

**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
1986**

83.3р1

Б 79

Редакционная коллегия:

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

Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское
Б 79 кн. изд-во, 1986. — 175 с.

55 коп.

Основу сборника составили материалы Болдинских чтений 1985 г. В книгу включены статьи, посвященные различным аспектам изучения романа «Евгений Онегин», а также работы, связанные с другими проблемами творчества А. С. Пушкина.

Сборник адресован филологам, преподавателям русского языка и литературы, любителям русской словесности.

Б 4603010102—084
M140(03)—86

83.3р1

© Музей-заповедник А. С. Пушкина в с. Б. Болдине, 1986

**«Евгений Онегин»:
поэтика,
проблемы интерпретации**

◆

«Евгений Онегин»: проблема жанра

Наиболее броское и емкое определение жанра «Евгения Онегина» принадлежит самому Пушкину: «...пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница»¹. Разумеется, самая содержательная формула не в силах вместить все многообразные жанровые признаки. За пределами пушкинского обозначения остается такое существенное жанровое свойство «Онегина», как его энциклопедизм. Но формула «роман в стихах» содержит нечто весьма существенное, и рассмотрение жанра «Евгения Онегина» уместнее всего начать именно с комментария к ней.

В пушкинской формуле полны смысла обе составляющие: и то, что жанр определяется как «роман», и то, что этот роман — «в стихах». Было бы ошибкой преуменьшать «дьявольскую разницу» между романом и романом в стихах, но не меньшая ошибка — принижение романной основы произведения; саму разницу можно почувствовать, лишь при установлении сходства.

«Стилистическое построение «Евгения Онегина» типично для всякого подлинного романа»², — утверждал М. М. Бахтин. Действительно, к «Онегину» могут быть отнесены основные положения бахтинской концепции романа: многоголосие (диалогичность), контакт с незавершенной современностью, смеховая фамильяризация мира. Вместе с тем следует оговорить, что М. М.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1957. Т. 13. С. 73. (Далее в сборнике тексты Пушкина приводятся по этому изданию с указанием тома (римск.) и страницы (арабск.).— Ред.).

«Евгений Онегин» в настоящей статье цитируется с указанием главы и строфы.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 416. Курсив здесь и далее во всех цитатах наш. — Ю. Н.

Бахтин решительно не принимает во внимание стиховую природу «Евгения Онегина», при всем том, что он специально подчеркивает различие стихий поэзии и прозы.

У Пушкина — и в тексте романа, и в упоминаниях об «Онегине» в письмах — встречаются колебания в жанровых обозначениях столь важного для него произведения: поэт именует «Онегина» и «прозаически» — романом и «поэтически» — поэмой. Надо полагать, «романное» и «стихотворное» начала образуют в строении «Онегина» своеобразные полюсы, между которыми и развертывается его жанровое пространство.

Тяготение к одному и другому полюсу неодинаково на разных уровнях произведения. Возможно выделение признаков, имеющих четкую жанровую природу. К примеру, именно романное начало предопределяет строй повествовательных картин. В творчестве Пушкина (певца среднерусской, кавказской и таврической природы!) довольно скупо представлена пейзажная лирика. «Зимний вечер», «Кавказ», «Обвал», «Зимняя дорога», «Зимнее утро», «Осень» и еще немного — вот весьма скромный пейзажный островок в широком море пушкинской лирики. Кроме того, в каждом из названных стихотворений пейзажная тема не является единственной и осложнена другим художественным заданием. В частности, «Зимнее утро» можно рассматривать как реализацию давнего намерения поэта вступить в творческое соревнование с Вяземским, о чем было сказано на страницах «Онегина»:

Но я бороться не намерен
Ни с ним покаместь, ни с тобой,
Певец Финляндки молодой! (5, III)

«Покаместь» не был намерен бороться с Вяземским, спустя несколько лет такое намерение пришло — и было реализовано в «Зимнем утре». Нельзя забывать о факте поэтического соперничества — при всем очаровании этой непосредственной пейзажной зарисовки.

Пушкин — действительно певец природы. Дело, однако, в том, что многие хрестоматийные строки, заученные в детстве как стихотворения, мы после не без удивления обнаруживаем в тексте «Евгения Онегина». Колоритнейшие описания природы мы встречаем в каждой из поэм Пушкина. Получается, что именно эпик воссоздает столь памятные картины, точно и рельефно воспроизводя фон, на котором действуют его герои. Ве-

ликолепие пейзажей всех времен года в «Онегине» по своему подтверждает активность романного, эпического начала.

С другой стороны, в стихотворном «Евгении Онегине» повышается роль художественной условности. Это проистекает прежде всего из искусственной природы самой стихотворной речи. Пушкину приходится переводить письмо Татьяны не только с французского на русский, но и с языка прозы на язык поэзии; последнее можно сказать о всех диалогах и монологах героев.

Стихотворная условность повествования притеняется высокой естественностью и непринужденностью стихов. Сам поэт попеременно подчеркивает то жизненную достоверность героев и событий, то, напротив, литературную условность сочиняемого им произведения, блистательно преодолевая барьер между жизнью и литературой.

Несмотря на возможность разделения жанровых признаков «Евгения Онегина», видимо, главный структурообразующий момент создается в «диалоге»³ жанровых тенденций. В. Г. Одинокоев отмечает: «Пушкинский роман (автор имеет в виду жанр в целом, не отдельное произведение. — Ю. Н.) синтетичен, он объединяет не только различные романские формы и модификации этих форм, но смело сопрягает элементы других жанров. Поэтому подчас трудно провести границу между романом в строгом смысле этого слова и не романом»⁴.

Интересное наблюдение сделано С. Г. Бочаровым: «Единство романа «Евгений Онегин» — это единство автора; это, можно сказать, «роман автора», уже внутри которого заключен «роман героев», Онегина и Татьяны»⁵. Это суждение совершенно справедливо, если иметь в виду содержательную сторону романа. О колоссальной роли «личности Пушкина» в «Онегине» писал еще Белинский: «Здесь вся жизнь, вся душа, вся лю-

³ См.: Хаев Е. С. Идиллические мотивы в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 82—104.

⁴ Одинокоев В. Г. «И даль свободного романа...» Новосибирск, 1983. С. 3. В указанной книге преимущественное внимание автора привлекает одна жанровая тенденция, заключенная в том, что «романное мышление Пушкина пронизывало все другие жанры, в границах которых он творил» (Там же. С. 38).

⁵ Бочаров С. Г. «Формы плана»: Некоторые вопросы поэтики Пушкина // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 118.

бовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы»⁶, — воплотившиеся, к слову говоря, и посредством изображения героев. Если же иметь в виду композиционную структуру романа в строгом значении, то вернее будет сказать обратное, что «роман автора» входит внутрь «романа героев»: автор ведет повествование о героях и *попутно* (хотя и весьма широко) разворачивает повествование «о времени и о себе». Содержательная (очень высокая) роль «лирического» начала здесь не совпадает с его подчиненным местом в структуре повествования — в отличие, к примеру, от «Бедной Лизы» Карамзина.

Подчеркнуто внежанровым, универсальным явлением выступает в искусстве художественная деталь. Но в поэтическом тексте роль детали особенно наглядна, в пушкинском тексте — вдвойне. В каждом слове Пушкина «бездна пространства», писал Гоголь.

В свое время М. О. Гершензон восхищался емкостью детали «с утра одета», когда Татьяна ждала то ли ответа на свое письмо, то ли самого Онегина⁷. Но сила детали в пушкинском романе умножается благодаря перекличке деталей, так называемому приему «рифмы ситуаций». Вот почему и отмеченная М. О. Гершензоном броская сама по себе деталь воспринимается как еще более выразительная на фоне онегинских привычек, как они показаны в I гл.: Онегин рассматривал «записочки» даже не «в утреннем уборе», а в постели. Немыслимо предположить, чтобы Татьяна брала в руки, читала записку, будучи «неодетой».

Контрастируют не только темпераменты, но и характер чувств героев. Одно дело — любовная игра, сведенная на уровень быта, другое — первое и единственное чувство чистой природы.

Но все меняется, даже то, чью перемену трудно предположить. Отметим деталь преддверия финала: «Княгиня перед ним, одна, // Сидит, не убрана, бледна, // Письмо какое-то читает...» (8, XL). И пусть не уводит нас в сторону нарочитая неопределенность обозначения — письмо «какое-то»: это одно из онегинских писем, не от третьего лица, не деловое; достаточный атрибут — Татьяна «тихо слезы льет рекой».

⁶ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. В 13 т. М., 1953—1959. Т. 7. С. 431.

⁷ См.: *Гершензон М. О.* Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 14.

Парадоксально, что отмеченная картина идет прологом к авторскому утверждению: «Кто прежней Тани, бедной Тани//Теперь в княгине б не узнал!» (8, XLI). Действительно, она *та же* по своему духовному облику — и до неузнаваемости другая, повзрослевшая; сходство устанавливается одновременно с контрастом.

Своеобразная пластика романа в стихах отлична от пластики прозаического романа. Можно рискнуть уподобить ее развитию поэтического образа, наиболее распространенной формой которого выступают метафора и сравнение. Мысля метафорами, поэт устанавливает связь между предметами; это связь неожиданная, неочевидная; установление подобного рода связи во многом и есть поэтический способ познания мира. Высокое напряжение образа создается за счет преодоления неочевидным сходством очевидной разницы сопоставляемых предметов.

Пластика переходов от одного состояния образа к другому состоянию поэту не нужна благодаря активности читательского восприятия. При повторе память читателя должна восстановить первое явление образа, зафиксировать изменение, эволюцию. Пауза между двумя повторами образа смягчается, и пластика переходов реализуется если не в поэтическом тексте, то в восприятии читателя.

Один и тот же поэтический мотив обрамляет шестую главу: здесь метафора контрастно характеризует образ человеческой жизни. Персонаж, Зарецкий, блаженствует, «Под сень черемух и акаций//От бурь укrywшись наконец..» (6, VII). Автор благодарен юности за противоположное: «Благодарю за наслажденья,//За грусть, за милые мученья,//За шум, за бури, за пиры...» (6, XLV). Однако связь между этими обращениями к одному образу не просто контрастная, она много сложнее. Поэт сам в первой главе выражал надежду, что «бури след» утихнет в его душе. Персонаж типа Зарецкого мог не ставить подобной осознанной цели, зато стихийно мог вполне успешно ее достичь; поэт уставал от бурь и мечтал о покое, даже в труде своем находил «забвенья жизни в бурях света» (8, L), но в конце концов признавал неизбежность и необходимость бурь и был благодарен жизни «за все, за все» ее дары.

Единство поэтического образа можно привести как неожиданный и сильный аргумент и в пользу подлинности позднего чувства Онегина к Татьяне. О своей лю-

бимой героине поэт говорит: «Татьяна любит не шутя// И предается безусловно//Любви, как милое дитя» (3, XXV). Онегин и Татьяна психологически очень разные люди. Тем весомее единство сравнения: «Сомнения нет: увы! Евгений//В, Татьяну как дитя влюблен...» (8, XXX). «Детскость» чувства естественна в Татьяне: она полюбила впервые. Указание на «детскость» чувства многоопытного Онегина с особой силой подчеркивает его свежесть, непроизвольность, подлинность.

Сквозной поэтический образ обладает возможностями эволюции, неистощимой игры оттенками. В «Онегине» интересен самый переход значения образа из прямого в переносное, раздвоение эмоционального содержания на утверждение и отрицание, обогащение смысла образа в связи с переадресовкой его разным персонажам. Окончательное содержание образ получает только в контексте.

«Метафороподобный» стиль повествования, obligatory своим рождением жанровой доминанте «не романа, но романа в стихах», проникает в «Онегине» на разные уровни художественной структуры. Важно заметить при этом, что жанровая тенденция романа в стихах не отменяет и не замещает жанровой тенденции романа, но видоизменяет ее.

Е. С. Хаев в статье «Проблемы фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» (Болдинские чтения. Горький, 1982) подробно рассмотрел отклонения пушкинского повествования от принятых в романах сюжетов с отчетливыми причинными мотивировками последующих звеньев предыдущими. В статье много интересных наблюдений и выводов, тем не менее автор идет на некоторое преувеличение: безуспешно доказывать *отсутствие* причинности эпизодов повествования в «Онегине», достаточно было бы показать *иной характер* этой причинности.

«Отъезд Онегина», считает он, не мотивирован «исходом дуэли»⁸; но у Пушкина прямо сказано: «Оставил он свое селенье// <...> Где окровавленная тень// Ему являлась каждый день...» (8, XIII). Другими словами, и прямых мотивировок в «Онегине» достаточно много, но здесь не менее важны мотивировки косвенные. Прав Е. С. Хаев, опыт героя в «науке страсти

⁸ Хаев Е. С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина»//Болдинские чтения. Горький, 1982, С. 45.

нежной» не помогает ему в его отношениях с Татьяной. Но в первой главе дан не ложный и не лишний сюжетный мотив, он совершенно необходим как этап духовной жизни героя; мотив не повторяется потому, что меняется внутренний мир Онегина. Стало быть, нет необходимости говорить о размывании сюжета в романе в стихах, но можно говорить о перенесении акцента с событийной стороны на психологически-духовную сущность изображаемого.

Хочется поддержать наблюдение Е. С. Хаева: «Стремление увидеть в пушкинском романе причинную логику развития событий и характеров закономерно ведет к выходу за пределы текста в поисках мотивировок, домысливанию обстоятельств и характеристик»⁹. Однако необходимо оговорить: выходы за пределы текста должны опираться на текст и возвращаться к нему. Мотивировки такого добавочного рода подобны мотивировке метафоры, опускаемой поэтами и поверяемой на истинность сознанием читателей, — не более того. В пушкинском тексте содержатся и посылки и следствия; читателю доверены лишь восстановительные мотивировки.

Своеобразие композиционного строя «Онегина» можно определить как сочетание сюжетного повествования с системой авторских рассуждений. Что главное в такой структуре? Конечно, сюжет. Можно как угодно уточнять особенность этого сюжета — ослабленный, фрагментарный, пунктирный и т. д. Напротив, можно отмечать содержательную емкость и разветвленность авторских рассуждений, само число которых решительно отделяет «Евгения Онегина» от «строгих» эпических произведений. При всем том именно сюжет обеспечивает движение романа в целом и служит основой для существующих в нем рассуждений. Не будет отдельных деталей сюжета — и роман рассыплется. Роман начался с того, что «юная Татьяна//И с ней Онегин в смутном сне» (8, L) явились поэту, а окончился, когда автор счел, что за героем «Довольно мы путем одним// Бродили по свету» (8, XLVIII).

Если мы поймем сюжет как доминанту повествовательной структуры, будет легко установить роль и мес-

⁹ Хаев Е. С. Указ. соч. С. 48.

то авторских рассуждений, а также заменяющих повествовательный сюжет звеньев лирического сюжета, параллельного пунктира сопутствующих рассуждений и т. д. Когда найден каркас, удобно размещаются все элементы конструкции. Тем самым мы уясняем эпическую, романную основу композиции «Онегина», что нисколько не препятствует установлению модификации повествования, осуществленного в стихах.

С проблемой жанра связана и одна из форм художественной условности, наиболее отвечающая именно природе стихов, — особого типа обобщенность, своего рода «метафора» образов.

Данный аспект изучения «Евгения Онегина» в последние годы становится популярным. «Прочесть роман на фоне универсальности», «под знаком вечности» призывал Ю. Н. Чумаков¹⁰. «Под знаком вечности» попробовал рассмотреть некоторые сюжетные ситуации романа — и в особенности сон Татьяны — В. М. Маркович. Исследователь предпринимает попытку поставить образ Онегина в ряд с другими национальными и мировыми «метатипами» — со святым Антонием, с Фаустом, наконец, с легендарным разбойником Ванькой Каином. Для уподобления есть основание в тексте романа. Как и Ю. Н. Чумаков, В. М. Маркович обращает внимание на особый эмоционально потрясенный тон повествования о смерти Ленского в отличие от будничного тона сообщения о многих других смертях. «Обозначается, — пишет исследователь, — художественное «измерение», в котором Онегин предстает уже не как петербургский денди, не как скептик или фрондер из околосеминарского круга, и даже не как воплощение эпохальных свойств «современного человека», но как герой «мистериальных» коллизий. Исторически детерминированный социально-психологический тип окружается ореолом символического смысла»¹¹.

Это вполне обоснованные, глубокие наблюдения, и ценность их повышается благодаря той мягкости тона, с которой они высказаны, поскольку автор считает подобные уподобления необязательными, факультативными. Однако при всех оговорках В. М. Маркович достаточно щедро пользуется «факультативными» ассоци-

¹⁰ Чумаков Ю. Н. Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Горький, 1978. С. 75.

¹¹ Маркович В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Горький, 1980. С. 32—33.

ациями, когда, например, в любовной истории Онегина и Татьяны прозревает отголосок мифологической истории Нарцисса и Эхо¹².

Хотелось бы заметить, что «мифологичность» по-разному проявляет себя в мире автора и в мире героев.

В. М. Маркович справедливо подчеркивает, что смерть Ленского предсказана не только «чудным» и, как оказалось, вещим сном Татьяны, но и ее же святочным гаданием, которое в поэтическом тексте расшифровано как сулящее утраты, а в примечании еще конкретнее — как предрекающее смерть. Но вот удивительное авторское свидетельство:

Когда бы ведала Татьяна,
Когда бы знать она могла,
Что завтра Ленский и Евгений
Заспорят о могильной сени;
Ах, может быть, ее любовь
Друзей соединила б вновь! (6, XVIII)

Но ведь в строгом смысле Татьяна «ведает» о предстоящем страшном событии! Ладно бы, если б сон и злое предсказание подблюдной песни не соотносились с жизнью. Но повод для ссоры друзей возник на ее глазах.

В «Капитанской дочке» Гринев тоже награжден вещим сном: «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть, и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства своей жизни» (VIII, 288). Тут хорошо подмечено, как пророческий сон воспринимается задним числом, при «соображении» с ним странных обстоятельств жизни. Возможно, и Татьяна вспомнит о своем сне вслед за известием о трагедии. Возможно, и в ее скорби по убитому не только симпатия к «брату» и сострадание горю сестры, но и раскаяние, чувство вины со-

¹² Развивая положения этой статьи, считая «необходимым конкретизировать и расширить некоторые из высказанных соображений», В. М. Маркович, на наш взгляд, выходит за пределы истины. По мысли исследователя, «вещий» сон Татьяны приобретает «в глазах героини, автора и читателя характерные значения и функции магического обряда» (Маркович В. М. О мифологическом подтексте сна Татьяны // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 69). Недопустимо ставить на одну доску героиню и автора: то, что героиня воспринимает всерьез, поэт изображает иронически. Поэзия быта в пятой главе есть, поэзии мистики нет нисколько. К сожалению, В. М. Маркович забывает пафос собственной статьи «Юмор и сатира в «Евгении Онегине» (Вопросы литературы. 1969, № 1).

вестливого человека, который мог предугадать угрозу трагического события и предотвратить его.

Так или иначе, но Пушкин стремится исключить мистические мотивировки поведения своих героев. Даже в самом загадочном из его произведений, повести «Пиковая дама», как бы просвечивает бытовое объяснение невероятных событий. В этом смысле «Евгений Онегин» — последовательно строгое произведение, герои которого изображены с полной социальной и психологической определенностью.

Таков мир жизни, мир героев. Но есть и мир автора, творящего мир романа. В этом мире все чрезвычайно подвижно и едва ли не безгранично. И если параллель Онегин—Нарцисс не очень убедительна в силу огромной бытовой конкретности героя, то в *повествовании* о герое (соответственно — в читательском восприятии) возможны любые ассоциации, включая античные. Собственно, пример тому подает сам поэт, объявивший Онегина наследником «всех своих родных» не законодательством российского правительства, но «всевышней волею» не кого-нибудь, а «Зевеса». В запущенном саду онегинской усадьбы поэт разглядел «приют задумчивых дриад», и луну он именуется Дианой. Впрочем, достаточно явственный иронический контекст этих упоминаний наглядно выявляет истинную дистанцию между миром пушкинских героев и миром античности и ставит под сомнение возможность слишком жестких аналогий. Мир Пушкина-художника — другое дело: тут и Гомер возникает запросто — то как союзник, то как антагонист. Мир Онегина целен и неделим; перед нами «петербургский денди», «скептик», «фрондер из околодекабристского круга», «современный человек» — не иначе. Но Онегину отведена участь не только быть, но и *казаться*. Часть масок названа поэтом: ангел, надменный бес, москвич в Гарольдовом плаще, Мельмот, космополит, патриот и т. д. Можно дополнить авторский ряд, положась на прихоть ассоциаций: святой Августин, Фауст, Ванька Каин, даже Нарцисс. Онегин на все это, пожалуй, лишь пожал бы плечами...

В заключение сошлемся на примечательное суждение М. М. Бахтина: «Двуголосое прозаическое слово — двусмысленно. Но и поэтическое слово в узком смысле — двусмысленно и многосмысленно. В этом его основное отличие от слова-понятия, слова-термина. Поэтическое слово — троп, требующий отчетливого ощу-

щения в нем двух символов»¹³. Это мельком брошенное замечание очень существенно, поскольку позволяет смягчить жестко проведенное исследователем различие между двумя типами художественной речи. Действительно пути создания художественного эффекта разные, но конечный результат сходен, сопоставим. Объемность прозаического слова заключена в его диалогичности, во взаимодействии со словами-соседями. Объемность поэтического — прежде всего в нем самом, в его глубине, в многозначности слова, в игре оттенками. Предмет, изображенный поэтическим словом, по-своему стереоскопичен. «Проблему поэтического символа» М. М. Бахтин считает «центральной проблемой теории поэзии»¹⁴.

Вероятно, символы нельзя считать исключительной принадлежностью стихотворного произведения (ср. образ птицы-тройки в финале первого тома «Мертвых душ» Гоголя). Кроме того, символы не являются обязательной принадлежностью стихотворного произведения. Но в «Онегине» Пушкиным в полную меру реализована столь органичная для стихов возможность символического обобщения.

С учетом жанровой действительности «Евгения Онегина» как романа и как романа в стихах легко воспринимаются и повышенная емкость, аллегоричность, ассоциативность поэтического образа, и строгая определенность социально-психологического реалистического романного изображения.

¹³ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 140—141.

¹⁴ Там же. С. 143.



К проблеме художественно-философского единства «Евгения Онегина»

«...*Онегин* есть собрание отдельных, бессвязных заметок и мыслей о том о сем, вставленных в одну раму»¹, — мнение пушкинского современника отразило не только конфликт между традиционным романическим интересом и новым образованием жанра, но и шире, между двумя представлениями о художественном единстве. Конфликт, в настоящее время продолжающийся лишь в плане подготовленности-неподготовленности читателя: читатель, обогащенный опытом русского классического романа, видит в «Онегине» несомненное художественное единство, причем на разных уровнях обобщения: социального (свет петербургский, московский, деревенский), национального (проблема русского героя, судьба «всей России», по словам Баратынского, в ее прошлом, настоящем и будущем), наконец, общечеловеческого, философского, нравственного (житейские истины в романе).

Основываясь на словах поэта о «дьявольской разнице» между романом и романом в стихах, Ю. Н. Тынянов выдвинул идею «словесного плана» в противовес ослабленному «плану действия»². Эта точка зрения в последнее время получила развитие в ряде исследований. Между тем «словесная» форма (по определению Тынянова, «сопряжение прозы с поэзией») и сюжетный «план действия» производны от другого, содержательного-эстетического уровня поэтического единства. «Евге-

¹ Московский телеграф. 1830. Ч. 32. № 6. С. 241.

² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 64.

ний Онегин» — это растянувшееся на десятилетие утверждение новой для Пушкина (и для русской литературы) философии жизни, понимая здесь философию как высшую мудрость, дающую человеку устойчивость одновременно в самых разных сферах его существования — от общественной, исторической до частной. В этом смысле «Евгений Онегин» открыл для русской литературы XIX века что-то вроде универсализующего философского камня.

Читатель доонегинский был воспитан в основном двумя типами современного ему эпоса: нравоописательным романом и романтическим повествованием. Единство дидактическое, нравоописательное держится на интересе события, иллюстрирующего давно сложившиеся, *готовые* представления о жизни, принадлежащие не столько автору как индивиду, сколько идущие от нормативных абстрактных категорий, моральных догм. Последние либо утверждались сюжетной аргументацией, либо с усмешкой отвергались, но и в том и в другом случае мир осознавался лишь в связи с ними. Пушкин писал, что современный ему роман «делается скучною проповедью или галереей соблазнительных картин».

