово в «Пиковой даме»	115

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

<i>Н. А. Тархова.</i> Пушкин и Чехов	124
<i>Л. И. Вольперт.</i> Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля	134
<i>О. Л. Довгий, А. В. Кулагин.</i> Пушкинское стихотворение «Из Baggy Cowpwall» и его английский источник	144
<i>Д. И. Белкин.</i> Ориентальные мотивы и образы в поэме «Руслан и Людмила»	155

ВОКРУГ ПУШКИНА

<i>Л. С. Сидяков.</i> «Пиковая дама» и «Черная женщина» Н. И. Греча	164
<i>В. С. Листов.</i> К истолкованию «исторических неточностей» в «Борисе Годунове» и «Арапе Петра Великого»	174
<i>О. Есипова.</i> Пушкин в пьесе М. Булгакова	183

БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Редактор В. В. Знаменщиков
Худож. редактор В. З. Вешапури
Техн. редактор Г. В. Стачева
Корректор Е. Б. Носова

ИБ № 1586

Сдано в набор 14.06.85. Подписано к печати 12.09.85. МЦ 05649.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 3. Гарнитура
«Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 10,08.
Уч. изд. л. 10,37. Усл. кр.-отт. 10,29. Тираж 1500 экз.
Заказ 4124. Цена 60 коп. Заказное.

Волго Вятское книжное издательство, 603019, г. Горький,
Кремль, 4-й корпус.

Дзержинская типография Горьковского областного управления
издательств, полиграфии и книжной торговли,
606025, г. Дзержинск, проспект Циолковского, 15.

Пушкинский кабинет ИРЛИ