Иной, чем в нравоописательном романе, тип художественно-философского единства предлагали читателю романтические поэма и повесть с их «быстрым» повествованием. Пространство романтического произведения, стихотворного или прозаического, замыкалось в душевном мире субъекта. Все бросалось в этот тигель и все сгорало без остатка. Исторические, этнографические и другие отступления (здесь этот термин вполне уместен) утверждали опыт романтического героя как всемирно-исторический. «История души человеческой» в эстетике романтизма перекрывала диапазон национальной и даже всемирной истории, нарушая естественные их связи. Романтический герой обладал не конкретно-историческим опытом, а его обобщенно-символическим «концентратом», он не был в полном смысле историческим героем, даже если носил известное в истории имя. Романтический писатель знал, что в мире «нет свободы», но не имел и не хотел иметь представления о том, что же такое собственно необходимость, историческая закономерность и т. п. категории в их внутреннем, ценностном качестве. Когда Пушкин в письме говорит по поводу своего Пленника об «отличительных чертах молодежи 19-го века» (XIII, 52), он становится на точку

зрения, которую поэма лишь обозначила и которая в полном виде художественно воплотилась наконец в «Евгений Онегине»: история вошла в человека. Тогда утвердилась и новая интонация повествования о разочарованном герое — не изъяснительная, а объяснительная («Недуг, которого причину//Давно бы отыскать пора...» (VI, 21).

Через головы почитателей южных поэм Пушкин в романе подает руку «друзьям Людмилы и Руслана». Что, собственно, в первой пушкинской поэме прогнозировало «Евгения Онегина» в плане особенностей художественного мышления? Герой романтической поэмы был центром мироздания, повествование стягивали центростремительные силы сюжета. Иначе в «Руслане и Людмиле» и тем более в первой главе «Онегина»: автор «забалтывался», увлекался репликами «в сторону», смаковал подробности многокрасочной картины бытия — и пленял читателя этим талантом видения жизни. Уже автора «Руслана и Людмилы» можно назвать объективным поэтом, имея в виду приоритет объекта в поэме (каковым пока, конечно, была не история, а ее сказочно-декоративный эквивалент). Художественное единство первой пушкинской поэмы во многом предопределено эстетикой классицизма с ее принципом подражания природе как внеположному объекту. Байроническая поэма в творчестве Пушкина — эпоха освоения сферы субъективного, хотя и здесь поэт не отказывается совсем от завоеваний «Руслана и Людмилы»: тенденция к объективному существует подспудно, чтобы выйти наружу в стихотворном романе.

«Евгений Онегин» — синтез двух направлений в русской литературе и в творчестве самого Пушкина, «объективного» и «субъективного», «классического» и «романтического» под эгидой первого. Наиболее чуткие критики романа уже при его появлении почувствовали эту новизну. Так, И. В. Киреевский заметил у автора «способность забываться в окружающих предметах и текущей минуте»³.

Издание первой главы «Евгения Онегина» имело своеобразное вступление — «Разговор книгопродавца

³ Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 54.

с поэтом». Выбор его не случаен. Это стихотворение 1824 г. — одно из переломных в лирике Пушкина. Обозначены три этапа эволюции лирического героя — Поэта: 1) младая «беспечная» пора, когда поэзия — «пир воображенья»; 2) пора, когда «какой-то демон обладал//Моими играми, досугом», болезненное, переходное время расставания с наивной верой, с «утехами юности безумной», сопровождаемое тотальным разочарованием; 3) пора обозначена одним словом «свобода», к которому, однако, дан трезвый деловой комментарий Книгопродавца о свободе в «наш век». В последнем случае речь идет не только о «деньгах», но шире, о прозе объективно существующего бытия, которой не хотел знать поэт в первый свой период, которая смутила его во второй и которую он свободно объемлет в третий, символично переходя на прозаический язык: «Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся». Далее — первая глава «Онегица» как та самая рукопись, что раскрывает сущность (3) периода. Еще одна деталь концовки: сочетание ремарки «Поэт» с прозаической репликой. В этом противоречии не распад, но начало нового синтеза. Рукопись — высший аргумент Поэта, обретающего единство «прозы» и «поэзии» — как духовной и материальной субстанции, субъективного и объективного. И в первой главе «Онегина», действительно; болезнь века будет определена равно духовными, субъективными (романтическое сознание эпохи) и материальными, объективными (русско-петербургское бытие) причинами.

Единство картины мира в (1) период творчества Пушкина⁴ априорно («сердце, еще не охлажденное опытом... легковерно и нежно»), и потому это единство так легко было разрушено сомнениями мефистофелевского — *опытного* — периода. В последующий период надо было начинать сызнова, собирать новое единство собственными силами, а точнее — собственным знанием объективной действительности. Легкость «Руслана и Людмилы» была все же задана жанровой традицией, гармоническая легкость «Евгения Онегина» добыта усилиями философско-поэтического познания бытия в его историче-

⁴ Мы имеем право поставить знак равенства между Поэтом «Разговора...» и А. С. Пушкиным, т. к. в издании первой главы после слов Поэта «Вот вам моя рукопись» следует произведение Пушкина — пример того, как структура книги деформирует смысл входящих в нее произведений.

ской конкретности. Это познание и было начато во (2) период в поэтических опытах, открывших выход из мировоззренческого кризиса. Обратимся к стихотворениям, объединенным в своеобразный «наполеоновский» цикл: «Наполеон» (1921), «Недвижный страж дремал...», «Зачем ты послан был...», «К морю» (все — 1824). Время наполеоновских войн — критический момент европейской истории, осмыслить его значило для Пушкина обрести тот *опыт*, на основании которого можно строить новую поэтическую реальность. Раннее истолкование этого человека — символа эпохи («Наполеон на Эльбе», 1815) целиком заимствовано из традиции изображения романтического героя, его поражение в России — отмщение небес гордому мятежнику. В стихах «наполеоновского» цикла 20-х годов внутренняя точка зрения (Героя) подключена к внешней (Истории). С этих новых позиций Пушкин открывает важнейшую объективно-историческую закономерность — обращаемость одной идеи (свобода) в противоположную (тирания). Диалектика как метод художественного познания с помощью противоречия («Над урной, где твой прах лежит, // Народов ненависть почил, // И луч бессмертия горит») открывает новое звено, связующее последовательные этапы исторического развития. Эта последовательность очевидна в стихотворении «Наполеон»: прекрасное начало дней Наполеоновых («от рабства пробудился мир») породило зло («самовластье»), но цепь Истории на этом не порвалась, — зло захватнических войн пробудило к жизни новое добро:

Хвала! он русскому народу
Высокий жребий указал... (II, 216)

Диалектика добра и зла, понятие об исторической необходимости⁵ делают недостаточной позицию элегиче-

⁵ По-видимому, этот процесс постижения исторического бытия имеет принципиальное значение для эпохи, которую мы называем пушкинской. Характерно совпадение поисков поэта в каких-то узловых моментах с более ранними выводами, сделанными Н. М. Карамзиным из опыта Великой французской революции. В ответ на романтический скепсис Мелодора, видящего в послереволюционной Европе лишь «развалины надежд и замыслов», его друг Филалет выдвигает смелое предположение: «Может быть, то, что кажется нам разрушением, есть <...> новое, совершеннейшее бытие», потому что «зло настоящее послужит к добру будущему». История, утверждает герой-резонер Карамзина, знает прецеденты: «варварство <...> не послужило ли в целом к дальнейшему распространению света наук?» (Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма.

ского сожаления, требуют новых поэтических форм познания, универсально пригодных и для истории народа, и для судьбы личности. «Демонический» искус завершался открытием принципиально неромантических связей между «я» и «миром» в «поэзии действительности» (Пушкин, как известно, с восторгом принял эту формулировку И. В. Киреевского). «Я» осознавало себя звеном в исторической цепи — подобное *приятие* жизни как единства и борьбы «вечных противоречий сущности» пронизывает «авторский» план романа в стихах. Так, в губительной страсти «милой Татьяны» есть свой духовный свет:

Погибнешь, милая; но прежде
Ты в ослепительной надежде
Блаженство темное зовешь,
Ты негу жизни узнаешь... (VI, 58. Курсив мой. — В. В.)

Отзвук этой мысли находим в письме Онегина: параллельным путем трагических потерь он пришел к тому, о чем уже знала «бедная Татьяна».

Пред вами в муках замирать,
Бледнеть и гаснуть... вот блаженство! (VI, 181)

Всеобщая обращаемость бытия, круговорот добра и зла, счастья и страдания, жизни и смерти — вот философская тема пушкинского романа, делающая органичными и житейские отступления автора о вечной чреде дней и занятий, о смене поколений, вообще о повторяемости, и саму эту повторяемость в композиционной структуре романа. Гете говорил, что истинный поэт лишь тот, кто «подчинит себе весь мир»⁶. Однако существуют различные способы этого подчинения. Единство байронической поэмы — ее собранность вокруг лирического субъекта. Байрон «постиг, создал и описал единый характер (именно свой)» (XI, 51), в нем обретя художественный центр и ему подчинив «весь мир». Пушкин ищет этот центр не в ограниченной сфере субъекта (внутри-бытие), он хочет подчинить мир не волевому напряжению титанической личности, но усилению познания вне-бытия: «Я понять *тебя* хочу, // Смысла я в *тебе*

М., 1982. С. 154—157). Эти размышления Карамзина непосредственно предшествовали и подготавливали его работу над «Историей государства Российского» — путь, во многом напоминающий пушкинское познание трагической диалектики истории.

⁶ Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 173.

ищу» (курсив мой. — В. В.). Демонический период не прошел бесследно, он показал всю тщету навязывания объективному миру своих субъективных представлений о *должном* единстве. Таковое единство, полагает теперь поэт, может быть лишь единством самой исторической действительности. Глубокий смысл заложен в известной пушкинской фразе: «В наше время под словом *роман* разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» (XI, 92).

Философская переориентация художественного сознания Пушкина проявилась в «Евгении Онегине» и в структуре отношений героев. Из области эстетики мы переходим во владения этики, морали, однако универсальный закон соотношения «Я» и «не-Я» оказывается равно действующим в обеих сферах.

Пересмотр субъективной нормативности романтизма сказался в творчестве Пушкина также и в том, что была реабилитирована точка зрения общечеловеческой морали как точка зрения объективная (но не нормативная, доромантическая). В «Евгении Онегине» этот новый принцип утверждался как программный в XI—XIV строфах третьей главы, особенно в решительном расчете с байронизмом:

Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм. (VI, 56)

Внутренний конфликт пушкинского романа — это конфликт двух аксиологических систем. С одной стороны Онегин, для которого первоначально ценность бытия заключена исключительно в сфере индивидуально-личностной, его *скука* — от неспособности растворить себя в ценностях объективного характера: искусство, природа, любовь — все это требует жертвоприношения «Я» на алтарь *другого* (хотя слово «требует» не совсем подходит там, где речь идет о внутренней потребности личности, а не об абстрактном «долге»).

Онегину с первой же главы романа противостоит иная система ценностей, которую представляет автор. Милый (пока еще) эгоцентризм героя, обозначенный буквально с первых строк, исподволь оттеняется иным мироощущением. К примеру, не дающейся Онегину способностью «для звуков жизни не щадить». Или, скажем,

рядом с театральным онегинским «чтоб только слышали его», — иное, в противоположную сторону устремленное, движение души: «Мои богини! что вы? где вы?» Рядом с холодно-расчетливой «наукой страсти нежной» — авторский порыв:

Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам! (VI, 19)

Наконец, иная важнейшая стихия в романе — природа:

На третий (день. — В. В.) роща, холм и поле
Его не занимали боле... (VI, 27)

Какое характерное выражение, как будто и природа существует, чтобы «занимать»! Иное — в авторском сознании:

Цветы, любовь, деревня, праздность,
Поля! Я предан вам душой. (VI, 28)

Направление бытия Онегина в философской оппозиции «Я и мир» — это поглощение жизни, ее потребление, по верному определению В. С. Непомнящего. По его же наблюдению, автор в первой главе «постепенно вытесняет Онегина как главного героя»⁷. Точнее было бы сказать, что перед нами борьба двух ценностных систем, из которых первая, онегинская, уже сформировавшаяся (хотя испытание ее впереди), а вторая, авторская, формирующаяся на наших глазах: снисходительность к «доброму моему приятелю» то и дело получает поправку с иных ценностных позиций.

По ходу развития романа потребительская философия наслаждения оценивается все суровее. Так, первые строфы четвертой главы, дав описания некоторых правил «науки страсти нежной» — верных способов достигать удовольствий «не любя», автор заканчивает довольно жестким суждением, показывающим, как много изменилось в нем самом со времени первой главы:

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

И потому совет читателю в XXII строфе той же главы: «Трудов напрасно не губя, // Любите самого себя», — не одна шутовская ирония, но и довольно тяжкая издев-

⁷ Непомнящий В. Поэзия и судьба. М., 1983. С. 265.

ка. Ведь и цена онегинского эгоизма, как вскоре окажется, не только «убитых» восемь лет собственной жизни.

Противовесом к потребительской философии жизни Онегина в романе выстроен не только «сюжет автора». Своеобразным резонатором последнего является «сюжет Татьяны» (таким образом взаимодействуют «словесный план» и «план действия», чрезмерно решительно разведенные Ю. Н. Тыняновым). Так, в письме Татьяны с первых же слов «я к вам пишу» и до последних «в вашей воле» через книжные формулы любви осуществляет себя иная структура личности — назовем ее «центробежной», в отличие от «центростремительной» онегинской. Здесь движение не к «Я», а от «Я» — самоотдача, может быть, даже самопожертвование (ведь не исключено, что Онегин — «коварный искуситель»).

Опыт романтических поэм (особенно «Цыган») вплотную подвел Пушкина к существенной проблеме XIX века, впервые поставленной так глубоко в его романе; эта проблема — кризис романтического сознания, не способного разрешить трагический дуализм духовного и материального и замкнувшегося на сфере духовно-субъективного. Татьяна в этом смысле представляет собою иной тип личности, как бы разомкнутой во вне. То, что дано Татьяне «от природы», Онегин должен достичь путем мучительной нравственной перестройки личности. Последняя, восьмая глава, говорит, что такая возможность для героя существует: письмо Онегина — важнейший сюжетный «слом» всего романа, ибо в нем обозначилась победа одной аксиологической системы над другой. Давно замечено, что Онегин как бы цитирует письмо Татьяны. Разумеется, это не сознательная цитация: Онегин повторяет «формулы» другой системы ценностей («я в вашей воле»⁸), потому что «слом» совершился в нем самом, в ценностной ориентации его личности. В письме Онегина много как бы жаления себя, в отличие от безоглядного и безоговорочного самопожертвования Татьяны, но все же и здесь намечена иная — центробежная — философия счастья («видеть

⁸ Прием разрешения философского конфликта на уровне «словоупотребления», варьирования основного мотива довольно характерен для Пушкина. Ср. повторение Сальери слов Моцарта в финале трагедии (подробнее в моей статье: «К поэтике сюжетного эксперимента. Пушкин и Достоевский»//Болдинские чтения. Горький, 1981).

вас», «следовать за вами», «внимать вам», «перед вами в муках замирать»).

Сюжет романа — борьба двух равновеликих ценностных структур личности. Последним судиею в ней оказывается любовь. «Евгений Онегин» — это прежде всего роман о любви. Тривиальность этого определения должна быть обновлена обращением к философскому содержанию.

Нередко трактуют «Евгений Онегин» как роман *несостоявшегося* счастья — в этом есть лишь часть правды, отрицательный полюс ее. Есть и положительный: «Евгений Онегин» — это роман о *состоявшейся* любви. Утверждение любви как центробежной силы, связующей «Я» и «не-Я», как синтеза жизни, тем более убедительно и сильно, что это утверждение осуществлено через трагедию, через невозможность соединения любящих.



Сентенция в словесной ткани романа «Евгений Онегин»

Слово «сентенция» в применении к «Евгению Онегину» кажется неожиданным, почти неуместным¹. Мы легко принимаем нравоучение как стержень «семейственных записок» («Капитанская дочка»), но упорно не замечаем суждений типа:

Быть можно дельным человеком
И думать о красе ногтей... (VI, 15)

Так люди (первый каюсь я)
От *делать нечего* друзья. (VI, 37)

Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей... (VI, 75),

хотя они давно уже превратились в крылатые выражения. Не замечаем не порознь (многие из них тщательно прокомментированы), а в *их общей художественной функции*, в качестве необходимого компонента романа в стихах. Мешает, как мне кажется, представление о чуть ли не тотальном характере иронии в романе, неверие в серьезность прямого авторского слова. Концепция стиля «Онегина», данная в работах М. М. Бахтина² и

¹ На общую связь пушкинского творчества с культурой светского остроумия и литературой, ее отражающей, указывает В. В. Виноградов (см.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 374—397). Но он не выделяет из общей группы афоризмов (цитат, ходовых выражений, крылатых слов) сентенции как изречения нравственно-дидактического характера.

² См.: Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 136, 142; *его же*: Из предыстории романного слова. Там же. С. 410—418. Близкие мысли содержатся в статье Е. С. Хаева «Особенности стилевого диалога в «онегинском» круге произведений Пушкина» // Болдинские чтения. Горький, 1979.

развитая его последователями, утверждает авторское начало лишь как момент сопряжения романного многоголосия. Истинность каждого из «голосов», таким образом, заранее берется под сомнение, а то и вовсе сводится на нет иронией, которая оказывается едва ли не вездесущей. Сентенция — с заложенной в ней потенцией «абсолютного» — бессмысленна в системе, основанной на принципе относительности.

«Онегин», однако, ставит нас перед фактом: напряженность общего афористического поля ощущается здесь даже при обычном чтении. Остается подойти к этому факту «разоружившись» — отложив на время самые авторитетные теории. Компасом может послужить образ, которым автор передал свое представление о норме хорошего вкуса — описание стиля, принятого в салоне Татьяны:

Перед хозяйкой легкий вздор
Сверкал без глупого жеманства,
И прерывал его меж тем
Разумный толк без пошлых тем,
Без вечных истин, без педанства,
И не пугал ничьих ушей
Свободной живостью своей. (VI, 175)

Итак, для начала стоит допустить возможность существования сентенции, удовлетворяющей условию этого тройного «без» — с тем, чтобы, объединив этим единственно подходящим обозначением цепь суждений определенного типа, попытаться выяснить их место в художественной системе пушкинского романа в стихах.

«О стихах я не говорю; половина — должны войти в половицу», — отзыв о «Горе от ума», несомненно, соприкасается с раздумьями поэта над судьбой собственных творений («Быть может, в Лете не потонет//Строфа, слагаемая мной...»). Характерен поворот мысли. Пушкин отвлекается от родовых примет драмы. Его занимают «стихи». Поэтическая речь — на стыке с бытовой речью, зона, хранящая особые резервы афористической энергии. Механизм их реализации сегодня в главном ясен. «Весь текст «Евгения Онегина», — пишет Г. Винокур, — как бы проникнут сильными метрическими положениями. Это превращает лексический материал соответствующих частей строфы в потенциальные «крыла-

тые слова»...»³. В «Горе от ума» метрическое усиление связано с членением на реплики, но закономерность в принципе та же. Отсюда — прямое сходство строя некоторых речений, усиленное сходством смысла. Например:

Блажен, кто верует, тепло ему на свете!⁴

Блажен, кто с молодю был молод,
Блажен, кто во-время созрел... (VI, 169)

Но преувеличивать его не стоит. Оно сравнительно узко, так как возникает на пересечении явлений граничащих, но тяготеющих все же к разным жанрово-смысловым центрам.

Комедия разыгрывает цепь бытовых действий, представляя людей, очень далеких от разумного понимания жизни. Афоризмы, выделившиеся из их речи, по содержанию своему, как заметил современный исследователь, «...скорее «антипословицы»: практическая их «основательность» лишена этической санкции»⁵.

Суждения большей части грибоедовских героев убеждают не прямым своим смыслом, а напоминанием о стоящем за ними назидательном факте; они экспрессивны как жест в сторону происходящего.

От лица Лизы:

Прошу служить у барышне влюбленной!

Репетилова:

Сам плачет, и мы все рыдаем.

Фамусова:

Ах! боже мой! что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна!⁶

Сливаясь с комической ситуацией, изречение воспринимается как ее сигнал, обрезается до поговорки («фельдфебеля в Волтеры»). Именно такого рода оборот Пушкин ввел в роман («И вот общественное мнение!»);

³ *Винокур Г. О.* Слово и стих в «Евгении Онегине»//Пушкин. Сб. статей под ред. А. Еголина. М., 1941. С. 202. Об афористических возможностях онегинской строфы см. также: *Гроссман Л. П.* Этюды о Пушкине//Собр. соч.: В 4 т. М., 1928. Т. 1. С. 137—140.

⁴ *Грибоедов А. С.* Соч. в стихах. Л., 1967. С. 81.

⁵ *Фомичев С. А.* «Язык наперед ума рыщет»: О языке комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»//Литературная учеба. 1982. № 3. С. 127.

⁶ *Грибоедов А. С.* Указ. соч. С. 66, 157, 172.

второй создал по той же модели: «Как Чацкий, с корабля на бал». В обоих случаях указан источник, — грибоевский «почерк» отделен от авторского.

Собственно пушкинские сентенции прежде всего объемнее, строятся по схеме «правильного» рассуждения, не «наводят» на факт, а вбирают его в себя в качестве возможной иллюстрации. Основываясь на давней русской и французской культуре «остроумия», они несомненно учитывают опыт светской «causegic» (непринужденной беседы), но в главном обращены к литературе письменной — к философскому роману XVIII века⁷ и к шутовой поэме первой трети XIX века. С ней онегинские философические парадоксы связывает та специфическая «легкость», которая вызывала неприязнь критиков разных позиций (от Шевырева до Писарева), «легкость», от которой иногда пытаются «освободить» поэта даже очень авторитетные современные ученые. Так, Г. А. Гуковский в книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля» утверждает, что в знаменитом лирическом отступлении первой главы (строфы XXX-XXXIV) слово «ножки» — из стилистического пласта Онегина, Пушкину же пристало только строгое «ноги»⁸.

Как прямое возражение такому подходу звучат стихи Анны Ахматовой, оценившей «вес» пушкинской «легкости»:

Кто знает, что такое слава!
Какой ценой купил он право,
Возможность или благодать
Над всем так мудро и лукаво
Шутить, таинственно молчать
И ногу ножкой называть?..⁹

«Правом» этим, не подхваченным последующей русской литературой (отозвалось оно разве лишь у Чехова), Пушкин обладает психологически органично, безусловно, но одновременно здесь и сознательно выработанная позиция, принципиальная в силу целого ряда причин. Как норма поведения человека *comme il faut*. Как найденный еще «Арзамасом» способ противостояния «тяжеловесности» архаистов и «важности» бфициоза. И наконец, как особое качество того человеческого типа, кото-

⁷ См. Маркович В. Из наблюдений над композицией «Евгения Онегина» // Известия Академии наук КазССР. 1963. Вып. 1. С. 87.

⁸ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 201—203.

⁹ Ахматова А. Стихи и проза. Л., 1976. С. 317

рый условно можно было бы назвать «импровизаторским». Пушкин и после арзамасских времен, в пору Михайловского и Болдина, в беспечности видел знак доверия судьбе, духовное условие моцартианства¹⁰. Другой его стороной оказывалась «обыкновенность» гения, его открытость всем «сигналам» бытия — от уличного скрипача до «черного человека».

Сентенции «Евгения Онегина» неожиданны и подчеркнута обыкновенны. Опираясь на известное всем, они открывают «сверкание» игры самой жизни. Как в салоне Татьяны, «легкий вздор» соседствует здесь с «разумным толком».

Отсюда — главные их внешние признаки: непринужденно-шутливая (а порой и грустно-ироническая) интонация и языковые формы обобщения — приметы «всехности». Как правило, это обороты со словами «люди», «человек», «кто — тот», «блажен, кто», «мы», «нам». Без них могут обходиться сентенции двух крайних видов: цитаты и афоризмы, содержащиеся в прямой речи героев. Первые не нуждаются в специальных знаках обобщения, поскольку повышенная их значимость засвидетельствована самим фактом цитирования. Вторые, напротив, либо не осознаются, будучи ходовыми метафорами (в «проповеди» Онегина, в предсмертных стихах Ленского), либо поражают яркостью «нечаянных» озарений:

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

Или:

Но я другому отдана;
Я буду век ему верна. (VI, 188)

С сентенцией эти душевные формулы сближает непререкаемость мысли и слова. Но именно *сближает*. Их выделение во многом зависит от воли читателя. Оно незапрограммировано — в отличие от построений с обобщающими языковыми оборотами.

Последние для пушкинского романа наиболее типичны. Представляя часть авторского рассуждения (иногда ориентированного на сознание героя), они четко от-

¹⁰ Об этом подробнее см в моей статье «Пушкинская традиция в комедии Гоголя «Ревизор» (Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1981. С. 18—22).

деляются от массива текста первой своей границей. Вторая — вариативна; она может теряться в перспективе развивающегося размышления. Но об этой специфической черте — ниже. Сначала — об определяющем: каков типовой *содержательный* комплекс онегинской сентенции? возможно ли вообще говорить о нем — при мозаике мелькающих тем и прихотливых извивах мысли?

Обратимся к тексту. Вот примеры, иллюстрирующие и это многообразие, и возникающие в его пределах типовые черты.

В первой и второй главах есть сентенции «образцовые» — выдержанные в наиболее характерной для романа форме и к тому же опирающиеся на авторитет исторических имен.

Описание кабинета светского щеголя прерывается рассказанным «мимоходом» историческим анекдотом. Его заключает вывод:

Быть можно дельным человеком
И думать о красе ногтей:
К чему бесплодно спорить с веком?
Обычай деспот меж людей. (VI, 15)

Примечание, где цитируется источник («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо), также сопровождается выводом: «Грим опередил свой век: ныне во всей просвещенной Европе чистят ногти особенной щеточкой». (V, 191).

Авторская мысль движется как бы по трем уровням, последовательно поднимаясь от бытовой эмпирики к обобщению и документу. Но возвышение осложнено иронией. Имена великих потревожены ради пустяка, хотя и вполне заслуженно. Оба — Руссо и Грим — всерьез заняты пустяком. Ход от низшего к высшему, таким образом, ставится под сомнение. Но не снимается: ирония не захватывает всей глубины сказанного. Факт, вызвавший возмущение Руссо, лишь с виду мелочен. Он враждебен основам этики, которую философ предписывал человечеству. Авторская мысль, рожденная импульсом «пустяка», в подтексте опирается на весь комплекс руссоистских проблем; это формула реального (а не утопического) поведения цивилизованного человека.

И тем не менее во всем эпизоде ирония — не внешняя одежда. Она необходима как противоядие против догматической абсолютности. Комичен серьезный пафос Руссо. Комична выдержанная в том же тоне заключительная фраза примечания: автор демонстрирует педантизм

в борьбе с педантством. Пушкинская «философия» художественна по сути и строю. Мысль сентенции рельефна. Она вбирает в себя породивший ее толчок — разговор о «красе ногтей». В сочетании с обобщающе-нормативным началом это создает парадоксальный излом. Резкость предохраняет от плоской назидательности, от ненавистой Пушкину «скуки».

Во второй главе близким путем вводится сентенция, подытоживающая историю юношеских метаний Лариной-старшей. Здесь те же три уровня движения мысли. Мечтавшая о «Грандисоне» — без каких-либо душевных прав на мечту — «хозяйством занялась, привыкла и довольна стала». Такова бытовая эмпирика. За ней следует вывод:

Привычка свыше нам дана:
Замена счастию она. (VI, 45)

В авторском примечании приводится высказывание Шатобриана (в переводе: «Если бы я имел безрассудство верить еще в счастье, я бы искал его в привычке» (VI. 192, 662).

Соположение романтической прозы и обыденного по интонациям стиха, как справедливо замечает Ю. М. Лотман, дает эффект «стилистического диалога между текстом и примечаниями»¹¹. Но не меньший перепад и внутри текста, между историей Лариной и венчающим ее выводом. Героиня — воплощение тривиальности — вдруг оказывается максимально приближенной к поэту и читателю. Размышление, как и в предыдущем эпизоде, движется от низшего к высшему уровню. Авторская мысль иронична и серьезна в одно и то же время, парадоксальна и предельно обобщена. Отстраняющее «она», сопутствующее Лариной-старшей, и лирическое «я» Шатобриана помещается на двух концах широчайшего «мы». В обеих сентенциях повседневность, не меняя своей природы, как бы повышается в ранге.

Третья, примыкающая к ним по смыслу, падает на момент, взрывающий повседневность. Ход мысли здесь обратный. Ее импульс — то невероятное, что переживает Евгений; пораженный новым обликом Татьяны. Чувство, которое он считал невозможным для себя, перевер-

¹¹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 202.

нуло все привычки, отменило душевную инерцию. На этом фоне замечание:

О люди! все похожи вы
На прародительницу Эву:
Что вам дано, то не влечет;
Вас непрестанно змий зовет
К себе, к таинственному древу:
Запретный плод вам подавай,
А без того вам рай не рай (VI, 177) —

явное снижение. В высшую минуту своего бытия герой включен в некое собирательное «люди», где великие и малые взяты в одном качестве — как существа, равно подвластные соблазну греха.

Белинский не принял такого представления о «достоинстве человеческой природы». Идею изначального несовершенства человеческого рода он противопоставил теории разделения добра и зла между природным потенциалом и общественным бытием и вытекающую из нее утопию просветительски-разумного переустройства¹².

Пушкин — поэт действительности — никогда не был поклонником утопий. Общий рационализм французского просветительства оказал на него, как известно, немалое влияние, но к середине двадцатых годов оно отступило перед художественно-целостным мировосприятием. Представления о человеческом роде, отразившиеся в «Онегине», не лишены скептицизма, элегической разочарованности, романтической обиды на людей, но встречной волной встает ощущение глубинной «правоты» жизни, неисчерпаемой в ее повседневных проявлениях. Победа обыкновенного выглядит в сентенциях скорее добром, чем злом. Даже для Онегина включение в общечеловеческий ряд не только снижение, но и «заземление», утешительное в сравнении с мучающим его чувством невесомости.

Особенность подхода к извечным вопросам бытия отличает «Евгения Онегина» от современной Пушкину русской «поэзии мысли». И там исходная точка зрения — понимание человека как родового существа. Но для Любомиров и Баратынского средоточие человеческого начала — интеллект, торжествующий, или трагически замкнутый. Для Тютчева — романтическая уединенная «веща душа». Пушкин же ищет опоры в пластах, лежащих у корней родовой общности: в традиции, в опы-

¹² Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 4. С. 383.

те человеческого общежития. Опыт же — при свойственной ему наглядной достоверности — всегда не завершен. Онегинские сентенции совмещают несомненность и относительность. Последняя передается с помощью целого ряда приемов «ограничения». Сильнейший среди них — разумеется, ирония. Она несет в себе момент сомнения, заставляющий заново взвесить сказанное. С иронией часто сопрягается определенный тип построения высказывания. Условно его можно было бы назвать «рассасыванием» тезиса в общем потоке рассуждения. Близкий эффект дает коррекция одного высказывания другим, сходным и все же отличающимся по смыслу.

«Ограничения» бывают столь значительны, что иногда почти размывают заданную формулу. Сентенция, однако, обладает удивительной устойчивостью. Попробую показать это на примере рассуждения, открывающегося тезисом: «Блажен, кто с молодю был молод, // Блажен, кто во-время созрел...» (гл. VIII, строфы X, XI). Поскольку текст этот очень сложен, привожу его полностью:

X

Блажен, кто с молодю был молод,
Блажен, кто во-время созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел;
Кто странным онам не предавался,
Кто черни светской не чуждался,
Кто в двадцать лет был франт иль хват,
А в тридцать выгодно женат;
Кто в пятьдесят освободился
От частных и других долгов,
Кто славы, денег и чинов
Спокойно в очередь добился,
О ком твердили целый век:
N. N. прекрасный человек.

XI

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она;
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежие мечтанья
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.
Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд,
Глядеть на жизнь, как на обряд,
И вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей. (VI, 169—170)

Только первое двестишье представляет здесь сентенцию в точном смысле — безусловную, гармонически замкнутую. Дважды (и как бы с двух концов) утверждается одно: привлекательность природной нормы, душевного здоровья, «правильного» человеческого развития.

Но по мере разворачивания мысли бесспорность формулы берется под сомнение. Уже с третьей строки начинается сильнейший иронический «скос». Он заставляет читать «наоборот»: сочувствовать тем, кто предается «странным снам», чуждается «светской черни», не умеет быть франтом или хватом. Цена наград, уготованных счастливцу, подрывает доверие к схеме типовой жизни. Ее неизбежный результат — потеря лица («N.N. прекрасный человек»).

Итог этот не может, однако, закрыть размышления: автора, по сути, занимают именно те, кто, подобно его герою, уклонился от общего удела. В ироническом контексте десятой строфы они могут показаться носителями истины. Одиннадцатая строфа снимает эту иллюзию. Уйти на особые пути не удастся. Остается брести за толпой, сознавая бессмысленность собственных усилий.

Выхода нет. По законам строгой логики тезис рассуждения, развивающегося таким образом, должен быть отвергнут.

Но художественный текст живет своими законами. Очень многое определяется здесь эмоциональной заинтересованностью. Люди второго пути показаны поэтом с откровенной лирической горечью, они должны вызвать симпатию, импульс присоединения. Сознание бесплодности их пути — собственного пути (характерное «мы») — заставляет остро тосковать о норме. Мысль, дважды наткнувшись на тупик, возвращается к заданной формуле. Не с тем, чтобы, отбросив ее, повиснуть в пустоте. Напротив — чтобы утвердиться на острове бесспорного:

Блажен, кто с молоду был молод,
Блажен, кто во-время созрел...

Спорное, однако, тоже не забывается. Оно дает обертоны, которые в самом приблизительном «переводе» означают понимание того, что «природная» истина в мире общественного бытия теряет свою непреложность¹³.

¹³ Ю. М. Лотман трактует смысл этого размышления несколько иначе (см.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 351). Думаю, что при такой сложности художественного текста разночтения естественны.

Этот необычный строй развертывания сентенции в пушкинском тексте не единичен. Здесь есть свои варианты. И сама мысль, и последующий отказ от нее могут быть рельефнее, резче. Психологический механизм возвращения к тезису остается в принципе тем же.

Так, в начале четвертой главы акцентированно подается парадокс:

Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей... (VI, 75)

По ходу той же строфы выясняется, что на этой основе строил свою «науку» «хладнокровный разврат». — забава «старых обезьян//Хваленых дедовских времен». Но отвергается именно эта «наука», а не факт, на который она опирается. Парадокс сохраняет значения свидетельств о «странностях любви» и в этом своем качестве не случайно переадресуется Онегину, пережившему пору «бурных заблуждений». Общечеловеческое знание, лежащее в основе пушкинской сентенции, конкретизируется как жизненный опыт определенного лица.

Прикрепленность высказывания к «зоне» героя воспринимается обычно как знак ограничения его истинности. Но — не в данном случае. И вообще не по отношению к Онегину. Из всех персонажей романа он в наибольшей мере *вровень* с автором. Именно поэтому их «разность» декларируется открыто, а согласие может быть понято всерьез. В первой главе оно даже обусловлено сюжетно. Перед нами раздумья двух друзей:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.
Все это часто придает
Большую прелесть разговору.
Сперва Онегина язык
Меня смущал; но я привык
К его язвительному спору,
И к шутке, с желчью пополам,
И злости мрачных эпиграм. (VI, 24)

Сентенция вводится по типу той, о которой говорилось выше. Причастность к ней Онегина открывается не сразу: вначале она подается как авторская.

Сказанное, однако, столь резко (и так плохо сочета-

ется с концепцией пушкинского гуманистического оптимизма), что возникает соблазн «освободить» от него автора, возложив всю ответственность на героя. Б. Г. Рейзов, например, объясняя смысл строфы настроениями послереволюционного разочарования конца XVIII века, проецирует их только на сознание Онегина¹⁴.

В отличие от него М. М. Бахтин¹⁵, И. М. Семенко, Ю. М. Лотман считают, что герой и автор в этом суждении солидарны. И. М. Семенко и Ю. М. Лотман сравнивают сентенцию с другой, противоречащей ей: «Мы все глядим в Наполеоны...» (гл. II, строфа XIV). При этом И. М. Семенко доказывает, что первое высказывание, в противоположность второму, отражает мироощущение, представляющее для поэта духовное прошлое¹⁶. А Ю. М. Лотман говорит об общей широте и подвижности авторской позиции¹⁷.

Безусловно соглашаясь с последним утверждением, приведу вторую из названных сентенций, поскольку при нашем повороте темы важен характер их соотношенности. Речь идет о друзьях «от делать нечего»:

Но дружбы нет и той меж нами.
Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно;
Нам чувство дико и смешно.
Сноснее многих был Евгений;
Хоть он людей конечно знал,
И вообще их презирал, —
Но (правил нет без исключений)
Иных он очень отличал,
И вчуже чувство уважал. (VI, 37)

Если просто поставить эту строфу рядом с той, которая приведена выше, станет ясно, что сопрягает их сознательное авторское намерение. Вторая содержит прямую отсылку к первой («Хоть он людей конечно знал, // И

¹⁴ Рейзов Б. Г. Из комментария к «Евгению Онегину» («Кто жил и мыслил...») // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1974. С. 247—249.

¹⁵ Бахтин М. М. Из предьстории романного слова. С. 412.

¹⁶ Семенко И. М. О роли образа автора в «Евгении Онегине» // Труды Ленингр. библиотеч. ин-та им. Н. К. Крупской. 1957. Т. 11. С. 132.

¹⁷ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 193—194.

вообще их презирал...»), продолжает ее, демонстрируя изнанку того же явления. «Переключка» противоречащих друг другу сентенций взаимно ограничивает их, создавая эффект, близкий сложному развитию тезиса в едином монологе — с той разницей, что соотносительность самостоятельных суждений сохраняет им своеобразное «равноправие». Так возникает «веер» сходных и расходящихся мотивов.

Ироническое «Блажен, кто с молодю был молод...» дополняется лирически-серьезным: «Любви все возрасты покорны...» (гл. VIII, строфа XXIX). К ним примыкают другие размышления, связанные антитезой страсти и покоя, неги сердца и холода ума. Причем в одном случае предпочтение отдается тому, кто сумел освободиться от «мятежной власти» бурных чувств или не знал их вовсе (гл. II, строфа XVII), хотя судьба такого счастливица рисуется не без иронии. В другом, напротив, «стократ блаженным» назван тот, кто «покоится в сердечной неге» (гл. IV, строфа LI), хотя и его удел не представлен как вполне истинный. Все это сходится на теме, центральной для русской лирики начала двадцатых годов. Пушкин подхватывает лейтмотив элегии на том ее фазисе, когда психологическая эмпирика стала перерастать в философствование.

Дало две доли провидение
На выбор мудрости людской:
Или надежду и волнение
Иль безнадежность и покой¹⁸ —

писал лирик, которого называли «элегическим поэтом современного человечества». Баратынский тоже отдавал «сердца пламенные сны» на долю «юношей кипящих», а холод покоя — тем, кто обрел «знание бытия». Но само это «знание» очень непохоже у него на пушкинское. Оно отождествляется с неким абсолютным максимумом, а потому либо закрывает возможности повседневной жизни, либо просто в ней неприменимо. Истина Баратынского — «гостя роковая» (стихотворение «Истина»), наука, которая «на земле не для земли дана» («Осень»).

Пушкин в своем подходе к жизненной мудрости чужд романтической глобальности, конкретен, вариативен. Сентенции обставлены массой ограничивающих их условий, поправок, «исключений». Это освобождает их от неподвижной замкнутости, открывая доступ в дина-

¹⁸ Баратынский Е. А. Полн. собр. стих. Л., 1957. С. 91.

мический мир романа в стихах. Но создают они в этом мире полюс устойчивости. Я имею в виду не формальный, а смысловой аспект. Сентенциозность, как ее ни ограничивай, — тяготеет к сфере нравственно-определенного, к категориям традиции, принципа, долга, порядка.

«Нравственность в природе вещей» — эту сентенцию-цитату Пушкин вынес в эпиграф четвертой главы. Иногда в авторской ее подаче видят оттенок иронии, намек на нравоучение, которое Евгений читает Татьяне. Но даже если этот намек существует (что не бесспорно), куда важнее то, что эпиграф такого рода предваряет две рещающих встречи героев (вторую как зеркальное отражение первой). Поочередно Онегин и Татьяна поступают так, как требует того их понимание долга.

В этом понимании они смыкаются с областью традиционного сознания. Недаром финальная часть речи героя сплошь пронизана сентенциями — не парадоксами, а ходовыми заветами здравого смысла, недаром последние слова Татьяны окружены ореолом фольклорной ритуальности. Чтобы так обрисовать решения своих героев, нужна была великая убежденность в силе нравственного начала как такового. Анна Ахматова, назвавшая Пушкина «моралистом», видела источник этой убежденности в жажде «высшей и единственной Правды»¹⁹.

¹⁹ Ахматова А Стихи и проза С 550.

◆

**Элегическая традиция
в романе А. С. Пушкина
«Евгений Онегин»**

Изучение жанрово-стилевых особенностей образов романа «Евгений Онегин» только начинается, несмотря на то что еще М. М. Бахтин, Д. Д. Благой, Г. А. Гуковский¹ отмечали связь многих строф романа с лирическими жанрами поэзии начала XIX века.

В настоящее время в работах С. Г. Бочарова, В. И. Коровина, Г. П. Макогоненко, Ю. В. Манна² были раскрыты идейно-стилевые связи отдельных образов романа с жанрами лирической поэзии пушкинской поры. Из новейших исследований в этом направлении хотелось бы отметить работу О. И. Видовой³, которая наиболее близко подошла к поставленному нами вопросу: она рассматривает, как в художественной ткани романа модифицируется собственная элегия А. С. Пушкина 20-х годов. Мы же постараемся показать, какую художественную функцию выполняет «элегическая отнесенность» тем и образов «Онегина» и как романский опыт повлиял на судьбу пушкинской элегии конца 20—30-х годов.

¹ См. работы: *Бахтин М. М.* Из предыстории романного слова// *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 414—416; *Благой Д. Д.* Пушкин — зодчий//*Благой Д. Д.* От Кантемира до наших дней. М., 1979. Т. 2. С. 169; *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 203—223.

² См. работы: *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974; *Коровин В. И.* Лирические и лиро-эпические жанры русского романтизма. М., 1982; *Макогоненко Г. П.* «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. М., 1971.

³ *Видова О. И.* Поэтическая функция элегии в лиро-эпических произведениях А. С. Пушкина «Кавказский пленник», «Евгений Онегин». Томск, 1984.

В годы создания романа практически ни одна из его тем еще не была свободной от традиций определенного литературного жанра. В «Евгении Онегине» стилевое слово впервые было сознательно поставлено рядом с «нестилевым», простым⁴, поэтому Пушкин живо ощущает жанровую отнесенность любого элемента текста — от портрета Ольги до отдельного эпитета — слова *vulgar* («Оно б годилось в эпиграмме»). Автор неоднократно сам отсылает читателя к тому или иному жанру, эти ссылки можно встретить как в тексте романа, так и в пушкинских примечаниях к нему⁵. О полемическом отношении Пушкина к литературной традиции говорят и упоминания признанных «корифеев» жанра, и выбор эпиграфов к каждой главе.

Среди поэтических жанров XIX века элегии принадлежит особое место. Будучи характеристическим жанром эпохи романтизма, воплотив в себе его противоречивость, элегия в эти годы переживала период расцвета, который был одновременно и началом кризиса. Естественно, что в тексте романа элегия упоминается чаще других литературных жанров. -

Элегическая доминанта, становясь в XIX веке, особенно после поражения декабрьского восстания, «главным конструктивным принципом» (по выражению Ю. Н. Тынянова), стремилась проникнуть во все литературные жанры и, более того, заявить о себе как жизненной установке.

Нельзя не заметить, что «речевые сферы» (М. М. Бахтин) персонажей романа построены как жизненное воплощение определенного литературного жанра. Формируя мышление героя и рисуя образ его жизни, ни один из этих «жизненных» жанров не принес пушкинским героям человеческого счастья, так же как не предоставляли возможности быть счастливым существовавшие в то время общественные формы жизни.

В характере Онегина реализуется байроническое разочарование, в судьбе Ленского воплощена внутренняя статичность и безвременная гибель юноши-поэта из элегий Жуковского, в жизни Татьяны «верная супруга и

⁴ См.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. С. 71.

⁵ Например, реплика Ленского о «домашнем круге» немедленно определяется Онегиным как «эклога», слова Ленского на кладбище расценены как «надгробный мадригал», а в примечаниях к I главе Пушкин приводит отрывки из оды М. А. Муравьева и идиллии Н. И. Гнедича.

добродетельная мать»¹ сентиментальной идиллии оборачивается верностью нелюбимому мужу и «крещенским холодом» хозяйки великосветского салона.

Три основные ветви элегической традиции: первоначально близкая к идиллии сентиментальная, предромантическая и романтическая элегии, воплощенные в судьбах конкретных личностей, оказываются губительными для человека. Поэтому вопрос об отношении к элегии становится для Пушкина не узко-литературной проблемой выбора жанра, а проблемой в высшей степени морального выбора.

Именно в романе впервые выносятся приговор «безнравственной душе» современного героя (поиск эпитета в черновиках 7-й главы последовательно идет в сторону углубления моральной характеристики⁶). И именно в «свободном романе» этому герою впервые предоставлена возможность выхода за пределы избранного им «жизненного» жанра и возможность поиска основ «самостоянья человека», чему посвящает зрелые годы своей жизни сам автор романа.

Элегия вступила в роман еще в предисловии к «первой песни». Предвосхищая своих критиков, Пушкин занимает отстраненную позицию по отношению к написанной два года назад первой главе и сам указывает на ее возможные недостатки: «Станут осуждать <...> также некоторые строфы, писанные в утомительном роде новейших элегий, в коих чувство уныния поглотило все прочие⁷.

Эти «некоторые строфы» рисуют общие черты Онегина и автора романа и, выражая элегическую точку зрения на мир, наполнены штампами романтической элегии:

Условий света свергнув бремя, —
Как он, устав от суеты <...>
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас;
Обоих ожидала влоба

⁶ Последовательность такова: с его а) *холодною*; б) *тоскливою*; в) *расчетливой*; г) *раздвоенной*; д) *безнравственной* душой.

⁷ Слова, выделенные Пушкиным, принадлежат В. К. Кюхельбекеру, предисловие написано в связи со статьей Кюхельбекера в «Мнемозине» (1825, ч. II) и входит в один ряд с полемическими замечками Пушкина по поводу этой статьи и со строфами XXXII—XXXIII писавшейся в это же время IV главы романа.

Слепой Фортуны и людей
На самом утре наших дней. (VI, 23—24)

Но граница между автором и героем пролегает в столь же знакомой жанровой сфере, что и та, которая определяла их сходство. «Прелестный уголок» онегинской деревни как бы заимствован из сентиментальной идиллии. Описание деревни дано с помощью обычного триединого набора сентиментального пейзажа. Отношение Онегина к идеалу сентиментального счастья уже превосходит его ответ на письмо Татьяны:

Два дня ему казались новы
Уединенные поля,
Прохлада сумрачной дубровы,
Журчанье тихого ручья... (VI, 27)

Быть может, чувствий пыл старинный
Им на минуту овладел.. (VI, 77)

Позднее в разговоре с Татьяной Онегин отвергнет и счастливый удел семейного человека, первостепенно значимый для сентиментализма⁸. Исследователи давно заметили, что Татьяна объединяет в своем сознании народность и сентиментальные представления, заимствованные из романов: Пушкин настолько точен в словопотреблении, что образ Татьяны постоянно окружен приметами сентиментального взгляда на мир. Отчетливую элегическую окраску этому взгляду придает то, что Татьяна, оставшись в душе «бедной Таней», расстается со своим «простонародным» и в то же время «идеальным» миром. Она оказывается оторванной от родной почвы и лишь в мечтах переселяется в деревню:

Теперь то холмик, то ручей
Остановляют по неволе
Татьяну прелестью своей. (VI, 151)

Ей душно здесь. . она мечтой
Стремится к жизни полевой,
В деревню, к бедным поселянам,
В уединенный уголок,
Где льется светлый ручеек,
К своим цветам, к своим романам
И в сумрак липовых аллей,
Туда, где он являлся ей. (VI, 162)

⁸ Ср. Орлов П. А. Русский сентиментализм М., 1977. С. 106—107.

<...> Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада <...>
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей... (VI, 188)

Все это так же недоступно теперь для героини, как было недостижимо возвращение молодости для Онегина и автора («Так уносились мы мечтой//К началу жизни молодой»).

Именно по отношению к сентиментальному идеалу впервые резко расходятся автор и Онегин. Автор приемлет то, чего не видит и не понимает Онегин, но ориентация на сентиментальный идеал в жизни, как мы видим на примере судьбы Татьяны, приводит лишь к «элегической тоске». «Прелестный уголок» недостижим, он — такая же мечта, как и возрожденная молодость. И все же ясно, что именно идеалы Татьяны всего дороже автору. Недаром такое важное значение имеют в романе эпитеты «бедный» и «простой». А в черновиках автор вспоминал: «Чувствительность бывала в моде//И в нашей северной природе», и понятно, что он призывает не к моде на чувствительность, а к человечности.

Неверно было бы считать, что воплощение сентиментальной элегии связано в романе только с образом Татьяны. Противопоставив Онегину Ленского, Пушкин не мог не вспомнить «чувствительного и холодного» Н. М. Карамзина.

Именно образ Ленского по традиции связывается с элегиями, — и не только потому, что Ленский их сочиняет. Характеризуя Ленского, Пушкин подчеркивает в нем неизменность, неподвластность времени. Герой погибает, ни в чем не изменившись, навеки оставшись в молодости, с которой прощается автор, «пускаясь в новый путь», — вот этот-то «новый путь» для Ленского закрыт. Если мы обратимся к присущим предромантической и романтической элегии временным характеристикам, то обнаружится полное соответствие между «философией времени» Ленского и элегической поэтикой времени⁹:

⁹ См. об этом: Грехнев В. А. Элегическая поэтика времени// Грехнев В. А. Лирика Пушкина. Горький, 1985. С. 159—187.

Всегда, везде одно мечтанье,
 Одно привычное желанье,
 Одна привычная печаль. (VI, 40)

Всегда скромна, всегда послушна,
 Всегда как утро весела... (VI, 41)

Мгновенной думы долгий след,
 Все тот же после многих лет. (VI, 85)

Решая «вечные вопросы», элегия предполагала и вечное, неизменное время. Но и упоенный жизнью Ленский лишен чувства развития жизни, чувства исторического изменения, столь присущего автору. Пушкину важно подчеркнуть заимствованный характер философии Онегина и поэзии Ленского: «философу в осемнадцать лет» необходимы «два-три романа», а поэту, который «цел поблекший жизни цвет без малого в осемнадцать лет», передана во владение поэтика раннего Жуковского (в представлениях современников, связанная с Германией)¹⁰.

Не только сама «речевая сфера» Ленского построена как пересказ элегий и песен Жуковского, но и описание могилы юноши-поэта, появляющееся в романе дважды, почти полностью даны в такой же стилистике:

Куда, куда вы удалились
 Весны моей златые дни?

 Забудет мир меня; но ты
 Придешь ли, дева красоты,
 Слезу пролить над ранней
 урной <...>
 Сердечный друг, желанный
 друг,
 Приди, приди: я твой супруг!
 (VI, 125—126)

Куда полет свой устремила?

 О дней моих весна златая,
 Постою... тебе возврата нет...
 («Мечты», 1806—1812)
 И, в горький жизни час,
 прискорбного супруга
 Усмешкою любви придешь ли
 оживить?
 Придешь ли украшать мой
 тихий гроб цветами?
 («К Нине», 1808)

Есть место: влево от селенья,
 Где жил питомец вдохновенья,
 Две сосны корнями срослись;
 Под ними струйки извились
 Ручья соседственной долины.
 Там пахарь любит отдыхать,

¹⁰ См., например, «Богдановичу» Е. А. Баратынского.

И жницы в волны погружать
Приходят звонкие кувшины;
Там у ручья в тени густой
Поставлен памятник простой. (VI, 134)

Там соловей, весны любовник,
Всю ночь поет; цветет
 шиповник,
И слышен говор ключевой —
Там виден камень гробовой
В тени двух сосен устарелых.
(VI, 141)

На ветви сосны преклоненной
Бывало, ранний ветерок
Над этой урною смиренной
Качал таинственный венок
Бывало, в поздние досуги
Сюда ходили две подруги,
И на могиле при луне,
Обнявшись, плакали оне.
Но ныне... памятник унылый
Забыт. К нему привычный след
Заглох. Венка на ветви нет;
Один, под ним, седой и хилый
Пастух по-прежнему поет
И обувь бедную плетет.
(VI, 142)

В тени дерев, над чистыми
 водами,
Дерновый холм вы видите ль,
 друзья?

На ветвях лира и венец
И все молчит... лишь тихие
 зефиры,
Коледья вянувший венец,
Порою веют над могилой,
И лира вторит им уныло:
Бедный певец!
(«Певец», 1811)

Ах, скоро, может быть,
 с Минваною унылой
Придет сюда Альпин
 в час вечера мечтать
Над тихой юноши могилой. .
(«Вечер», 1806)¹¹

Однако отношение Пушкина к творчеству самого Ленского изменялось на протяжении романа и было далеко от однозначного осуждения. В IV главе романа любовные стихи Ленского сопоставляются с творчеством Языкова, в элегиях которого Пушкин подчеркивает искренность и автобиографизм:

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

Не соглашаясь со «строгим критиком»¹², Пушкин считает элгию приметой нового века, жанром, пришедшим на смену классицистической оде и сентименталь-

¹¹ Тексты В. А. Жуковского цит. по изд.: *Жуковский В. А. Собр. соч.*: В 3 т. М., 1980, Т. 1.

¹² 1824—25 гг., когда создавалась VI глава, озаменованы журнальными выступлениями А. Бестужева и В. Кюхельбекера.

ной идиллии. Автор романа насмешливо относится к стремлению «архаиста» — Кюхельбекера направить русскую поэзию в сторону одического классицизма. В пространстве элегии Пушкин видит историческую закономерность и поэтому останавливает спор знаменитым: «Два века ссорить не хочу».

Но в VI главе, где Ленский слагает стихи «о прежнем, о былом», автор иронически комментирует:

Так он писал *темно* и *вяло*,
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я...) (VI, 126)¹³.

Эта оценка направлена уже не против архаистов, а против элегического «унылого романтизма».

Как совмещались две эти противоречивые оценки в поэтической практике Пушкина? И какой «новый путь» предлагал автор для решения «вечных» вопросов элегии?

Прежде всего, авторское сознание в романе превосходит героев в том, что обладает возможностью понимания трех различных позиций, т. к. автор совмещает их в своих «лирических отступлениях». Кроме того, сопоставив стили героев, мы обнаруживаем в «речевой сфере» автора романа еще одну область — обширную область «нестилевого», «простого» слова. Очевидно, именно в этой сфере и следует искать новый тип отношений между человеком и его судьбой, новую «модель реагирования»¹⁴ на жанровую проблему элегии — конфликт между человеком и надличностными силами (смерть, время, судьба).

Традиционные элегические темы, связанные в сюжете романа с образами героев, трактуются Пушкиным по-новому. При этом автор не уподобляется тому, кто «все чувства, все слова//В их переводе ненавидит». Пушкинский «перевод» не отменяет традиционных тем, не задается целью показать их ничтожность. Пушкин вводит в решение элегических вопросов чувство исторического изменения, движения. Рассмотрим, как предстает в этом освещении тема смерти.

¹³ Курсив Пушкина; о происхождении этих эпитетов см.: Гинзбург Л. Я. Об одном пушкинском эпитете//Вопросы литературы. 1980. № 1.

¹⁴ Термин Д. С. Лихачева. См.: Лихачев Д. С. Несколько мыслей о лирической поэзии//День поэзии. 1981. С. 158.

Посещая могилы родителей, Ленский сочиняет «печальную надпись», в которой перед читателем предстает традиционное элегическое отношение к смерти:

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут... (VI, 48)

Далее многоточие прерывает слова Ленского, и авторский голос произносит знаменитый вывод:

И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

Совмещение незыблемости элегической доминанты с чувством исторической перспективы и применение этих понятий к конкретной человеческой судьбе («наши внуки») позволяет Пушкину снять безысходность конфликта человека и смерти.

Как мы и предполагали, стилистически это новое решение опирается на «простое», «нестилевое» слово, свободное от жанровой отнесенности, хотя Пушкин старается не сталкивать резко две языковые сферы и с этой целью заменяет первоначальное просторечное «Из мира вытолкнут и нас» (VI, 298) на более нейтральное «вытеснят».

Взгляд на судьбу человека как на «малую историю» повлиял и на изменение отношения автора к столь же привычно-элегической теме прощания с молодостью. Молодость для автора романа не обладает абсолютной ценностью идеала, «золотого века» человеческой жизни, как это всегда было по отношению к прошлому у поэта-элегика.

Прощание с молодостью воспринимается им не как утрата, а как закономерная смена этапов человеческой жизни. В черновиках восьмой (первоначально седьмой) главы появляется образ «безумной молодости», — предвосхищая «Элегию» 1830 г. На страницах романа зарождаются основные творческие открытия, оказавшие влияние на лирику Пушкина конца 20-х — 30-х годов. Автор романа понимал, что отказаться от элегии невозможно, но необходимо противопоставить элегической философии иную «нравственную философию».

Появление в элегиях Пушкина «чужого сознания»¹⁵, темы исторической перспективы, будущих поколений, личной ответственности человека за свою судьбу и, наконец, темы «самостоянья человека» произошло во многом благодаря созданию романа в стихах, где мировоззренчески центральный жанр эпохи — элегия — впервые предстал в окружении других жанровых стилей не только как явление литературы, но и как стиль человеческой жизни.

¹⁵ Грехнев В. А. Чужое сознание в элегиях Пушкина // Грехнев В. А. Лирика Пушкина. Горький, 1985.

**Творчество Пушкина:
жанры,
поэтика,
литературные традиции**



Некоторые вопросы жанровой специфики трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»

В научной литературе о Пушкине обширный раздел составляют исследования, посвященные трагедии «Борис Годунов». Она изучалась в контексте творчества поэта, выяснились ее связи с русской и европейской драматургией, соотношения с летописями и «Историей государства Российского» Н. М. Карамзина. Однако, несмотря на многочисленные обращения к ней исследовательской мысли и накопившуюся значительную литературу, проблема пушкинской трагедии не может быть признана решенной и на сегодняшний день. Требуют уточнения и главные вопросы: о жанровой природе трагедии, ее новаторстве и связях с традицией, об эстетической концепции, выраженной в ней.

Автор предлагаемой статьи, сознавая обширность проблемы и принимая во внимание имеющиеся исследования по отдельным ее аспектам, избирает предметом своим наименее, как ему кажется, проясненный в изучении «Бориса Годунова» вопрос — о связях трагедии А. С. Пушкина с предшествующей драматургией. Длительное время, включая и ранний период советской литературной науки, дело сводилось к обнаружению связей пушкинской трагедии с европейской традицией — главным образом, поискам параллелей к «Борису Годунову» в драматургии Шекспира, его исторических хрониках. С годами границы поисков расширились¹, однако

¹ Анализ этого направления см. в работе: Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953. С. 15 и след.

классицизм в круг исследовательских интересов не попал: сковывали отрицательные оценки Пушкиным его театра.

Укреплению наметившейся тенденции протипоставления всего творчества Пушкина классицизму в известной мере способствовали историко- и теоретико-литературные исследования генеалогии реализма в русской литературе, которые привели к признанию ряда произведений Пушкина 20-х гг., в том числе трагедии «Борис Годунов», первыми реалистическими произведениями в русском литературном процессе. Справедливости ради следует признать, что отдельными исследователями связь трагедии Пушкина с классицизмом не исключалась совсем, однако традиции его усматривались лишь в частных моментах: структуре образа Годунова, отдельных элементах композиции трагедии и др.²

Как известно, классицизм составил один из этапов — и очень значительный — в общем развитии художественной мысли, в русской литературе им заложены основные традиции в развитии национальных жанровых форм. Современная Пушкину теория драматических жанров опиралась на длительную их историю, начиная с эпохи античности и включая театр классицизма, в том числе классицизма русского. В период работы над трагедией Пушкин много размышлял о театре, его истории, драматических жанрах и их природе вообще, о трагедии, народной комедии. Это нашло отражение в переписке поэта второй половины 20-х гг., сказалось на первоначальном заглавии его трагедии. Позднее размышления этих лет легли в основу неоконченной статьи 1830 года «О народной драме и драме «Марфа Посадница».

Отношение Пушкина к традиции в драматургии было двойственным. Он высоко ценил главное завоевание трагедии нового времени — трагедии Шекспира и Расина, — обращение ее к изображению «судьбы человеческой, судьбы народной». По его мнению, именно это поставило европейских драматургов «на высоту недостижимую» и сделало их произведения, «несмотря на узкую форму» одного и «неравенство, небрежность, уродливость отделки» другого, «вечным предметом наших изучений и восторгов»³.

² Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 9—10, 15.

³ Пушкин и театр. М., 1953. С. 393.

Высоко оценивая масштабность содержания трагедии классицизма, Пушкин вместе с тем признавал, что они «изо всех родов сочинений самые неправдоподобные»⁴. И неправдоподобие их определялось соблюдением нормативного правила «трех единств». Именно оно сообщало им ту «узкую форму», которую не мог принять Пушкин, двигавшийся в период создания «Бориса Годунова» к реализму.

Несомненно, жанр трагедии понимается поэтом как жанр историко-героический, с общественной, гражданственной тематикой, соответствующим конфликтом и героями. В этом он следует традиции, восходящей к Шекспиру и Расину, более того — к античности. «Борис Годунов» подтверждает, что Пушкин учитывает и опыт русской трагедии, когда кладет в основу драматической композиции своего произведения «сюжет» из национальной русской истории.

В современной науке не без основания принято объяснять тяготение классицизма к истории поисками в прошлом идеальных характеров, призванных служить образцом нравственного поведения для современного человека. Действительно, установка классицизма на моралистичность определила в конечном итоге отношение к истории как объекту изображения в высоких жанрах. Трагедия классицизма строилась на судьбе героя (реального исторического лица), на столкновении его личных устремлений с интересами других лиц или государства, противоречии двух чувств, взаимоисключающих друг друга. Исторический «сюжет» интересовал писателя в данном случае скорее как форма конкретизации главной мысли трагедии, как ее «индивидуализирующее одеяние»⁵.

Тяготая к обобщенным оценкам нравственной сути явлений и лиц, драматурги заботились лишь о самом общем соответствии изображаемого тому, что было закреплено в человеческой памяти⁶.

Такое или почти такое отношение к историческому материалу сохранится и в драматургии раннего романтизма, хотя, в отличие от предшествовавшей литературной эпохи, романтики обнаружат больший интерес к самим фактам и событиям. Их пристальное внимание к

⁴ Пушкин и театр. С. 348.

⁵ Гегель Г. Соч.: В 14 т. М.; Л., 1929—1959. Т. 14. С. 188.

⁶ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 84. Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. СПб. 1821; и др.

летописным материалам явится отражением начавшегося процесса становления в России исторического мышления, охватившего все сферы духовной жизни в эту эпоху. И хотя историзм романтиков, как справедливо отмечалось уже в литературной науке, имел весьма относительный характер, он и в такой форме способствовал дальнейшему движению литературы от универсальных сюжетов к изображению неповторимой судьбы своей нации, государства.

Стремление драматургов первых десятилетий XIX века к соотносению художественного изображения с реальной историей, художественных характеров с их историческими прототипами по-прежнему продолжало уживаться с концепцией трагического жанра, как она сложилась в эстетике классицизма. Поэтому трагедия и начала нового века не отвечала еще тем высоким требованиям, какие предъявит позднее Пушкин драматическому писателю⁷.

Изменения в самом методе художественного познания исторической действительности в русской литературе связаны, по общему мнению исследователей, с творчеством Пушкина, и в первую очередь — с его трагедией «Борис Годунов». Как справедливо отмечает Г. А. Гуковский, «историзм в пушкинском понимании 1825 года неотделим от проблемы народа и народности»⁸. Новый подход к историческому материалу закрепляется в последующих произведениях А. С. Пушкина, обращенных к отдельным «моментам» национальной истории — в «Стансах», незавершенном романе «Арап Петра Великого», двух исторических поэмах — «Полтаве» и «Медном всаднике», повести «Капитанская дочка». Этим произведениям свойственен подлинный историзм, и он проявляется как в воспроизведении событий, так и в изображении исторических лиц.

Трагедия Пушкина не была, как известно, понята его современниками. Она не укладывалась в привычные рамки ни шекспировской, ни расиновской трагедий. Она противоречила и представлениям о романтической трагедии начала XIX века. Что не удовлетворило современников и что продолжает определять противоречивость взглядов на жанровую природу этого произведения в науке по сей день? И современная Пушкину и последу-

⁷ Пушкин и театр. С. 397.

⁸ Гуковский Г. А. Указ. соч. С. 13.

ющая критика, в том числе и Белинский, не нашла в трагедии необходимого для жанра единства действия, что привело, по мнению критиков, а потом и историков литературы, к недостаткам композиционной организации драматического материала. Кроме того, вызывало недоумение то, что герой, именем которого названо произведение, умирает задолго до конца событий, а драматическое действие продолжает развиваться и напряженность его не спадает. На сцене появляется другой герой. Чтобы объяснить это, потребовалось ввести положение (позже ставшее традиционным) об отступлении Пушкина от главного закона драматического произведения — единства действия, наличии в трагедии двух по сути самостоятельных сюжетных узлов, один из которых связан с Годуновым, другой — с Отрепьевым, и об отсутствии поэтому центрального героя.

Это послужило, в ряду других соображений, основанием полагать, что главным героем в трагедии является не Годунов и не Лжедмитрий, а народ, действительно выделенный автором как самостоятельный художественный персонаж. Именно этот образ, по мнению некоторых исследователей, группирует вокруг себя события, поскольку их движение — судьба Бориса и Самозванца — определяется «мнением народным»⁹.

Если рассматривать драматическое произведение Пушкина как трагедию, а не как «историческое представление», «народную драму», «реалистическую драму», «историческую хронику» или «драматическую поэму» — а эти жанровые определения имели место в истории оценок и изучения «Бориса Годунова», начиная с современников Пушкина и Белинского, — то, во-первых, важно уточнить своеобразие конфликта, положенного в основание драматического действия, как конфликта трагедийного, во-вторых, выявить главного героя как носителя трагического начала в произведении, определить характер изменений этих категорий на пути русской трагедии от классицизма к реализму.

В развертывании исторического «сюжета» трагедия «Борис Годунов» находится в русле национальной традиции, идущей от Феофана Прокоповича через Сумарокова к Озерову и выражающейся в обращении драматургов, независимо от их эстетических установок, к изо-

⁹ Винокур Г. О. Комментарий к трагедии «Борис Годунов»// Пушкин А. С. Т. 7. М., 1936. Ср.: Гуковский Г. А. Указ. соч.

бражению кризисных, наиболее драматичных эпох русской национальной истории (принятие христианства, борьба с татарами и др.).

Пушкин обращается к «смутному времени» в жизни русского государства, началу XVII века, когда со смертью последнего представителя царствующей династии начинается борьба за престол многочисленных претендентов, борьба, приведшая к ослаблению страны и поставившая ее на край гибели. Сам поэт называет «смутное время» «эпохой многих мятежей».

В русской драматургии XVIII — первой половины XIX вв. был разработан ряд сюжетов на материале этой эпохи с разными идеологическими и художественными установками. Среди них «Димитрий Самозванец» В. Нарезного (1800), «Димитрий Самозванец» А. С. Хомякова (1833), «Борис Годунов» М. Лобанова (1835), «Басманов» Е. Ф. Розена (1835) и др.

В литературной науке отмечалось уже, что трагедия Пушкина задумывалась как трагедия политическая. Это действительно так. Обращаясь к прошлому, Пушкин стремится через историю осмыслить современность, свою эпоху. Трагедия создавалась в критический период русской дворянской государственности, и о готовящихся событиях в дворянской среде Пушкин был достаточно осведомлен. Однако в меньшей степени в трагедии обозначена установка на общенациональную значимость сюжета. В центре ее поставлен самый драматичный эпизод «эпохи смуты»: сговор одного из претендентов на власть в государстве с чужеземными силами и вторжение их в пределы России.

Тема Бориса Годунова заняла в историко-философской и эстетической концепции Пушкина значительное место, и ее нельзя рассматривать в отрыве от его исторических поэм — «Полтавы» и «Медного всадника», посвященных Петру I. И хотя в литературной науке трагедию, как и поэмы, противопоставляют классицизму, с этим литературным направлением Пушкина сближает в первую очередь постановка темы монарха и его назначения. Уже трагедия классицизма, изначально тяготевшая к постановке общественной проблематики и героизации гражданственных начал, отразила высокие требования, предъявленные эпохой новой государственности к отдельной личности, — особенно к личности, персонифицирующей идею «просвещенной монархии».

Пушкин оставался в годы создания трагедии (как и

в своих исторических поэмах) в русле просветительской идеологии. В его философии истории, в понимании управления жизнью нации, государства большое место отводилось деятельности «разумного» правителя, личности «героя». Оценку исторической деятельности монарха Пушкин дает неизменно с позиций общегосударственных интересов. Заявленный поэтом принципиально новый подход к разработке исторического конфликта в драматическом произведении наиболее ощутим в сравнении с трагедией классицизма.

В основу трагедии «Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова положен тот же эпизод из русской истории, что и в «Борисе Годунове» — приход к власти Лжедмитрия с помощью интервенции. Но эпизод этот драматургом классицизма был свободно обработан: действие, изображенное в трагедии, было подчинено рационалистическому заданию, исходившему из общей эстетической концепции классицизма о «просвещенном монархе», и потому имело весьма слабое отношение к подлинной истории. Хотя трагическая коллизия основывалась на мотивах политических и патриотических, она у Сумарокова всецело предопределена характером главного героя: он — «изверг на троне» и предатель отечества. Мотивы социальные отсутствуют, причастность народа к историческим судьбам эпохи едва лишь намечена в мотиве заговора Шуйского против Самозванца. Главный герой, именем которого названа трагедия, не является трагическим лицом. По характеру изображения его личность несовместима с нравственными понятиями, что обуславливает трагическую развязку конфликта «героя» с «подданными», конфликта, изображенного как столкновение разных нравственных сил — добра и зла, хотя и в сфере управления государством.

Конфликт в пушкинской трагедии генетически связан с конфликтом, разработанным Сумароковым, поскольку в его основе лежат те же политические и патриотические мотивы. Но они развернуты уже в широком историческом аспекте. По собственным словам Пушкина, сказанным позднее, он ограничился в своей трагедии «развернутым изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу...»¹⁰. Пушкин не скрывает своей близости к «Ис-

¹⁰ Пушкин и театр. С. 397.

тории государства Российского» Карамзина: «Ты хочешь плана? Возьми конец десятого и весь одиннадцатый том, вот тебе и план», — пишет он П. А. Вяземскому в сентябре 1825 года.

Следование исторической истине («читаю только Карамзина да летописи») сочеталось в произведении с верностью законам художественного творчества. Сохраняя хронологическую последовательность в изображении событий, вводя точные даты в авторские ремарки, он разрабатывает сюжет посредством поэтического вымысла: «Я пишу и размышляю; ...когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену — такой способ работы для меня совершенно нов», — пишет он в июле 1825 года Н. Н. Раевскому-сыну¹¹. Пушкин поставил друг против друга героев с разными психологическими и политическими устремлениями. Борис Годунов, Григорий Отрепьев, он же Лжедмитрий, Шуйский, Воротынский, Басманов — все они оказались повязаны одним драматическим узлом. И личность каждого из них высвечивается в трагедии мерой заинтересованности в судьбах русского государства, нации, ее будущего.

В этом Пушкин остается в русле лучших гражданственных традиций классицизма, эстетическая концепция которого исходила из утверждения общественной ценности личности и определяла меру соотношения личного и общественного в человеке, осуществляющем верховную власть. Но поэт выступает и как истинный новатор с принципиально иным, в сравнении с классицизмом и романтизмом, отношением к истории — ее объективным изображением. Это обусловило новизну и оригинальность его трагедии.

Подлинным историзмом пронизана разработка трагического конфликта. Конфликт в трагедии классицизма строился преимущественно на психологической основе. При этом непосредственно трагическое заключалось не в самом факте столкновения противоположных чувств или устремлений героя и даже не в том, что ему самому приходилось определять свою судьбу, выбирая одно и не выбирая другое, но в том, что выбор любого из возможных решений не избавлял его от нравственных страданий — будь то следование велениям долга или повиновение чувству. Пушкин в основу сюжета своей трагедии

¹¹ Пушкин и театр. С. 354, 355.

кладет реальные исторические события, связанные с государственной деятельностью Бориса Годунова и его падением. Избрание на престол, пятилетнее его правление, которое не изображается, но ретроспективно восстанавливается в его основных направлениях в монологе Бориса Годунова и суждениях и оценках других персонажей трагедии, вызревание недовольства его правлением во всех социальных слоях населения и их готовность к «мятежу» против него — таков круг событий, изображенных в трагедии. Кульминационным моментом Пушкин делает смерть Годунова и захват московского трона с помощью «Литвы» Григорием Отрепьевым, вошедшим в историю под именем Лжедмитрия. Ситуация эта изображается в произведениях Пушкина как трагическая в национальных судьбах русского государства, и она главная в трагедии. Ее место определено в первоначальном заглавии трагедии, данном поэтом в стиливом ключе древнерусской литературы: «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве...»¹². В этом заглавии обозначена широта охвата исторического материала, его эпохальность, а главное — выражена по сути историко-философская и художественная концепция, понимание истории эпохи и подход к ее художественному воспроизведению.

Трагедия не случайно получила в окончательном варианте название «Борис Годунов». Он действительно главный ее герой, причем герой трагический, поставленный историческими обстоятельствами в конфликтные отношения с эпохой.

Борис Годунов принял государство в трудное время для России. Несколько столетий Московская Русь вела упорную борьбу с монголо-татарами. Борьба была завершена в правление Ивана Грозного взятием последнего оплота монголо-татарских завоевателей. «Разрушение Казанского царства» принесло «успокоение, славу и благосостояние всего Российского государства», — определял значение этого события для будущих судеб России создатель героической поэмы «Россиада» М. М. Херасков, посвятивший ее героическому освобождению России от «варваров»¹³. Русские земли были собраны, централизация их была завершена. Нужно было определять будущие судьбы государства. Преодоление вековой

¹² Пушкин и театр. С. 352.

¹³ Херасков М. М. Избр. произв. Л., 1961. С. 178.

отсталости во всех сферах жизни — экономической, культурной, политической — явилось главной, магистральной задачей на путях исторического развития страны.

Пушкин, проявивший уже в начале 20-х гг. острый интерес к истории России и оставивший исторические заметки о XVIII веке, не мог не размышлять о том, каким должен быть человек, поставленный у власти, особенно в критический момент истории государства. Петр Первый для него явился идеальным носителем государственного начала, хотя отношение к нему у поэта было двойственным. Он говорит о Петре как «северном исполине», выразившем прогрессивные устремления эпохи, и одновременно как о «самовластном государе», около которого царило «всеобщее рабство». Сохраняя историческую объективность в оценке его личности, Пушкин признает, что «...все состояния, окованные без разбора, были равны перед его дубинкою. Все дрожало, все безмолвно повинвалось». Только таким путем ему удалось «на веки» прервать «связи древнего порядка вещей» (XI, 14).

По свидетельству первого историка русского театра П. А. Арапова, к 20-м годам, т. е. ко времени работы Пушкина над трагедией, стал заметным спад классицизма, «обозначился резко период романтической драмы»¹⁴. Однако Пушкин, учитывая опыт романтиков и вводя в изображение характеров поэзию индивидуального начала, не создает все-таки романтической драмы о сильной, мятущейся личности. Объективно ему остается ближе высокая трагедия. Но в понимании причин исторического прогресса он находится на качественно ином, в сравнении с драматургами классицизма и романтизма, уровне. В событиях, составляющих сюжет его трагедии, участвуют уже не только «герои», но и «народ». Пушкин правильно оценивает соотношение этих сил в ходе истории, понимает и роль «народа» и место отдельной «личности», зависимость последней от законов истории.

Его Годунов — личность крупная, достойная во многих отношениях. Он мыслит по-государственному, широко и перспективно, руководствуется не одними лишь честолюбивыми помыслами, принимая верховную власть. В разных сценах трагедии — в общении с князьями, патриархом, сыном, оставаясь наедине с самим собой — он предстает в изображении Пушкина как человек, по-

¹⁴ Арапов П. А. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 278.

нимающий нужды страны, заботящийся о ее благосостоянии и укреплении. В изображении Пушкина он является один из тех наиболее здравомыслящих русских людей, кто уже в начале XVII столетия осознает необходимость преобразований в жизни страны. Программа, которую наметил Борис и которую пытался осуществить в годы своего недолгого правления, предвосхищала многое из того, что было осуществлено спустя сто лет Петром Первым.

Он видел необходимость обновления правящегословия, выдвижения на ответственные посты в государстве талантливых людей независимо от степени их родовитости, но способных приносить пользу отечеству («Не род, а ум поставлю в воеводы» (VII, 86). Россия, в силу своей исторической судьбы, значительно отставала от европейских стран. И главная беда ее была в отсутствии образованных людей. Годунов осознавал потребность в развитии просвещения («Наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни»), хотя его мысли не простираются дальше забот о правящей верхушке в государстве («И легче и яснее державный труд ты будешь постигать», — в наставлении сыну). Он немало делал и для улучшения положения народа, о чем он говорит, перебирая в своем сознании прошедшие пять лет правления. Он думает и об экономическом укреплении страны в целом, когда отменяет «Юрьев день», вызывая всеобщее недовольство — как среди бояр, так и среди крестьян. Связывая этот закон с правлением Годунова, Пушкин отражает социальное сознание эпохи: с одной стороны — «Не властны мы в поместьях своих.//Не смей согнать ленивца! Рад не рад,//Корми его; не смей переманить//Работника»; с другой — «...А легче ли народу?//Спроси его. Попробуй самозванец//Им посулить старинный Юрьев день,//Так и пойдет потеха» (VII, 41).

Политическую власть Борис осуществляет гуманнее Ивана Грозного, без его жестокости и деспотизма, хотя и продолжает ту же линию по искоренению боярской крамолы, пресекая всякие попытки бояр вернуть былые позиции.

Силу ума, характера, воли проявляет пушкинский Борис в самый критический момент своего царствования. Зная, что с появлением Самозванца «на площадях мятежный бродит шопот, умы кипят», он не склонен к жестокому подавлению «смуты». «Их нужно остудить—//Предупредить желал бы казни я...» (VII, 69), — говорит

он, обращаясь к думным боярам и патриарху, обнаруживая в этом мудрость настоящего правителя.

Задумывая преобразования в разных областях государственной жизни и частично осуществляя их, Борис, однако, наталкивается, с одной стороны, на открытое и жесткое сопротивление бояр, с другой — на непонимание народа, его глухое недовольство. Это определило главный трагический конфликт, положенный в основу драматического действия. Личная трагедия непонятого монарха обернулась трагедией для России, едва не погибшей от внутренних распрей и ударов внешних врагов.

Карамзин в своей «Истории» объяснял происходившие события следующим образом: «Россияне не могли благоразумно верить воскресению царевича; но они *не любили Бориса*»¹⁵.

В чем видит Пушкин трагедию Бориса и причину того, что государство в его разных социальных слоях не сумело оценить служения монарха «общей пользе»?

Изображая Бориса сильной личностью, Пушкин тем не менее не мог не сопоставлять его с Петром Первым, отношение к которому как исторической личности у поэта к этому времени вполне определилось. Сохраняя историческую объективность в оценке деятельности Годунова, одним из первых осознавшего потребности исторического развития России, Пушкин относится к нему как личности двойственно. Он не видит в нем той стремительной решительности, которой, по его мнению, должен обладать человек, принявший государство на его историческом перепутье, понимающий его нужды и в целом правильно определяющий главное направление его развития.

Пушкинский Годунов, по истечении пятилетнего правления, осознав тщету своих начинаний и дел, переживает трагический разлад с самим собой: «ни власть, ни жизнь» его «не веселят». Он возвращается к исходным позициям, к необходимости сохранения в неприкосновенности основ патриархальной старины: «Не изменяй теченья дел, — наставляет он сына. — Привычка// Душа держав»; «Будь милостлив, доступен к иноземцам, // Доверчиво их службу принимай. // Со строгостью храни устав церковный; // Будь молчалив; не должен царский глас // На воздухе теряться попустому...» (VII, 90).

¹⁵ Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1843. Т. 11, С. 97.

В основу трагической раздвоенности сознания своего героя Пушкин кладет два мотива, связанных между собой: мотив «темного» происхождения («Я подданным рожден...») и мотив трагической вины (вслед за Карамзиным) за насильственное устранение законного наследника, мотив больной совести, не позволяющей восторжествовать Годунову «над злобою, над темной клеветою». Трагическое осознание, что он не на своем месте («...и умереть//Мне подданным во мраке б надлежало»), что всеобщая нелюбовь к нему обусловлена его прошлым, определяло его скованность как самодержца («...ты невинен, // Ты царствовать теперь по праву станешь» — (сыну) и привело, по прошествии пяти лет правления, к ощущению бесплодности своей деятельности: «...счастья нет моей душе».

Особенно угнетает его отношение народа. Если в прошлом он «умел и страхом, и любовью и славою народ очаровать», теперь, по его собственному признанию, «милости не чувствует народ://Твори добро — не скажет он спасибо» (VII, 87).

В разговоре с Шуйским он еще заносчиво говорит о законности своих прав, утвержденных всенародным избранием на трон московский, об увенчании этих прав «великим Патриархом», но он не исключает того, что «конь иногда сбивает седока». В трагический момент своей жизни и жизни русского государства он вновь обращается к авторитету старины: «Лишь строгостью мы можем неусыпной//Сдержатъ народ. Так думал Иоанн, // Смиритель бурь, разумный самодержец, // Так думал и — его свирепый внук» (VII, 87).

По собственному признанию, он «не мог удержать смятение и мятеж», охватившие Россию, но, будучи во власти своих нравственных страданий, упустил этот момент, предоставил событиям свободно развиваться и, в конечном итоге, позволил возобладать силам, враждебным русскому государству.

Но и сойдя со «сцены» трагедии, Борис остается ее главным героем, что подтверждается дальнейшим ходом развернувшихся событий и поведением в них всех остальных претендентов на власть.

Во имя чего выступают против Годунова Шуйский и Воротынский — князя «природные и юриковой крови»? «...Ведь мы б имели право//Наследовать Феодору», — говорит один из них. «Да, боле, чем Годунов», — вторит другой. Пушкин ходом исторических событий по-

казывает, насколько мельче безродного Годунова были эти «наследники варяга». Их не занимают мысли о России как государстве, его судьбах и путях национального развития. Ими руководит лишь боярская спесь: незнатный родом Годунов «возьмет венец и бармы Мономаха». В открытую борьбу с Борисом они вступить не могут: «Народ отвык в нас видеть древню отрасль//Воинственных властителей своих <...> //Давно царям подручниками служим» (VII, 8).

Карамзин, говоря о личности Шуйского, отмечал: «<...> сей князь <...> не имел ни ума, ни души вождя истинного»¹⁶. Мысль «народ искусно волновать», высказанная Шуйским в беседе с Воротыньским, имеет вначале местническую цель: «Пускай они оставят Годунова, // Своих князей у них довольно, пусть // Себе в цари любого изберут!» (VII, 8).

Подлинным историзмом пронизана художественная концепция этих героев трагедии, особенно Шуйского. Опираясь на ту силу, которая реально способна обеспечить успех зреющего заговора против Годунова во время избрания его на престол, он обнаруживает понимание законов исторического развития. Мысль «народ искусно волновать» будет реализована в трагедии спустя пять лет после избрания Бориса, когда всплывет имя убитого царевича Димитрия.

Пушкинский народ плохо разбирается в дворцовых событиях, но бояре знают, что сильны они «мнением народным». Поэтому с появлением Самозванца возрождается идея заговора. Используются разосланные Самозванцем и сеявшие повсюду «тревогу и сомнение» его письма, пускаются в ход разные толки, небылицы. Растущее волнение в народе предвещает — «быть грозе великой», вызывая уверенность в среде мятежных бояр, что «вряд царю Борису // Сдержат венец на умной голове».

Ситуациями исторического сюжета масштабность героев, их величие или ничтожество поставлены Пушкиным, как позднее и в поэмах о Петре, в прямую зависимость от характера и конечных целей их деятельности, их личностных качеств. Представитель новой знати, формировавшейся при Годунове, Басманов обуреваем честолюбивыми устремлениями. Карамзин, характеризуя личность этого человека, писал: «Он соединил в се-

¹⁶ Карамзин Н. М. С. 97.

бе великие способности ума и даже некоторые благородные качества сердца с совестью уклонною, нестрогою, будучи готов на добро и зло для первенства между людьми»¹⁷. У пушкинского Басманова периода появления Самозванца не возникает также мыслей об отечестве и его судьбах. «У царского престола стану первый... И может быть...» связывает он свои планы и перспективы с «мыслью важной» Годунова — «Не род, а ум поставить в воеводы». Он видит, что трон колеблется под Годуновым, и мечты уносят его еще дальше. Пушкин поставил этого небесталанного человека в трудную ситуацию выбора. Димитрий с войском вот-вот войдет в Москву. Что должен делать он, Басманов? Борис вручил в его руки судьбу государства, поставив во главе русских полков. Он должен решить, продолжать ли ему войну с Самозванцем, скорее всего обреченную на поражение, или, нарушив присягу, сдаться «бунтовщикам». Внутренняя борьба между разными нравственными мотивами — долгом перед государством и чувством страха за собственную жизнь — завершается переходом на путь предательства: «Басманов сам с раскаяньем усердным//Свои полки привел ему к присяге», тем самым открыв Димитрию беспрепятственное вступление в Москву.

Димитрий, по определению самого Пушкина, «авантюрист», в другом случае — «милый авантюрист». Поэт находит в нем «много общего с Генрихом IV. Подобно ему он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему равнодушен к религии — оба они из политических соображений отрекаются от своей веры, оба любят удовольствия и войну, оба увлекаются несбыточными замыслами, оба являются жертвами заговоров...»¹⁸.

Таким предстает Димитрий и в трагедии, играя роковую роль в судьбе своего отечества. Обрисован он первоначально изнутри, раскрыты мотивы, побудившие его вступить на путь самозванства. Пушкин показывает, как обдумал он «свой замысел отважный», вообразив себя орудием «божьего суда» над Борисом. Замысел толкнул его на сговор с врагами России. Имея целью лишь овладение русским тронem, он в ходе событий отчетливо осознает, что используется Польшей и Римом лишь как «предлог раздоров и войны» с Россией.

Ставя своего героя в разные жизненные ситуации и

¹⁷ Карамзин Н. М. С. 89.

¹⁸ Пушкин и театр. С. 380.

в отношении с людьми разного социального уровня, Пушкин раскрывает достаточно многогранно характер этого исторического лица. Он не лишает его трезвой нравственной оценки собственного поведения: «я Литву//Позвал на Русь, я в красную Москву//Кажу врагам заветную дорогу!..» (VII, 67). Сознание вины перед соотечественниками («...мы победили. Довольно; щадите русскую кровь. Отбой!») (VII, 75) уживается с легковесностью всех его поступков. В нем чувство берет верх над здравым смыслом. Слепленный страстью к вельможной полячке, он едва не губит свой замысел, готов отказаться от «царственной власти» («Что Годунов? <...> Ты заменишь мне царскую корону, //Твоя любовь...»). «Беопечен он, как глупое дитя», и потеряв свою армию в сражении.

На пути к московскому трону Самозванец опирается на внешние силы, в том числе «польскую помощь», он объединяет вокруг себя именем Дмитрия опальных русских бояр, спасавшихся за границей от Ивана Грозного, а главное — использует исторический момент. Он берет в союзники русский народ с его исконной верой в «добраго царя». «Лжедмитрий шел с мечом и Манифестом», — пишет Карамзин¹⁹. Развитие событий подтверждает быстрый успех Самозванца. Этот успех обеспечивали ему симпатии народа: «...Везде без выстрела ему послушные сдавались города, //А воевод упрямых чернь вязала» (VII, 93).

В поэтическом сознании писателей классицизма народ предстал как безликая масса, чаще всего в виде «воинов», управляемая «героями». «Героев» и «народ» объединяла идея патриотизма. Социальные мотивы оставались за пределами высокой трагедии классицизма. В трагедии Пушкина народ уже в начале событий предстает как активная сила, но он далек от дворцовых интриг и безразличен к предстоящему избранию нового царя. По прошествии пяти лет, когда отношение его к правлению Годунова — не без влияния бояр — определилось, в основу развития драматического действия Пушкиным кладется, наряду с политическим, мотив социальный (последствие отмены «Юрьева дня»), определивший широкое народное движение против Годунова в поддержку Самозванца. Однако завершающий эпизод трагедии — безмолвие народа, сменившее его ликова-

¹⁹ Карамзин Н М С 87

ние, как только было объявлено о новом умерщвлении малолетнего наследника престола, теперь уже Федора Годунова, возвращает к нравственной оценке личности и этого правителя.

Пушкинская мера человеческой ценности определила направление и характер социально-психологического анализа личности каждого из претендентов на власть в «смутное время» русской истории. Перемещение внимания в сценическом действии трагедии на фигуру Самозванца не означало образования самостоятельного сюжетного узла, как не означало оно появления равнозначного Годунову нового героя. Пушкин не случайно наделяет антипода Годунова множеством имен (Григорий, Димитрий, Гришка Отрепьев, Лжедмитрий) и ставит его в комические ситуации (например, в корчме). В противопоставлении и соотнесении этих образов выразилась историко-философская и идеологическая концепция трагедии.

Приняв версию Карамзина об угличской трагедии, Пушкин действительно склонен объяснять события «одной из самых драматических эпох новейшей истории»²⁰ нелюбовью народа к Борису Годунову и сопротивлением родовитого боярства его правлению. Одновременно с этим он показывает, что и то и другое — явления второго порядка. Главное в том, чем эти настроения обусловлены, что лежит в их основании. В понимании их причин Пушкин обнаруживает подлинный историзм, раскрывая события эпохи как столкновение материальных интересов.

Признавая незаурядность личности Годунова, Пушкин изображает его среди всех претендентов на верховную власть единственным человеком, кто действительно мог в эту эпоху повести Россию за собой. В этом смысле пушкинский Годунов — новый герой, и такого героя русская драматургия до Пушкина не знала. Но Пушкин руководствуется высокой мерой требовательности к человеку, осуществляющему верховную власть, поэтому он отказывает Годунову в нравственном праве быть «первым» в государстве.

Истинная причина событий, породивших «смутную эпоху» в русской истории, лежала глубже, она была заключена и в особенностях самой эпохи рубежа двух веков и всего XVII столетия. Ни экономика, ни обществен-

²⁰ Пушкин и театр С 386.

ная психология той поры не были подготовлены к тем переменам и преобразованиям, что диктовались потребностями национального исторического развития страны. Даже в XVIII веке рост производительных сил, отмечает Г. В. Плеханов, «был не настолько быстр, чтобы сделать устранение прежнего общественного порядка очередным вопросом в России...»²¹. Эта мысль тем более верна для предшествовавшего столетия. Прослеживая историю русской общественной мысли, тот же автор отмечал: «Низок был уровень политических понятий в населении Московского государства XVII века»²².

Изображая события «смутной поры» и опираясь на конкретные исторические факты, Пушкин интуитивно, художнически шел к пониманию главного противоречия эпохи. Оно определило подлинно трагический элемент в судьбе Годунова. Но и в системе изображенных в трагедии событий исторический конфликт в русской драматургии развернут впервые на реалистической основе как «трагическая коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления»²³.

²¹ Плеханов Г. В. История русской общественной мысли. Кн. 3// Соч.: В 24 т. М.; Л., 1923—1927. Т. 22. С. 26.

²² Плеханов Г. В. Указ. соч. Кн. 1.//Указ. изд. Т. 20. С. 227.

²³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 29. С. 495.



Из наблюдений над текстом «Медного Всадника»

К проблеме фантастического в поэме

«Медный Всадник» не имеет репутации фантастического произведения, и это справедливо, поскольку фантастика не играет в нем определяющей роли, занимая относительно второстепенное положение в системе мотивировок, способствующих раскрытию проблематики поэмы. И вместе с тем подкрепленная мифологическим потенциалом «петербургской повести» Пушкина фантастика в «Медном Всаднике» имеет существенное значение для разворачивания конфликта поэмы. Преследование Медным Всадником безумного Евгения по ночным улицам Петербурга вносит несомненный элемент таинственного и чудесного, дополняющий и развивающий обрисовку трагической участи «бедного» героя пушкинской повести.

Проблема фантастического в «Медном Всаднике» не привлекала к себе должного специального внимания, хотя, естественно, в той или иной форме ставилась в многочисленных работах, посвященных поэме Пушкина, в особенности при сопоставлении ее с одновременно, по видимому, писавшейся «Пиковой дамой» как произведением, наряду с «Медным Всадником», замечательным «своей психологической тонкостью и глубиной, на которой и основываются в них фантастические элементы»¹. Мне уже приходилось касаться этого аспекта изучения

¹ Измайлов Н. В. Фантастическая повесть//Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973. С. 157. Ср: Петрунина Н. Н. Две «петербургские» повести Пушкина//Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 147—167.

«Медного Всадника» на страницах «Болдинских чтений»², поэтому во избежание повторений я не буду возвращаться к сопоставлению поэмы с «Пиковой дамой», впрочем, весьма важному для понимания роли фантастики в обоих произведениях. В предлагаемой статье я остановлюсь лишь на некоторых частных наблюдениях над текстом «Медного Всадника», способных дать дополнительную аргументацию в решении вопроса о природе и роли фантастики в «петербургской повести» Пушкина.

Как и в «Пиковой даме», фантастическое в «Медном Всаднике» тесно связано с темой безумия. И все же мотивированное, казалось бы, галлюцинацией безумного героя преследование его Медным Всадником предстает как реально совершающееся событие; в противном случае центральный конфликт поэмы лишился бы своей несомненной значительности. Отказывая конфликту «Медного Всадника» в реальности («Конфликт его <Евгения> с Петром нереален. Он происходит лишь в его расстроенном воображении»), А. Л. Слонимский был по-своему последователен, говоря о «мнимой конфликтности в фабуле» поэмы³. Такой вывод естественно предполагает отказ от признания фантастических мотивировок в «Медном Всаднике», проявления таинственного и чудесного в изображенных в «петербургской повести» событиях. Текст поэмы, как будет показано ниже, противоречит подобному истолкованию.

Давно отмечена и многократно оценивалась многозначность образов пушкинского «Медного Всадника». Высказанная еще В. Я. Брюсовым мысль о «несоответствии между фабулой повести и ее содержанием»⁴ неоднократно развивалась в исследованиях, посвященных «Медному Всаднику», и нет необходимости поэтому подробно останавливаться на этой проблеме. Для раскрытия моей темы важно отметить также не раз подвергавшееся изучению сложное совмещение в авторской речи в поэме разных точек зрения, переходы от одного сознания к другому, создающие нередко едва ли до конца

² См: Сидяков Л. С. «Пиковая дама», «Анджело» и «Медный Всадник»: К характеристике художественных исканий Пушкина второй болдинской осени//Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 4—15.

³ Слонимский А. Л. Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 295, 306.

⁴ Брюсов В. Я. Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения. М.; Л., 1929. С. 63. Ср.: Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 204.

разрешимые словесные коллизии, в которых почти неразличимы точки зрения героя и автора. Напомню, например, наблюдение В. В. Виноградова над «синтезом дум героя и авторского осмысления его судьбы, а также всего Петрограда»⁵ в стихах:

Боже, боже! там —
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашенный, да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта... Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей? (V, 142)

В самом деле: чье сознание отражают последние стихи? Являются ли они плодом мысли Евгения или же авторским выводом, вытекающим из горестных размышлений героя? Однозначный ответ на этот вопрос едва ли возможен, настолько тесно сплавлены в едином контексте «думы» героя и авторская мысль. И такие сложные смысловые сдвиги не единичны в поэме; повествование в ней нередко строится именно на слиянности нескольких голосов, одновременно отражающих разные сознания. Подобный прием вытекает из основного конструктивного принципа «Медного Всадника», с самого начала предполагающего неоднозначность представленных в нем образов и конфликтов (Петр Вступления и Медный Всадник, олицетворяющий исторического Петра и в то же время с ним не совпадающий; Евгений — однозначный и непротиворечивый, казалось бы, образ «маленького человека», «бедного чиновника» в начале поэмы — и *безумный* Евгений, образ которого именно в силу этого обстоятельства обрастает дополнительными смыслами; конкретность изображения и символическая насыщенность картин наводнения и т. п.). Все это превращает «петербургскую повесть» в насыщенную глубоким философско-историческим смыслом поэму. Сложность тексту «Медного Всадника» придает и постоянное совмещение конкретности и символики, влияющее, естественно, на характер восприятия всего, описанного в поэме. Напомню глубокий вывод Б. В. Томашевского о «синтетизме» «Медного Всадника»: «Синтетизм Пушкина придал

⁵ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 172.

конкретным вещам силу абстракции. Конкретные вещи стали орудием исторической мысли. Художественные образы получили убедительность синтетического суждения»⁶.

Характерно в этом отношении раскрытие в поэме образа Медного Всадника, в котором взаимозамещается представление о «царе» и «кумире»; не случайно тот же Б. В. Томашевский говорил об «образе Петра, символизируемом Медным Всадником...»⁷. Сложное совмещение полностью несводимых одно к другому и вместе с тем нерасчленимых проявлений представленного в Медном Всаднике поэтического образа подтверждается и контекстом, в котором он предстает во второй части поэмы:

Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вокруг него,
И львов, и площадь, и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался... (V, 147)

«Медная глава» (выражение, как известно, смутившее Николая I) — атрибут «кумира» («того, // Кто неподвижно возвышался во мраке»); но «кумир» — одновременно это и Петр, «чьей волей роковой // Под морем город основался...»: обе ипостаси слиты воедино в пределах одного предложения, взаимно дополняя, таким образом, друг друга. Поэтому и следующий за приведенными стихами пассаж оказывается обращенным одновременно и к «кумиру» и к Петру:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь! (V, 147) —

все это, естественно, может восприниматься как описание *памятника*, хотя последнему приданы и свойства живого существа: «Куда ты скачешь, гордый конь, // И где опустишь ты копыта?» Но уже следующее четверостишие, обращенное к Медному Всаднику, —

⁶ Томашевский Б. В. Пушкин: Кн. 2: Материалы к монографии (1824—1837). М.; Л., 1961. С. 408.

⁷ Там же.

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы? (V, 147) —

допускает, скорее, истолкование адресата не столько как памятник, сколько как исторического Петра, дело которого символизирует творение Фальконе.

Такой колеблющийся смысл сохраняется и в сцене «бунта» Евгения, где антагонистом героя выступает также одновременно и «кумир» Петра и Петр как исторический деятель:

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира. (V, 147—148)

«Лик» в данном случае, конечно, атрибут статуи; но одновременно это и «лик державца полумира», то есть изображение, воплощение черт конкретного исторического деятеля, и именно к нему через голову «горделивого истукана» обращается безумный Евгений: «Добро, строитель чудотворный! <...> Ужо тебе!..» Поэтому в момент оживления статуи «лик» заменяется «лицом», а «истукан» — «грозным царем»:

Показалось
Ему, что прозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось... (V, 148)

«Лик» и «лицо», хотя и синонимичны, принадлежат к различным стилевым пластам и в данном случае оказываются неравнозначными. Впрочем в «Полтаве» применительно к Петру слово «лик» выступало в роли «высокого» эквивалента слова «лицо» («Его глаза//Сияют. Лик его ужасен»; V, 56), в контексте же «Медного Всадника» слово «лик» выступает, скорее, в значении «изображение кого-нибудь» («Словарь языка Пушкина») — ср. в «Полтаве»: «Мазепы лик терзает кат» (V, 52) — и тогда появление слова «лицо» оказывается важным как указание на смысловые сдвиги, придающие одному и тому же образу неравнозначный смысл.

Тут мы непосредственно подходим к главному объекту нашего наблюдения — сцене оживления статуи и преследования ею осмелившегося бросить вызов Петру — Медному Всаднику Евгения. Мотив оживления статуи получил, как известно, глубокое истолкование в статье

Р. О. Якобсона⁸, и я не буду возвращаться к проблемам, в ней поднятым. Моя задача скромнее — обратить внимание на некоторые особенности контекста, помогающие решить вопрос о природе фантастики в «Медном Всаднике» и прежде всего о возможности воспринимать изображенное событие как проявление чудесного, исключаящее однозначное истолкование его как якобы лишь галлюцинации героя, хотя и эта мотивировка реально присутствует в поэме, создавая условия для сложного восприятия фабульного действия. В описании, следующем за сценой бунта, мы снова сталкиваемся с исключительно сложным контекстом, в котором авторская речь заключает в себе разные точки зрения, совмещает различные сознания. Начало его, казалось бы, непротиворечиво:

Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось... (V, 148)

Точка зрения Евгения, таким образом, резко подчеркнута: ему «показалось», и представление о галлюцинации безумного героя получает, казалось бы, бесспорное подтверждение, тем более что и следующие стихи сохраняют ориентированность на точку зрения именно героя:

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой. (V, 148)

Зрительная галлюцинация как будто сменяется слуховой; правда, Евгению уже не «кажется», но он действительно «слышит за собой» «скаканье» Медного Всадника; однако ничего решительно противоречащего внешне реалистической мотивировке в цитированных стихах еще нет. Последующие же стихи незаметно смещают точку зрения, и теперь однозначное восприятие эпизода лишь как отражение сознания безумца («Показалось//Ему...», «слышит») оказывается уже невозможным:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне... (V, 148)

⁸ Jakobson R. Puskin and His Sculptural Myth. The Hague; Paris, 1975. P. 1—44.

Кстати, именно здесь, впервые после заглавия поэмы, в ней появляется словосочетание «Всадник Медный», заключающее в себе одновременно представление и о движении («Всадник», «несется») и о неподвижности, статуарности («Всадник *Медный*»); оживление статуи образно воплощает в себе характерное для пушкинской поэмы колебание между двумя субстанциями героя («Всадник Медный» и равен и неравен Петру), важное для понимания характера и всей сцены, и образа антагониста Евгения. Обращение к вариантам показывает, что Пушкин сперва склонен был сохранить прикрепленность эпизода к сознанию Евгения:

И *видит* — в темноте ночной
 Всадник Медный
 Весь озарен луно<ю> бледной
 На медн<ом> коне

И *видит* — в темноте ночной
 Весь озарен луно<ю> бледной
 Звуча в окрестной тишине
 Гремя <?> несется Всадник Медный
 На тяжело скачущем коне (V, 482. Курсив мой. — Л. С.)

Первоначальное чтение черновой рукописи сохраняет и так называемый Болдинский автограф — первая беловая рукопись «Медного Всадника»:

И *видит* — в темноте ночной
 Весь озарен луною бледной

Он *зрит* несется Всадник Медный
 На тяжело скачущем коне (V, 495. Курсив мой. — Л. С.)

Такое художественное решение предполагало по-прежнему представление о герое, который, тщетно пытаясь убежать от преследующего его Медного Всадника, озирается и видит (зрит) за своей спиной надвигающегося колосса. Окончательный текст существенно изменяет мотивировку: Евгений лишь «слышит за собой <...> // Тяжело-звонкое скаканье» Медного Всадника; последующие же стихи, лишенные прежней прикрепленности к сознанию героя, переводят картину преследования как бы в реальный план, зримо воссоздавая преследование героя Медным Всадником уже с точки зрения внешнего (точнее, внеположного герою) наблюдателя, совпадающего с повествователем (автором):

И во всю ночь безумец бедный,
 Куда стопы ни обращал,

За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал (V, 148)

Иными словами, в рассмотренном контексте постепенно меняется значение глаголов — от безусловного утверждения нереальности происходящего («Показалось// Ему...») через прикрепленность описываемого действия к сознанию героя («слышит за собой») до выражения реальности совершаемого действия: «несется Всадник Медный» и особенно «За ним повсюду Всадник Медный//С тяжелым топотом скакал». Именно такая неоднозначность сложного контекста, заключающего в себе фантастический эпизод «Медного Всадника», создает условия и для неоднозначного восприятия происходящих событий, одновременно поддающихся различному истолкованию: подчеркивание точки зрения героя позволяет убедиться в нереальности происходящего, вызванного его больным воображением; почти же незаметный, но очевидный отход от нее, напротив, поддерживает убеждение в достоверности эпизода. В этом и заключается тот «верх искусства фантастического», о котором писал в своем известном высказывании о «Пиковой даме» Ф. М. Достоевский: «Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что вы должны почти поверить ему»⁹.

Решая вопрос о характере и природе фантастического в «Медном Всаднике», необходимо, таким образом, исходить из особенностей построения текста поэмы, связанных с характером поставленных в ней проблем. Ограничение фантастического начала возможностью его реалистической мотивировки, хотя она и не исключается контекстом поэмы, естественно влечет за собой существенные смысловые сдвиги. Если представить себе, что фантастический эпизод «петербургской повести» является лишь плодом больного воображения героя, смысл «поэмы о Петре» сместился бы, и «Медный Всадник» свелся бы к «повести о бедном Евгении», в то время как именно в совмещении обеих в контексте единого целого (сюда включается еще и «поэма о наводнении») заключается глубина философско-исторического содержания поэмы Пушкина. Если отказаться от допущения в «Медном Всаднике» фантастических мотивировок, ограничившись одними реальными, то под сомнением окажется

⁹ Достоевский Ф. М. Письма: В 4 т. М.; Л. 1928—1959. Т. 4. С. 178.

художественная целесообразность центральной сцены «бунта»: Евгений в таком случае лишь раздавлен собственной дерзостью, роль же его антагониста (весь смысл ее в том, что он не воображаемый, а действительный антагонист) при этом существенно обеднится. Другое дело, что, как я уже заметил в начале, фантастика в «Медном Всаднике» играет относительно второстепенную роль; однако ее наличие в поэме поддерживается тем глубоким мифологическим потенциалом «петербургской повести», который обусловил совершенно исключительную судьбу «Медного Всадника» в истории русской культуры. В осмыслении «Медного Всадника» вопрос о фантастическом начале поэмы нуждается еще в обстоятельном исследовании. Один из возможных путей такого изучения, основанный на внимании к пушкинскому слову в поэме и его смысловому наполнению, я и попытался наметить в своей статье.



О лирических финалах Пушкина

Замкнуть лирическое произведение — значит ли это только свести его своды в прочный архитектурный замок? Конечно, умение своевременно «поставить точку» требует от поэта развитого чувства архитектоники, точного ощущения пропорций, особенно в лирике, где действуют силы сжатия и концентрации, где финал — это всегда вершина, с которой мы можем окинуть лирическое целое мгновенным и всеохватывающим взором, и нам тотчас откроется стройность или аморфность композиции, выверенность или избыточность деталей, вялость или энергия в движении темы. И поскольку финал всегда отсылает наше восприятие вспять, побуждая его к завершающей интеграции всех элементов целого, постольку финал — это всегда проблема структуры, постольку он разомкнут в контексте созданного лирического произведения.

Но порою (особенно в романтической лирике) финал намекает на нечто большее, на общую картину психологического потока, в которой воображение поэта выхватило лишь один эпизод, один момент душевного бытия, остановив его как раз на той черте, за которой он готов перерасти в новую фазу душевного движения. Романтики в лирике (как, впрочем, и в философии) часто тяготели к фрагменту именно потому, что фрагмент обнажает живые и горячие соприкосновения лирического переживания с непрерывным движением душевной жизни, с той «ускользающей струей бытия», о которой писал Новалис.

«Остановить мгновение» для романтиков особенно трудно, ибо они впервые осознали диалектическую взаимосплетенность всех проявлений души, единство и неразрывность ее бытия. Мы уже не говорим об особых

философских притязаниях романтиков в лирике, в свете которых каждое отдельное проявление духа должно было вписываться в систему общих представлений о мире, постоянно напоминать о ней. И в то же время фрагмент в романтической лирике был знаком доверия душевной минуте, мгновенному и вольному движению сердца, подобно тому как в романтической философии (фрагменты Ф. Шлегеля и Новалиса) он означал доверие молниеносным взлетам интуиции, объявленной Шеллингом высшим инструментом познания. Здесь, в сфере столкновения этих покушений на системность или на изображение неисчерпаемого и невыразимого в мире души с романтическим упоением мимолетностью, заключалось живое противоречие, справиться с которым романтикам не всегда удавалось. Поэзия от этого не страдала, страдал лишь романтический замах на абсолютное.

Относительность всякого завершения и внутренняя неустойчивость финала особенно ощутима в элегической лирике Жуковского. В элегиях «Славянка», «Цвет завета», «На кончину ее Величества королевы Виртембергской» вереница неустойчиво-зыбких образов нарастает к финалу, переживание дробится на оттенки, твердь мира расплывается в каком-то туманном мареве и последнее усилие авторской мысли, кажется, не в силах сообщить поэтическому целому хотя бы видимость четко прочерченной замыкающей границы. «Невыразимое» у Жуковского всякий раз словно бы стремится исчерпать себя в конкретном лирическом высказывании и всякий раз натывается на свою неисчерпаемость. И это потому, что элегической лирике Жуковского свойственно не столько переживание конкретных чувственных состояний, имеющих внутренний предел, сколько именно переживание «невыразимого», которое по сути своей беспредельно. «Невыразимое», этот призрачный дух, сквозящий в меланхолическом воспоминании, и был тем абсолютом, овладеть которым порывалось романтическое мышление Жуковского. Дух этот расторгал оковы всякого завершения, и мысль поэта искала его на пути лирических вариаций, возвращаясь к нему снова и снова. Может быть, именно поэтому в элегических финалах Жуковского иногда заметен след чисто внешнего конструктивного усилия, не стирающего впечатления внутренней безграничности изображаемого. Элегия «На кончину <...> королевы Виртембергской» завершается душеспасительным увещанием «Мужайтесь; душою не скорбите!//С

надеждою и с верой приступите!»¹. Но ведь это увещевание — не что иное, как «глас с того света», «призывное несущий издалека», из-за «таинственных врат», сакральной черты, перед которой так долго кружила мысль Жуковского. И в голосе этом подчеркнутая и логизированная материализация того, что стремилась наваять на душу лира Жуковского, наваять как ощущение неисповедимой тайны.

Обращение к цветку в финале элегии «Цвет завета» не способно прочно замкнуть лирическую композицию (хотя в нем явно проступает авторская воля к завершению), поскольку финал призван напомнить о начале, а переключка начала и конца должна, казалось бы, лишь оттенять закругленность произведения. Но вот на последней черте этого построения «невыразимое» точно бы вырывается за пределы магического круга, в который пыталась «поймать» его мысль Жуковского, и напоминает о себе во всей своей неизъяснимости. И единственно соприродной формой его постижения объявляется молчание:

Посол души, внимаемый душой,
О верный цвет, без слов беседуй с нами
О том, чего не выразить словами. (I, 286)

Мысль о невыразимом вдруг уходит в беспредельность молчания. Вспыхивает роковое противоречие между абсолютной истиной молчания и самим актом лирического высказывания, и перекрыть это противоречие Жуковский уже не в силах. По отношению к недостижимой полноте невыразимого всякое лирическое высказывание оборачивается не более, чем фрагментом. Именно в этом смысле следует воспринимать авторское уточнение «отрывок», сопутствующее стихотворению «Невыразимое». «Отрывок» не соотносим с мыслью о «продолжении», ведь всякое «продолжение» условно по отношению к безусловности «невыразимого». Всякий намек на дальнейшее течение переживания, по существу, заведомо исключается в финале, потому что здесь, как и в элегии «Цвет завета», мысль Жуковского натывается на неподлимую преграду молчания и, стало быть, она снова

¹ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1. С. 62. Далее цитируем по указ. изд.

уходит в беспредельность, но над этой беспредельностью уже не властно слово:

<...> Горе душа летит
Все необъятное в единый вздох теснится
И лишь молчание понятно говорит. (I, 288)

И Пушкин, разумеется, знал существование зазоров между словом и психологической реальностью, ибо ему открылась вся необъятность душевного бытия, его подспудные струи, едва освещенные светом сознания, его внутренняя музыка, не поддающаяся слову. Но лирика Пушкина тяготеет к ясности. Не зная резиныции перед «невыразимым», она стремится называть то, что, казалось бы, недоступно называнию. В известном смысле лирическая поэзия и воспринимается Пушкиным как форма движения к ясности, к определенности душевных состояний, рассеянной в реальном течении душевной жизни, осложненном обилием оттенков, соприкосновениями эмоций. Для Пушкина здесь открывается путь к свободе в одном из высочайших ее проявлений, к свободе как производному от власти над собственным духом, власти, вырастающей из самопознания. Ощущение определенности душевного момента, которое у Пушкина возникает как бы в живом процессе становления лирического образа, исключало влечение к фрагментарности. Рассуждения о пушкинской фрагментарности в лирике явно преувеличивают размеры явления. Исследуя пушкинскую форму отрывка и усматривая в ней тенденцию пушкинского стиля, В. Б. Сандомирская вынуждена оперировать единичными примерами². Круг этих примеров угрожает сократиться до минимума, исключаяющего мысль о тенденции, как только мы вспомним последний акт авторской воли, по которому наименование «отрывок» было снято при публикации того или иного лирического произведения в пушкинском собрании стихотворений. Было бы неосмотрительно сопрягать пушкинское отторжение этого наименования с мыслью об отсутствии «продолжения». Пришлось бы исходить из рискованного допущения, что процесс пушкинского отбора стихотворений и сопутствующие ему уточнения — чисто формальны и отключены от сферы творчества, от проявлений ав-

² Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 69—82.

торской самооценки, от стремления «последним» и «охлажденным» взором выверить целесообразность всего, что заключено в поэтическом тексте. Убеждены в том, что, отказываясь от наименования «отрывок», Пушкин исходил из представления о внутренней завершенности произведения, выверенной и взвешенной окончательно.

Насколько чуток был Пушкин ко всему, что касается завершенности лирического стихотворения, нас красноречиво убеждает творческая история «Воспоминания» — как раз тот случай, когда продолжение *было* (и «продолжение», отмеченное всеми признаками художественного совершенства), а между тем Пушкин его безжалостно отсек.

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, бедности, в гоненьи <?> и в степях
Мои утраченные [годы].
Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
Вновь сердцу наносит хладный свет
[Неотразимые обиды].
Я слышу меня жужжанье клеветы,
Решенья глупости лукавой
И шопот зависти и легкой суеты
Укор веселый и кровавый —
И нет отрады мне — и тихо предо мной
Встают два призрака младые,
Две тени милые — два данные судьбой
Мне ангела во дни былые —
Но оба с крыльями, и с пламенным мечом
И стерегут — и мстят мне оба —
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба. (III, 651)

Красота и энергия этого «продолжения» столь велики, что понятно недовольство иных исследователей, возбуждаемое фактом его оттеснения в раздел вариантов и черновигов, практикуемого до сих пор в изданиях пушкинских стихотворений. И все-таки нет ничего более сомнительного, нежели попытка объединить в этом случае «отрывок» и «продолжение», как это делает, к примеру, А. В. Чичерин в своей фундаментальной работе «Очерки по истории русского литературного стиля»³. В пушкинском «продолжении» есть намеки слишком интимные, прикасающиеся словно бы к очагам боли, к страдальческим страницам пушкинской судьбы. Таково упомина-

³ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 337—341.

ние о «двух тенях милых», упоминание достаточно зашифрованное, чтобы можно было без затруднений спроецировать его в биографическую реальность, и однако же слишком личное, способное растрогать воображение пушкинских современников и подтолкнуть мысль к домыслам и догадкам. Так не здесь ли и кроется объяснение того, почему Пушкин оставил «продолжение» под спудом? Или, быть может, причина в том, что «продолжение» и само по себе выглядит незавершенным, — ведь образы двух милых теней, исполненные особой драматической энергии, обрывают композицию на неустойчивом смысловом звене? Они несут в себе тревожную экспрессию тайны, отвлекая мысль из круга авторской исповеди, которая до сих пор имела дело с реальными невзгодами судьбы, в мир ее роковых и грозных стихий, пробуждающих ассоциации с запредельным. Образы эти вдруг затуманивают картину, которая началась с торжественно-сумрачного, но осязаемого живописного нашествия ночи, с величавой медлительной поступи стиха.

Однако если «продолжение» и заключает в себе ощущение отрывочности, то не следует ли в особенности задуматься над тем, почему Пушкин «поставил точку» именно там, где он ее поставил, отграничив текст «Воспоминаний» на той черте, с которой по традиции мы привыкли связывать представление о его финале. Нет, не впечатление излишней интимности «продолжения» или его отрывочности побудило Пушкина его отвергнуть. Его побудило к этому, надо полагать, ощущение внутреннего предела, к которому подошло лирическое переживание в тот момент, когда оно вылилось в этот гениальный в своей неожиданности и чисто пушкинский поворот мысли — «Но строк печальных не смываю»:

Когда для смертного умолкнет шумный день,
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень,
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою
Я трепещу и проклиная,

И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

(III, 102 Курсив наш — В Г)

В том, что Пушкин замкнул текст этой строкой, пожертвовав во имя его внутренней завершенности прекрасным по своей энергии и драматической мощи «продолжением», сказался высочайший композиционный такт пушкинского гения.

Присмотревшись внимательнее к пушкинскому финалу, мы поймем, что по складу своему он не одинок в пушкинской лирике. Он несет в себе смысловую неожиданность, которая сродни парадоксу. В нем дерзновенный скачок мысли, перестраивающий вдруг всю перспективу изображения. В нем мгновенное прикосновение к таким глубинам душевного бытия, в свете которых вся эта трагическая тяжесть воспоминания уже не может быть отринута как докучный груз боли и страдания. И если в последней пушкинской строке есть оттенок смирения, то это смирение перед целительной силой страдания, перед его очищающей властью.

Пушкинское «Воспоминание» есть не что иное, как скорбное и мужественное погружение в трагедию, и последняя его строка — катарсис. Не ощущение тупика, но ощущение душевного простора вдруг открывается в ней. В душе блеснул свет сознания, и, еще содрогаясь от мук, вызванных видениями памяти, она уже не бунтует против незыблемой непреложности того, что вплетено в живую ткань судьбы. Мысль Пушкина словно бы прочеркивает целые пласты промежуточных ассоциативных движений и в мгновенном порыве взмывает на вершину некоей высшей истины, с позиции которой все обретает новый смысл.

В этом своем качестве финал «Воспоминания» как раз и напоминает структуру других пушкинских финалов, где порой открывается непредвиденная духовная ширь. Таков, например, финал болдинской «Элегии» Пушкина, которая в пику первоначально начертанному безысходному предвосхищению грядущего вдруг открывает в жизни спасительное переплетение мрака и света, согревая сердце надеждою на закатный луч бытия...

Таков и финал лирической миниатюры «Я вас любил...», заключительная неожиданность которой еще острее, но столь же органична и в своей органичности проясняет самую суть переживания, оттеняя неугаснувшее пламя любви, торжествующей даже в готовности

самоотречения, точнее, по-пушкински естественно порождающей эту готовность.

Впечатление неожиданности финала может быть ослаблено, как в стихотворении «На холмах Грузии...», но и здесь душа поднимается на особую высоту самопознания, на которой открывается существо ее жизненного закона:

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

Свет пушкинской мудрости точно бы сфокусирован в лирических финалах, устремленных к диалектическому восполнению картины мира там, где она готова сомкнуться на односторонних влечениях души. Трагизм у Пушкина часто спровоцирован однолинейностью страсти, разрядка же его сопряжена с восстановлением полного объема душевного бытия. Вот почему не трагическое, а именно прекрасное было господствующим эстетическим ориентиром пушкинского лиризма, хотя, разумеется, лиризм этот не отказывался от воплощения трагической стихии.

Истина многих пушкинских финалов предстает как озарение, дерзновенность которого тем поразительнее, что здесь в особой, содержательно сгущенной форме открываются новые связи вещей, порой, казалось бы, несопрягаемых, если расценивать их в ракурсе привычных соотношений. В стихотворении «Все в жертву памяти твоей» вдруг открывается связь между «мщеньем» и «страданьем» («И мщенье — бурная мечта//Ожесточенного страданья» (II, 433). Соприкасание этих эмоций далеко не самоочевидно и уж во всяком случае необязательно, но Пушкин мгновенно сближает их, воздвигая мосты опосредующих сцеплений, соединяющих эти эмоции в контексте пушкинского душевного опыта. Мщенье — результат *ожесточенности* страдания — таков первый мост; *бурное* кипение мечты, порожденной страданьем, — таков второй. Если, как правило, в неожиданных пушкинских финалах сняты именно опосредующие смысловые сцепления между контрастными проявлениями душевной жизни, вследствие чего и возникает ощущение, близкое к ощущению парадокса, — то в этом случае как будто бы все прояснено, восстановлена вся цепь опосредований. Но ведь все это выливается в краткую вспышку пушкинской мысли — сродни озарению. В одно мгновение схвачены суть и причина того, что не-

когда отягощало душу как темная всепоглощающая стихия. Заключительные строки стихотворения прочно замыкают цепь пушкинских присоединений, хотя здесь и нет ни намека на попытку сформулировать некий жизненный итог. Но в них заключена такая глубина духовного зренья, такая необъятная ширь всепонимания, что уже одно это сообщает пушкинской композиции впечатление прочной замкнутости и исчерпаемости переживания.

Порою одно только слово или бегло брошенная деталь обретают в пушкинских финалах особую объемность значения, подчеркнутую их смысловой нерасчлененностью, притягивающим мерцанием тайны. Пушкинское «Прощание» замыкается образом, вся драматическая энергия которого сосредоточена в слове «заточение»:

Прими же, дальная подруга,
Прощанье сердца моего,
Как овдовевшая супруга,
Как друг, обнявший молча друга
Пред заточением его (III, 233. Курсив наш — В Г)

В нем — почти физически ощутимая тяжесть, оно нависает в финале как некая громада, заслоняющая горизонты будущего. Одиночество этого слова в последней строке и его «обнаженность», порожденная отсутствием каких бы то ни было поэтических уточнений и оттеняющая страшную реальность его смысла, — все это неотразимо притягивает к нему взор и слух. В замыкающей строке ритм вдруг меняет свое течение, нарушается его пульс, появляется пиррихий, особенно заметный на фоне размеренного звучания предшествующих строк, на слово «заточение» выпадает сильный ритмический акцент. Слово это в применении к будущему звучит как грозное пророчество судьбы. Но мы смутно чувствуем, что смысловая глубина его не исчерпывается одной лишь проекцией в будущее. Ведь замыкающее слово вплетено в ткань сравнения и в пределах его вписывается в ситуацию, намекающую на нечто реальное, что уже было в минувших разворотах пушкинской судьбы:

Как друг, обнявший молча друга
Пред заточением его

Очертания же ситуации таковы, что, невзирая на предельную обобщенность ее, мы не можем не ощутить в ней дальнейшее биографическое эхо, — например, эхо последней встречи поэта с Пуциным в Михайловском,

встречи, подспудный драматизм которой в том и заключается, что это была встреча перед заточением.

Так в замыкающем образе пушкинского «Прощания» открывается второй смысловой слой. На пересечении смыслов, излучаемых пушкинской думой о прошлом и будущем, резко возрастает экспрессивное напряжение слова. Горизонты будущего словно бы замыкаются на грозовой туче, застилающей жизненную даль. И нам становится ясно, что пушкинское прощальное слово — не об одном лишь прощании с «образом милым», с прежнею страстью, рассеянной охлаждающим ветром времени, но и о прощании с былыми просторами бытия и с самим воздухом свободы. Последнее шестилетие пушкинской судьбы подтвердило, насколько ясновидческим было это пророчество, сумрачный смысл которого тем полновеснее, что оно вырвалось у Пушкина в преддверии счастья.

Этих аналогий достаточно, чтобы судить о том, насколько органичен для Пушкина рисунок финала, которым замыкается текст «Воспоминания». Как только мы отрешимся от мысли, что Пушкин пожертвовал «продолжением» по случайным причинам, не имеющим отношения к акту творчества, и внимательней присмотримся к структуре самого «продолжения», станет очевидно, что по своему образному языку это, в сущности, другое стихотворение. На ту же самую тему — и все-таки другое. Образный строй «Воспоминания» исключает всякую биографическую конкретизацию мысли. Здесь мы в кругу универсальных преломлений личного опыта. Пушкинское воспоминание так развивает «свой длинный свиток», что в нем нельзя прочесть ни единой строки. Все, что томит и терзает пушкинскую мысль, так и не всплывает из темных глубин былого, так и не отливается в осязаемую форму. Стихотворение это не столько о прошлом, сколько о терзаниях сердца, о том, как оживают в нем раны минувшего, о неизлечимости этих ран. Перед нами только снимок душевной боли («трепещу», «проклиная», «горько жалуюсь», «горько слезы лью»), события же, которыми рождена эта боль, за чертою изображения. Они и не могут разместиться в мгновенном снимке душевного момента, на котором виден только общечеловеческий срез переживания — его-то и замыкает последняя пушкинская строка. В черновом тексте, который был отсечен Пушкиным, совершенно иной, отчетливо контрастный строй изображения. Ощущение биографической конкретности нарастает с каждой строкой.

Здесь все невзгоды личной пушкинской судьбы названы своими именами, здесь точный и емкий «перечень» бед, воскрешенных памятью как бы с бесстрашием отчаянья. Это трагический тупик памяти, из которого не может быть исхода, вернее, мыслится только один исход — в смерть. Ужасом веет от пушкинского соединения слов «тайны счастья и гроба».

«Продолжение» и канонический текст «Воспоминания» несоединимы: мудрая широта, воплощенная в последнем, примиряющем устремлении пушкинской мысли («Но строк печальных не смываю»), в сущности, исключает ту безысходность трагизма, которой переполнен текст «продолжения». Они несоединимы и потому, что слишком разнородны по складу поэтического изображения, по уровням обобщения, заключенным в них.

В зрелом лирическом наследии Пушкина «Осень» — единственное (за исключением, правда, антологической пьесы «Не розу пафосскую...») стихотворение, которому сопутствует авторская помета «Отрывок». А между тем оно производит впечатление абсолютно завершенной поэтической мысли. Только это завершенность особого рода: она сочетается с ощущением открытой перспективы, разбега ассоциаций, устремленных за формальную границу стиха.

«Осень» отличается удивительной органичностью лирических переходов, почти неощутимым перетеканием одной части в другую. Менее всего это признак только формального совершенства, ибо в естественности этих переходов заложен особый художественный смысл. Созерцание русского мира и русской природы в «Осени» от начала и до конца — художественное созерцание, сопряженное со всею полнотой саморастворения в реальности, которое так родственно поэтическому вдохновению. Можно сказать, что созерцание это изначально несет в себе потенции творчества. И поэтому, когда пушкинская мысль, напитавшись живительной силой и плодоносным разнообразием впечатлений, навеянных русской природой, переходит в мир творчества, переход этот почти не приметен, тем более что зона его не совпадает у Пушкина даже с формальным членением на восьмистишья. Она выпадает на пространство 9-й строфы, объединяющей в своей образной ткани картины внешней реальности и первое предвестие вдохновения («Иль думы долгие в душе моей питаю»). Есть, быть может, только одно средостение между этими мирами — поэтическая

дремота, «сон» души, в котором зреют видения, постепенно обретая художественную плоть, наливаясь соками творимой жизни. И когда возникает в композиционной раме «Осени» образ «морской громады», овеещающей стихию вдохновения, кажется, образ этот и есть первое порождение напряженных усилий воображения поймать и запечатлеть в осязаемую форму легкокрылые и смутные тени творческой мечты. Изображаемое (процесс творчества) здесь как бы перевоплощается в изображенное (продукт творчества), и на этом пластически живописном звене готова обрести исчерпывающую закругленность авторская мысль, блуждавшая в туманной бестелесности среди теснящих ее поэтических видений. Но тут с поразительной неожиданностью и дерзостной лирической отвагой, нащупав «ассоциативный росток», притаившийся в образе корабля, Пушкин вдруг перебрасывает ассоциативную нить в иную сферу, широко раздвигающую пределы изображения. Композиция «Осени» трехчастна, и третья ее часть представлена тем новым тематическим движением, которое берет исток в последней, как будто явно оборванной строке («Куда ж нам плыть?»). И ее формальный обрыв, и ряды многоточий, следующих за ней, — все, казалось бы, намекает на незавершенность стихотворения, оправдывая авторскую помету «отрывок». А между тем финальный штрих пушкинской «Осени» наделен такой концентрацией смысла, такой драматической силой выражения, выплеснувшейся как бы невольно, что немислимо представить себе возможность какого бы то ни было «продолжения». Любое «продолжение» погасило бы свернутое обилие ассоциаций, закрепленное именно лаконизмом завершающего высказывания, экспрессией неожиданности, семантикой вопроса, исключающего любой ответ. Стоит только подключить в смысловой контекст пушкинского вопроса набросок «продолжения», оставшегося в черновике, как на наших глазах тотчас же увянут многие побеги ассоциаций, возбуждаемых последней строкой, и мысль устремится в конкретное, но узкое русло, в изображение странствий творческой мечты. Поэтическая «география» этих странствий и запечатлена в наброске продолжения:

Ура! куда ж<е> плыть [какие] берега
Теперь мы посетим — Кавказ ли колоссальный <?>
Иль опаленные Молда<вин> <?> луга,
Иль скалы дикие Шотландии <печальной> <?>

«Продолжение» если и не перекрывает пушкинский вопрос однозначностью ответа, то все-таки слишком явно ослабляет его драматический потенциал этим перебором ничем не стесненных возможностей «поэтического побега».

Неизбывной лирической тревогой насыщен пушкинский финал, ибо дума об искусстве перерастает здесь в думу о судьбе, о стесняющих преградах ее, о потребности в жизненном просторе, необходимом для творчества. Образ реальности, угадываемой за этим вопросом, вдруг неузнаваемо омрачается на фоне тех гармонических проявлений ее, которые обозревала пушкинская мысль, прежде чем перейти к изображению творческих снов души. Разумеется, поворот темы, о котором идет речь, — лишь смысловая возможность, заключенная в финальном вопросе, уравновешенная с другим, столь же вероятным направлением ассоциаций, ведущих в мир творчества (образный ход, который Пушкин как раз и намеревался развернуть в наброске продолжения). Но именно совмещение этих возможностей в завершающей лирической фразе и сообщает ей колорит особой глубины и многозначительности. Обращенность пушкинского вопроса к судьбе («Плывет. Куда ж нам плыть?») отнюдь не фикция: тревога, заключенная в нем, навеивается контекстом пушкинской биографии, теми, например, лихорадочными попытками вырваться на простор свободного странствия, которые предпринимал Пушкин в конце 20-х — начале 30-х годов и которые были пресечены высочайшим запретом. Жаркая мечта о «поэтическом побеге» не выгорела в душе поэта и в пору создания «Осени». Теснимая обстоятельствами, но неотступно преследующая сознание, она прорывается в стихотворениях «Не дай мне бог сойти с ума...», «Пора, мой друг, пора...» Это поистине страдальческая мечта, ибо ей сопутствует ощущение неустранимых преград, подтачивающее веру в ее осуществимость.

В последней строке мысль Пушкина остановлена точно бы созерцанием непреодолимого барьера, возникшего в точке ее сопряжения с новыми сферами реальности (история и судьба), до сих пор пребывавшими в «Осени» как бы «по ту сторону» изображения. Здесь мы

приобщаемся к особой семантике пушкинских финалов, которые порою с напряженной лирической экспрессией (и чаще всего в форме бегло брошенного намека) помечают границу между поэтической и внехудожественной реальностями, знаменуя собой то последнее усилие творческой мысли, когда она готова «перешагнуть черту», разделяющую эти реальности, и устремиться в необозримость самого бытия. В «Разговоре книгопродавца с поэтом» финальная прозаическая строка означает не только прекращение диалога (ведь Поэт вдруг заговорил в ней на языке своего собеседника, как бы от имени самой «прозы»), но и прикосновение к реальности иного порядка, живущей иными законами и властно диктующей свои права. И, наткнувшись на эту реальность, художественное высказывание всецело исчерпывает себя. В таких финалах ощущение полной исчерпанности высказывания совмещается с ощущением поэтической перспективы, убегающей в необъятную даль. Здесь вступает в силу диалектика завершеного и разомкнутого, которая не давалась романтическому мышлению Жуковского именно потому, что оно предпочитало оставаться в пределах чисто психологического, душевного рода, а в этом русле погоня за «невыразимым» где-то на уровне логического предела неизбежно обретала свойство «дурной бесконечности». Пушкинские же лирические финалы раскрывают нам эту диалектику порою именно на стыке поэтического и внепоэтического миров. В этом отражается суть пушкинского отношения к объективной реальности, которая в глазах поэта необозримее, многообразнее и богаче, нежели владения поэтической мечты. Романтики воспринимали устремленность в беспредельное только как прерогативу искусства (да разве еще философии) и во всяком случае отрицали ее как атрибут эмпирически конкретной действительности. Для Пушкина художественный мир обретает гарантию своей беспредельности и свободы лишь в той мере, в какой он разомкнут в безбрежный поток действительности. Что же касается «невыразимого», то оно только струя этого потока и только шаг в движении человеческого духа к беспредельности бытия.

С другой стороны, даже пределы, воздвигнутые реальностью на пути свободного полета поэтической фантазии, Пушкин стремился не столько снять, форсируя для этого абстрагирующие возможности искусства, но, так сказать, включить в познающее «поле» творчест-

ва, сосредоточив на них всю энергию художественного постижения. .

Первый акт этого постижения и есть то трезвое ощущение преграды, которым исполнен гениальный финал «Осени». Что является собой мышление, снявшее для себя в порыве художнического исступления все ограничения реальности, и какова участь такого мышления в современном мире — об этом пушкинское стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума...». Мысль о преградах судьбы, мерцающая как смысловая возможность в последней строке «Осени», здесь обрастает образной плотью, развертываясь в трагический образ мира-тюрьмы (скорее именно тюрьмы, чем сумасшедшего дома, если взвесить красноречивую семантику таких деталей, как «цепь», «решетка», «звон оков»). Антитеза свободы — неволи оборачивается у Пушкина антитезой простора и стеснения. И если свобода поэтического безумия абсолютна (это уже не свобода, а «воля»), то и простор, сопутствующий ее торжеству, — поэтически безбрежный простор: словно бы вся природа в необъятном и стихийном неистовстве ее сил соучаствует в этом празднике воли. Точно так же абсолютна у Пушкина и неволя, ибо это неволя предельного стеснения, подчеркнутого безумием, подвергнутым остракизму и издевательствам. Полярности эти трагически сопутствуют друг другу в современном мире, где вся полнота свободы мыслима только в безумии, где ослепление иллюзорной беспредельностью воли оборачивается абсолютным стеснением тюрьмы. Сумрачная тень падает в стихотворении «Пора, мой друг, пора...» на пушкинскую мечту о «поэтическом побеге», выявляя всю проблематичность этой мечты, отодвигаемой все дальше и дальше («Давно заветная мечтается мне доля//Давно, усталый раб, замыслил я побег... (III, 330. Курсив мой. — В. Г.). Тень исходит от первой строфы — с нагнетаемым в ней ощущением неудержимого полета времени и хрупкости человеческого существования, нить которого может быть прервана в любой миг (<...>, а мы с тобой вдвоем//Предполагаем жить, и глядь — как раз — умрем (там же).

Беспредельность творческой мечты и преграды объективной реальности (реальность ли это судьбы или реальность истории) у Пушкина не отрицают, а лишь корректируют друг друга. Безграничность искусства намекает на нечто большее, на универсальную безграничность бытия, преграды же истории и судьбы предостере-

гают поэтическую мысль от самоослепления, от обольщения иллюзией абсолютной суверенности и, стало быть, абсолютной беспредельности и свободы.

Мы настаивали на внимании к авторской воле в случае с «Воспоминанием», публикуя текст которого Пушкин снял первоначальное обозначение «Отрывок». Но если сам Пушкин сохранил его в автографе «Осени» (хотя стихотворение это и не было опубликовано при жизни поэта), то не побуждает ли это, учитывая направление «авторской воли», расценивать «Осень» как фрагмент более обширного замысла, который так и остался нереализованным? И однако же последнее слово — как в том, так в другом случаях — нам кажется, остается за анализом. А он убеждает, что структура «Осени» завершена, но одновременно она разомкнута в поток самой действительности. Пушкин намекает в финале на возможность несоответствия между ходом мечты и ходом реальности, и этот намек в его сгущенной поэтической силе значительней и весомее любого продолжения. Но поскольку это всего лишь намек и поскольку воплощен он в бегло брошенном поэтическом вопросе, своей протяженностью не покрывающем даже протяженность строки, — постольку он создает впечатление *формального* обрыва, который, по-видимому, и имел в виду Пушкин, прибегнувший к обозначению «Отрывок». Финальный вопрос «Осени» открывает возможность нового поэтического движения — и тут же исчерпывает ее одним лишь указанием на проблематичность всего, что начинается за порогом искусства.

И, наконец, последнее. Следом за пушкинским вопросом, замыкающим композицию «Осени», идет ряд многоточий — явление, распространенное в стиховой речи Пушкина (если вспомнить стиховой строй «Евгения Онегина»). Ю. Н. Тынянов, как известно, предложил именовать подобные многоточия «эквивалентом текста». Но графика, тем более «слепая» графика многоточий, не может быть равноценной тексту (а ведь в понятие «эквивалент» неустранимо входит именно момент равноценности). Там, где нет текста, там нет и смысла и, стало быть, ничто не может заместить отсутствующий смысл. Не на текст указывает это явление в поэтической ткани «Онегина», а разве что на ритмическую инерцию (да и то на уровне метра, заданного предшествующей строфой). Инерцию эту Пушкин, по-видимому, стремится сохранить в точках разрыва — либо создающего ощущение

ние временной дистанции, либо демонстрирующего волю автора, проступающую в самой видимости умолчаний (это именно видимость, ибо нам не дано знать о том, что умалчивается).

Но естественно, что многоточия в роли эквивалента ритма уместны лишь там, где ритмический пульс вновь начинает биться в живой, наделенной смыслом материи слова. Там же, где ряды многоточий следуют за финальным высказыванием, там, разумеется, нет нужды в сохранении ритмической инерции. И если Пушкин прибегает к ним, то совсем не для того, чтобы пометить отсутствующий текст (он ничем не может быть помечен), а всего лишь для того, чтобы подчеркнуть особую многозначительность последней строки, фразы или слова. Умноженное многоточие здесь выступает в простом и ясном своем семантическом предназначении. Последнее движение мысли в таких финалах таит в себе мощный ассоциативный заряд. Но перед нами отнюдь не безграничное множество смысловых возможностей, в котором гибнет всякая определенность смысла. Нет, последним «толчком» творческой воли автора эти возможности стягиваются в определенном «силовом поле», ассоциации устремляются в направлении, подсказанном либо всем контекстом произведения, либо финальными строками. Смысл пушкинского «но если...» в стихотворении «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла...» именно «подсказан» контекстом предшествующих строк. И обрыв фразы означает лишь то, что смысл этот всплывает в уже освещенную область сознания. Дальше сомнение будет нарастать подобно лавине, но нам дано видеть, как эта лавина срывается в пропасть. Точно так же «подсказан» и реальный, «жизненный» прицел пушкинского вопроса в «Осени», подсказан всем поэтическим строем ее, в котором жизнь и искусство предстают в живой нераздельности, но такой нераздельности, которая нисколько не покушается на всеобъемлющие права реальности, на приоритет живой жизни.

Лирические циклы в творческой эволюции Пушкина

В последние годы в пушкиноведении принято рассматривать пушкинскую лирику под знаком разнообразных циклов. Если несколько раньше такого рода циклизация производилась путем несложного биографического или тематического подбора (так называемые «воронцовский», «оленинский», «крымский», «михайловский» циклы, цикл стихотворений «о поэте и поэзии» и т. п.), то теперь исследователи настаивают на внутреннем единстве той или иной группы стихотворений, выбранной из необъятного моря пушкинской лирики. «Духовное перерождение Пушкина, начавшееся в Одессе в 1823 году, обусловило новое отношение к жизни, людям, страстям. <...> В эту пору открылось сердце Пушкина большой любви... Любовь Поэта запечатлелась в стихах... Так в течение времени складывался цикл стихотворений, внутреннее единство которого определялось индивидуальной неповторимостью чувства... В нем отразилась история этой любви... В цикл могут быть включены — «Ночь» (1823), стихотворение 1824 года — «Разговор книгопродавца с поэтом» (лирическое отступление в полной первой редакции), «Ненастный день потух...», три стихотворения 1825 года — «Сожженное письмо», «Желание славы» и «Все в жертву памяти твоей»; «На холмах Грузии...» (1829 — последняя редакция), прощальные стихи 1830 года: «Прощание», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...». Лирический цикл этот может и должен рассматриваться не биографически, но только поэтически»¹. При таком подходе, как нетрудно

¹ Макогоненко Г. П. Творчество Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974. С. 81—82.

заметить, понятие «цикла» неизбежно гипертрофируется, сближается, по сути, с тем, что В. Г. Белинский называл «пафосом поэта», а собственно лирика включается в широкие межродовые связи. Так, Б. С. Мейлах считает: «Произведения кавказского цикла написаны в разные годы и относятся к разным жанрам: лирике, эпической поэзии, прозе... Существует ли внутренняя логика во всем комплексе произведений, связанных с темой Кавказа? Полагаю, что существует...»². И далее пушкинист рассматривает как части единого цикла поэму «Кавказский пленник» (1821), кавказские стихи 1829 года, «Путешествие в Арзрум» (1835). «Такого рода проблемно-художественное единство может быть названо, с моей точки зрения, — считает Р. Поддубная, — циклом второго порядка в отличие от жанровых и проблемно-тематических циклов как единств первого порядка», — и рассматривает творчество Пушкина болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл³.

Столь широкая трактовка лирического цикла в творчестве Пушкина во многом обозначена Н. В. Измайловым в его статье «Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20—30-х годов» (1958), где впервые была поставлена задача конкретно-исторического изучения лирических циклов Пушкина, было высказано немало очень точных и перспективных суждений как об отдельных пушкинских циклах (в том числе раньше не замеченных), так и об общей методологии их анализа. В то же время, повторяю, уже здесь наметилась тенденция трактовать лирический цикл в смысле «общих идейно-тематических и художественных линий, по которым развивалось лирическое (в широком смысле) творчество поэта»⁴. В таком плане рассматриваются Н. В. Измайловым в качестве циклов отделы прижизненных изданий лирики Пушкина, группа стихотворений Пушкина, напечатанных в журнале «Современник», и т. п.

В новейшей работе о лирических циклах признается правомерность подобного самостоятельного объединения стихотворений в циклы, названные «читательскими» («читательские циклы создаются, конечно, за счет из-

² Мейлах Б. С. Талисман: Книга о Пушкине. М., 1975. С. 18.

³ Поддубная Р. Творчество Пушкина болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл//Studia rossica posnaniensia. Zesz. 12. 1979. S. 3—4.

⁴ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 213.

вестной генерализующей способности нашего восприятия, но глубокие причины этой генерализации надо искать в самих произведениях, группирующихся в цикл»⁵. Однако, как мне представляется, такой подход в крайних его выражениях ведет к размыванию границ конкретного историко-литературного понятия, к появляющейся иногда в литературоведении метафоризации научного термина и, в конечном счете, к субъективизму суждений (ведь в этих случаях тот или иной цикл набирается и конструируется исследователем, а далее изучается как более или менее жесткая конструкция якобы самого поэта).

Между тем сам Пушкин воспринимал лирический цикл как особое жанровое образование. Простое перечисление пушкинских (именно пушкинских, самим поэтом обозначенных и выстроенных) циклов приводит к весьма неожиданным результатам. Действительно, сколько он написал циклов? Всего два — «Подражания Корану» и «Песни западных славян»? Еще широко известен, хотя и не общепризнан, так называемый «каменноостровский цикл» (1836). Но при этом почему-то забываются «Песни о Стеньке Разине». Лишь в последнее время впервые проанализирован цикл, на который обратил внимание ещё Н. В. Измайлов, — «Стихи, сочиненные во время путешествия» (1829)⁶. И уж совершенно не обращалось в пушкиноведении внимания на хронологически первый пушкинский цикл, сохранившийся в тетрадях лицейских стихотворений и дважды воспроизведенный в печати: в IX т. посмертного издания сочинений Пушкина (1840) и М. В. Гершензоном в «Русских Пропилениях» (Т. 6. М., 1919). Состав этого цикла, озаглавленного «Элегии», таков:

I. «Опять я ваш, о юные друзья...»

II. Осеннее утро.

III. Сну («Знакомец милый и старинный...»). (К Морфею).

IV. «Любовь одна — веселье жизни хладной...»

V. Месяц («Зачем из облака выходишь...»).

VI. «Счастлив, кто в страсти сам себе...»

VII. «Когда пробил последний счастьем час...» (Разлука).

⁵ Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики Кемерово, 1983 С. 21. Здесь же см. краткую библиографию.

⁶ Там же С. 31—41, 72—73.

VIII. Другьям («К чему, веселые друзья...»).

XI. «Я Дилу слушал у клавира...» (Слово милой).

Итак, в творческом наследии Пушкина мы, оказываемся, насчитываем шесть лирических циклов:

1. Элегии (1816—1817).

2. Подражания Корану (1824—1825).

3. Песни о Стеньке Разине (1825—1827).

4. Стихи, сочиненные во время путешествия (1829. 1836).

5. Песни западных славян (1833—1834).

6. Каменноостровский цикл (1836).

Следует при этом напомнить, что законченных поэм у Пушкина всего 11, сказок — 5, драматических произведений — 2 («Борис Годунов» и «Опыт драматических изучений» — так называемые «маленькие трагедии»), повестей — 4 (опять же имея в виду как единое произведение «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»).

Для того же чтобы оттенить новое качество пушкинских лирических циклов, взглянем на родственные жанровые формы в поэзии пушкинского времени. В качестве циклов несколько ранее и во время Пушкина печатались произведения, объединенные по жанровому или тематическому признаку. Это были прежде всего «Элегии», «Духовные стихотворения», «Идиллии» (ср. также «Думы» К. Ф. Рылеева) и т. п., образцы «простонародной поэзии» разных народов, в том числе и русского («Сербские песни» А. Х. Востокова, «Простонародные песни нынешних греков» Н. И. Гнедича — ср. также творческое использование данного принципа в «Подблюдных песнях» К. Ф. Рылеева и А. А. Бестужева, в «Песнях» Н. М. Языкова). Особенно популярен был жанр антологии («Цветы, выбранные из греческой анфологии» Д. В. Дашкова, «Подражания древним» К. Н. Батюшкова и пр.). Следует также отметить дорожные, как правило, «заграничные» стихи (любопытно, что в русской поэзии этот жанр впервые был представлен в парадоксальной форме П. А. Вяземским: его «Зимние карикатуры» — своеобразная стихотворно-ироническая аналогия «Писем русского путешественника», обобщающего — взглядом европейца — российские впечатления). В каждом из этих случаев — до Пушкина — мы имеем дело лишь с жанрово-тематическим единством стихотворений, ряд которых мог быть и сокращен и продолжен, так как не обладал замкнутой в себе структу-

рой, строгой архитектурной. Но тенденция более строгой организации цикла была, конечно, намечена уже в допушкинской поэзии. Известно, например, что Парни свои элегии расположил в качестве своеобразной «истории любви». Хронологический событийный ряд выдержан в книге исторических элегий Рылеева «Думы». Идеальная тенденциозность укрепляет чисто тематическое единство антицаристских «Подблюдных песен» Рылеева и Бестужева и антифилистерских песен Языкова.

Строя свои лирические циклы, Пушкин, несомненно, ориентируется на предшествующий опыт поэзии, но придает им форму целостных, исчерпанных в себе произведений. Для того чтобы нагляднее пояснить этот тезис, воспользуемся примером из другого рода искусства.

Всем известна скульптурная группа укротителей коней на Аничковом мосту в Ленинграде (работы П. К. Клодта). На первый взгляд, это простейший ряд монументов, объединенных общей темой. Но достаточно обратить внимание на одну структурно значимую — казалось бы, мельчайшую — деталь, чтобы понять, что в этой скульптурной сюите есть не только общность темы, но и своеобразный сюжет. Подкованы или нет клодтовские кони? Оказывается, два из них без подков, а два с подковами. Осмыслив эту деталь, мы понимаем, что перед нами — история приручения коня человеком. Отсюда и особая выразительность двух других деталей, которые имеются во всех скульптурах: узды и шкуры. В первой из скульптур узда эта впервые наброшена на свободное животное, которое вот-вот, кажется, затопчет человека, прикрывающегося от копыт шкурой. На последней из скульптур человек твердо ведет коня под уздой, а шкура стала фактически седлом. Таким образом, в группе клодтовских укротителей запечатлены четыре фазы противоборства человека с конем (аллегорически — со стихией вообще), здесь не просто четыре «позы» (ряд которых может быть сокращен и продолжен), но хронологически (исторически) выстроенный, исчерпанный в себе сюжет.

Этот пример мне понадобился, повторяю, только для наглядности. Все отмеченные в нем признаки строгой архитектурной мы можем проследить и в пушкинских лирических циклах (и напротив, их было бы напрасно искать в жанрово-тематических конгломератах стихов в допушкинской поэзии).

Так, самый первый из пушкинских циклов, «Элегии»,

может, на первый взгляд, показаться сложившимся достаточно случайно (ряд элегий, написанных одна за другой). Это и в самом деле стихотворения, созданные по большей части в 1816 году и посвященные разлуке с Екатериной Бакуниной, которая осенью возвратилась из Царского Села в Петербург («До сладостной весны// Простился я с блаженством...» (I, 198). Данная житейская ситуация в элегическом ключе развивается как безысходно-трагическая, как вечная разлука с любимой. Следует подчеркнуть, что уже в конце 1816 года к стихотворениям такого рода Пушкин был склонен относиться с иронией:

И даже, — каюсь я, — пустынный согрешил, —
Я первой пел любви невинное начало,
Но так таинственно, с таким разбором слов,
С такою скромностью стыдливой,
Что, не краснея боязливо,
Меня бы выслушал и девственный К<озлов>. (I, 233)

Тем не менее — в начале 1817 года — Пушкин собирает подобные стихотворения в единый цикл; вернее сказать, отбирает, так как некоторые стихотворения, также посвященные Е. Бакуниной, туда не попадают. Тогда же он пишет и зачин, элегию I «Опять я ваш, о юные друзья...», наиболее трагическую по ощущению (в сущности, это уже ретроспекция, воспоминание о том, что некогда было пережито, начальная фаза всего выстроенного сюжета):

Отверженный судьбиною ревнивой,
Улыбку, смех, и резвость, и покой —
Я все забыл; печали молчаливой
Покров лежит над юною главой .. (I, 239)

Уже говорилось выше, что образцом для новейших элегиков во времена Пушкина служил Парни, который в своих элегиях изобразил историю любви, прошедшую через различные испытания. Но это были, так сказать, бусинки, нанизанные на единую нить, а не колье. В пушкинском же цикле элегий вся событийная основа прикована к одному мгновению: самой истории развития любовных отношений здесь совершенно нет. Вспоминается только разлука, которая затмила все прежние радости жизни, сделала бессмысленным сам поэтический дар, коль скоро он уже не нужен любимой:

К чему мне петь? под кленом полевым
Оставил я пустынному вефиру
Уж навсегда покинутую лиру,
И слабый дар как легкий скрылся дым. (I, 215)

В пятом, центральном стихотворении цикла, как и следует ожидать, наступает кульминация: поэт в горести готов забыть самое светлое воспоминание: «Летите прочь, воспоминанья!//Засни, несчастная любовь!» (I, 209). Все последующие стихотворения, сохраняя меланхолическое настроение, свидетельствуют все же о возрождении героя, невольно (под давлением новых жизненных впечатлений) преодолевающего иступленно-горестное одиночество (это, между прочим, предопределено уже в первом стихотворении цикла: «Опять я ваш, о юные друзья...») и ощущающего сладость горьких воспоминаний:

Я Лилу слушал у клавира;
Ее прелестный, томный глас
Волшебной грустью нежит нас,
Как ночью веянье Зефира.
Упали слезы из очей,
И я сказал певичке милой:
«Волшебен голос твой унылый,
Но слово милоя моей
Волшебней нежных песен Лилы». (I, 213)

Согласно прямому смыслу этих строк речь в них идет все о той же поглощенности героя меланхолическим чувством. Достаточно, однако, вспомнить начальную точку отсчета меры горести (ср.: «Перед собой одну печаль я вижу!//Мне страшен мир, мне скучен дневной свет...» (I, 239), чтобы оценить поистине светлую грусть последних строк цикла.

Можно только поразиться, насколько в этих ранних, во многом ученических стихах, организованных в цикл, поэт «угадал себя». Все известные нам лирические циклы Пушкина (за исключением «Песен западных славян») рисуют духовное возрождение поэта.

В общем построении цикла (ср. саму этимологию термина: *kuklos* — круг) чрезвычайно важна особая переключка первого и последнего стихотворений. Именно их соотношенность является наиболее отчетливым сигналом исчерпывающей композиции.

В пушкиноведении до сих пор не отмечалось, что этот существеннейший признак цикла присущ пушкинским «Песням о Стеньке Разине». В самом деле, если первая из песен повествует о щедром и добровольном даре героя могучей стихии, вспоившей и вскормившей его («В волны бросил красную девицу, // Волге-матушке ей поклонился» (III, 23), то в последней песне дар ге-

роя оказывается по достоинству оценен природой, которая сторицей воздает ему, возвращая и персидскую княжну:

«Пригоню тебе три кораблика.
На первом корабле красно золото,
На втором корабле чисто серебро,
На третьем корабле душа-девица». (III, 25)

Тем самым обычный разбойный мотив (погубление девицы — ср., например, балладу «Жених») в пушкинском цикле о «единственном поэтическом лице русской истории» (XIII, 121) оказывается снятым: вся образная его система погружена в мифологическую стихию, на уровне которой жертва Стеньки Разина вовсе не является злодейством: она — дар, необходимое условие гармонического согласия человека с природой.

Характерной чертой пушкинского лирического цикла обычно является проекция в нем личных коллизий на судьбу иного лица. Так, в «Подражаниях Корану» проглядывается некий сюжет: изгнание Магомета в Медину (хиджра) и его победное возвращение в Мекку. Но это не простой событийный ряд, а именно лирическая тема. В период работы над циклом Пушкин сопоставлял свою судьбу с судьбой гонимого пророка, как об этом свидетельствует шутливая фраза в письме к Вяземскому от 29 ноября 1824 года: «Между тем принужден был бежать из Мекки в Медину, мой Коран пошел по рукам — и донные правоверные ожидают его» (XIII, 125). Пушкину был близок поэтический смысл легенды о Магомете, согласно которой время самых тяжелых испытаний (изгнание из родного города, проклятье со стороны близких и родных — все это в полной мере испытал сам поэт) стало для пророка началом полнейшего торжества его учения.

Следует подчеркнуть, что сюжет в цикле всегда подчинен прежде всего не событийной, а лирической теме. Так, намечая в 1836 году издание своих стихотворений, Пушкин формирует из кавказских стихотворений 1829 года лирический цикл «Стихи, сочиненные во время путешествия» в таком составе:

1. Дорожные жалобы.
2. Калмычке.
3. «На холмах Грузии...»
4. Монастырь на Казбеке.

5. Обвал.
6. Кавказ.
7. Из Гафиза.
8. Делибаш.
9. Дон.

Нетрудно заметить, что центральные стихотворения здесь (3—6) «искажают» действительный маршрут путешествия: в строгой линейной последовательности они должны были бы следовать в ином порядке: «Обвал» (долина Терека), «Монастырь на Казбеке», «Кавказ» (Крестовый перевал), «На холмах Грузии...» (Кайшаурская долина). Вполне очевидно, что Пушкин в цикле добивается контрастных сопоставлений («Калмычке» — «На холмах Грузии...», «Монастырь на Казбеке» — «Обвал», «Кавказ» — «Из Гафиза»). Тому же контрасту, как в этом, так и в других пушкинских циклах, подчинено сопоставление в них разных лирических жанров.

В архитектонике пушкинских циклов прослеживается строгая закономерность: количество стихотворений в них обычно кратно трем: «Элегии» — 9, «Подражания Корану» — 9, «Песни о Стеньке Разине» — 3. «Стихи, сочиненные во время путешествия» — 9, каменноостровский цикл — 6. Из этой закономерности выбивается только цикл «Песни западных славян» (16), но вспомним, что в черновой рукописи под «Сказкой о рыбаке и рыбке» имеется помета «18-я песнь сербская»⁷; о том, что по первоначальному плану это произведение входило в цикл и ощущалось в нем в качестве последнего, свидетельствует, кажется, и перечень стихотворений, предназначенных, вероятно, для публикации в «Библиотеке для чтения» (1834): «Видение короля»; «Морлак в Венеции» (т. е. «Влах в Венеции»), «Конь словака» (скорее всего, «Не видала ль, девица, коня моего...»), «Сербская песнь» (вероятно, «Похоронная песня Иакинфа Маглановича»), «Рыбак и рыбка»⁸.

Само это пристрастие к трехкратному членению понятно, — недаром Пушкин считал гениальным уже сам план «Божественной комедии» Данте. Такое влечение Пушкина к тройственной композиции подчинено, в конеч-

⁷ Рукою Пушкина Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 281

⁸ Там же. С. 280.

ном счете, формуле: тезис — антитезис — синтез, — чрезвычайно характерной для ясного, аналитического художественного мышления Пушкина. Недаром наиболее пушкинским ощущается стихотворение «К***» («Я помню чудное мгновенье...»), состоящее из шести строф, объединенных по две, где данная формула торжествует в полной мере. Следует также иметь в виду ту особенность пушкинских циклов, которая уже отмечалась выше: в основе их — тема духовного возрождения, подспудно всегда осознаваемая как метафора «семя — растение — плод» (ср. стихотворение «Торгуя совестью пред бледной нищетой...» в «Подражаниях Корану», несомненно соотнесенное со стихотворением «Свободы сеятель пустынный...», хотя последнее — и за рамками цикла).

Между прочим, это определяет, на мой взгляд, одну очевидную закономерность, которая прослеживается в хронологии создания пушкинских циклов: в каждом случае поэт обращался к такого рода произведениям в самом начале очередного периода своего творчества, обретая новую перспективу⁹. Только один из творческих периодов Пушкина, романтический, начатый в 1820 году, не отмечен лирическим циклом. Но это и понятно: то был период кризиса, когда синтезирующая тенденция пушкинского творчества была нарушена. С другой стороны, показательна и судьба цикла «Песни о Стеньке Разине», который создавался, как мне представляется, в 1825—1827 годах и стал отражением несколько умозрительной попытки Пушкина найти новые нравственные устои в последекабристское время. Очевидно, художественное решение, найденное здесь (ср. центральное стихотворение цикла, написанное, на мой взгляд, не раньше конца 1826 года, — с его концовкой: «Возьми себе шубу, // Да не было бы шуму» (III, 24), впоследствии Пушкина не удовлетворяло. Предприняв в 1827 году неудачную попытку опубликовать это произведение, Пушкин позже совершенно, по-видимому, потерял к нему интерес: «Песни о Стеньке Разине» не сохранились в его рукописях и стали известны в 1880 г. по копии

⁹ Периодизация творчества Пушкина намечена в моей монографии «Поэзия А. С. Пушкина. Творческая эволюция» (Л., 1986); здесь же предложен анализ истории создания, композиции и проблематики лирических циклов Пушкина.

М. А. Погодина¹⁰. Обычно же у Пушкина было иное отношение к запрещенным своим произведениям (ср. судьбу «Бориса Годунова» и «Медного всадника»):

Лирические циклы Пушкина, принципиально важные в творческой эволюции поэта, заслуживают отдельного издания, подобно тому как издаются, например, его поэмы, сказки, драматические произведения, художественная проза.

¹⁰ Подробнее об этом см. в моей статье «Песни о Стеньке Разине»: История создания, композиция и проблематика цикла//Пушкин. Исследования и материалы. Т. 13. Л., 1986.

◆

Тема игры с судьбой в творчестве Пушкина и Стендаля

«Красное и черное» и «Пиковая дама»

Тема игры с судьбой, одна из важных в творчестве Пушкина и Стендаля, нашла глубокое воплощение в «Пиковой даме» и «Красном и черном» и символически представлена в названиях этих произведений. «Рулеточным или картежным термином в заглавии уже задано понимание художественной действительности в аспекте азартной игры»¹, — писал В. В. Виноградов, сравнивая в статье «Стиль «Пиковой дамы» повесть Пушкина и роман Стендаля. Однако этот взгляд, разделенный впоследствии многими пушкинистами (Б. В. Шкловским, Н. Л. Степановым, М. Гусом и др.), вызвал решительные возражения стендалеведов, не усматривающих в названии «Красное и черное» каких-либо ассоциаций с рулеткой. В итоговой статье «Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное?»» Б. Г. Реизов, опираясь на мнения других исследователей, категорически утверждает: «Теорию азартной игры в настоящее время можно считать почти оставленной»².

В чем причина столь резкого расхождения во взглядах? Можно предположить, что исследователи «Пиковой дамы», проникшие в самую суть параллели «жизнь—игра»³, выделяют в названии именно этот игрецкий его

¹ Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы»//Пушкин. Временник пушкинской комиссии, 2. М.; Л., 1965. С. 101.

² Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 173.

³ Триада «жизнь — карты — Случай» безотносительно к роману «Красное и черное» наиболее полно освещена в работе: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века//Труды по знаковым системам, VII. Тарту, 1975.

аспект, а стэндалеведы больше всего опасаются, как бы аналогия с рулеткой не обеднила сложную семантику заглавия. Их главный довод: «...в романе нет никаких намеков на азартную игру»⁴.

Раскрыв несовпадение семантики цвета в разные эпохи⁵ и убедительно доказав, что однозначного толкования названия быть не может, Б. Г. Реизов все же не удержался от соблазна предложить свой вариант дешифровки: по его мнению, в названии «Красное и черное» нашла отражение символика двух узловых сцен, окрашенных в красные и черные тона. Насколько интересна загадка заглавия, свидетельствует и тот факт, что совсем недавно Ю. М. Лотман предложил новую трактовку оппозиции «красного» и «черного» как символа двух карьер Сореля — военной и духовной. Ю. М. Лотман усмотрел в названии неточную цитату из «Тристрама Шенди», в которой выражается близкая Стендалю мысль о том, что для современного человека, стоящего на распутье, кроме сутаны и мундира выбора нет⁶. Нам такое сближение не представляется убедительным, поскольку Сорель мечтает о голубом мундире, красный же — цвет английской формы, и вряд ли французскому читателю подобная символика была понятной.

«Далековатые сближения» могут быть скорректированы обращением к записям самого Стендаля. Иронизируя в дневнике над своим стремлением разбогатеть, Стендаль 5 мая 1805 года составил шуточную программу: «Раз в месяц ставить 6 ливров и 4 монеты по 30 су на красное и черное («à la rouge et noir») № 113 и тогда я приобрету право строить испанские замки»⁷. Заметим, что словосочетание «красное и черное» входило в словарь эпохи как привычное, вызывающее однозначную ассоциацию с рулеткой. То, что сам Стендаль с юности употребляет его в значении «рулетка», весьма характерно; можно только удивляться, почему этот факт до сих пор не привлек внимания стэндалеведов.

Однако соотносить название романа только с цветами

⁴ Реизов Б. Г. Указ. соч. С. 173.

⁵ Во время создания романа реакция не «черная», а «белая»; революция не «красная», а «трехцветная»; мундир, о котором мечтает Сорель, не «красный», а «голубой»; одеяние священника не «черное», а «лиловое».

⁶ Лотман Ю. М. Несколько слов к проблеме Стендаль и Стерн: Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное»? // Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1985. Вып. 698. С. 75.

⁷ Stendhal. Pensées. Filosofia nova. Paris. T. 1. P. 209.

рулеточного поля также было бы ошибочно: заглавие «Красное и черное» принципиально полисеманлично. Важно то, что идея игры с судьбой, ассоциативно связанная с рулеткой, существенна для понимания глубинного смысла романа, она может служить фоном для всех других толкований.

Примечательно, что в дневнике Стендаль перед словосочетанием «красное и черное» поставил артикль женского рода, а в заглавии дважды повторил артикль мужского рода и прилагательные написал заглавными буквами: «Le Rouge et le Noir». Как нам представляется, Стендаль, желая сохранить ассоциативную связь, в то же время стремился отграничить название от попыток прямого отождествления с конкретной азартной игрой — чтобы философский и символический смысл оттеснили на задний план смысл эмпирический; грамматическая категория рода и заглавные буквы выполняют функцию отграничения от ближайшей внетекстовой реальности.

Название «Красное и черное» вызвало множество споров и недоумений — оно было глубоко новаторским. Многовековая традиция называть роман по имени главного героя сохраняется и в первой трети XIX в. («Коринна», «Адольф», «Жан Сбогар», «Бюг Жюргаль», «Ган Исландец» и др.).

Во втором и третьем десятилетии романтики вводят в моду и необычные, загадочные названия («Эликсир Дьявола», «Мертвый осел и гильотинированная женщина» и др.), однако, в отличие от стендалевского, они всегда объяснялись текстом, где в том или ином виде предлагалась их разгадка. Поэтому первые отклики на «Красное и черное» выражали недоумение по поводу непостижимой тайны заглавия: «В названии этой книги заключен порок или, если угодно, своеобразное достоинство: оно оставляет читателя в полном неведении относительно того, что его ожидает»⁸. Читатель еще не был подготовлен к улавливанию «внутренней формы» (по выражению В. В. Виноградова) заглавия и самого романа: «... роман с тем же успехом можно было бы назвать «Зеленое и желтое» или «Белое и синее»⁹. Даже Сент-Бёв увидел в непостижимом заглавии «эмблему, которую нужно разгадать»¹⁰.

⁸ Revue de Paris. 1830. Т. 4. P. 258.

⁹ Revue des romans. Paris, 1839. P. 60.

¹⁰ Saint-Beuve Ch.-A. Causeries du lundi. Т. 9. P. 263.

Пушкин в 1831 г. с большим интересом читает роман, оставляет восторженный отзыв; впечатления от романа, по-видимому, имели немаловажное значение для замысла «Пиковой дамы». Хотя на первый взгляд «Пиковая дама» и «Красное и черное» — произведения глубоко различные (их разделяет жанр, сюжет, общая атмосфера, авторская позиция по отношению к герою), есть между ними и общее. Оба произведения в значительной степени строятся на одной и той же проблематике, имеют схожих главных героев, используют одинаковую символику. Как справедливо утверждают пушкинисты, переключка начинается уже с заглавий. Можно предположить, что манящее разгадкой заглавие, с таким интересом обсуждавшееся современниками, не оставило безразличным и Пушкина. Хотя у него употреблен картежный термин, а не рулеточный, как у Стендаля, — водораздела между ними нет, оба устанавливают символическую параллель азартной игры и рока. Примечательно, что в России эта связь еще до Пушкина получила чисто стендалевскую интерпретацию. В отрывке «Два часа из жизни Эразма», напечатанном в 1830 г. в литературном альманахе «Эхо», символика карт органически слилась с символикой рулетки, включаясь в философское обобщенное понятие «игры с судьбой»: «Теперь, друзья мои! природа велит готовиться к той великой игре с судьбой, где потомственная чета Адама и Евы ставит одну темную, и где ветхое Время, под покровом таинственности из колоды другой половины жизни мечет красное и черное, доколе Парка не совлечет покрыва и не вскроет игры на доске гробового безмолвия»¹¹.

При глубинном сходстве названий «Пиковая дама» и «Красное и черное» между ними существуют и различия. Название пушкинской повести находит объяснение в тексте: Пиковая дама предстает в образе карты и графини (оппозиция «мертвое — живое» по Р. Якобсону). В романе Стендаля бытовая игра не представлена вовсе. Это различие находит продолжение в самой структуре произведений: «...стоящие за игрецкими терминами внутренние формы игры и рока в «Красном и черном» являются лишь заданными и как бы скользящими призраками символических обобщений, а в «Пиковой даме» они даны и как бытовая реальность фабульного

¹¹ Эхо. 1830. С. 102.

движения и как отразившийся в ней круг художественных образов»¹².

Символика названий во многом определена семантикой цвета. Колорит важен для обоих заглавий, но в каждом его значение специфично. В пушкинском названии цвет (черный) скрыт в обозначении «дама пик», он не имеет оппозиции и целиком главенствует. В названии романа Стендаля обозначен еще и красный цвет, поставленный на первое место не только в силу формального следования спекторному порядку, но и по художественным причинам, как отражение общей атмосферы произведения. Пушкинская повесть, включающая сверхъестественное, ужас и безумие, существенно отличается от духа стэндалевского романа, завершающегося победой героя над самим собой и торжеством любви, трагической и светлой одновременно. Заметим, что Стендаль вообще придает важное значение колориту описываемых сцен, цвет приобретает у него нередко символическое значение¹³. Особенно тонко разработана в романе семантика красного цвета, представленного множеством нюансов, часто вступающих в сложные и парадоксальные соотношения. Красный цвет у Стендаля — это пыл и кровь, восторг и ужас, страсть и преступление, смерть и жизнь. В сочетании «красного» и «черного» есть также нюансный смысл «выигрыша» и «проигрыша».

В пушкинской повести цвет используется предельно скупое. Пиковая дама упомянута, не считая эпиграфа, лишь один раз — в развязке. Цвет чаще всего дан в скрытом виде. «Черному» в повести противопоставлен «красный», который дан или завуалированно (молодая девушка — «тройка червонная»), или как снятый член оппозиции. Уже с заглавия — в отличие от «Красного и черного», в котором как бы еще есть выбор, остается надежда, возможен выигрыш, — в пушкинской повести царит черный цвет, он подавляет и давит, выбора нет, безнадежность подчеркнута эпиграфом.

Оба названия — воплощение надежд и отчаяния героев, бросивших вызов судьбе. Жюльен Сорель многим отличается от Германна: он не лишен обаяния, способен на великодушные поступки и сильное чувство; автор с

¹² Виноградов В В Стиль «Пиковой дамы» С 101

¹³ Например «У входа под кропильницей ему померещилась кровь. Это была пролитая святая вода, отсвет красных занавесок, закрывавших окна, придавал ей вид крови» (Стендаль Красное и черное Л, 1941 С 33 (Перевод Г П Блока)

восхищением относится к своему герою, предпочитающему смерть приспособлению к подлому миру. Германн же начисто лишен великодушия, он сух и прагматичен во всем.

И все же Жюльен Сорель и Германн — герои одного плана, честолюбцы нового образца, желающие изменить свой социальный статус, пробиться вверх и завоевать место под солнцем. Оба они мечтают разбогатеть. Хотя Сорель не осознает это желание столь отчетливо, как Германн, оно живет в нем постоянно. Возмущаясь господином Вально, сколотившим состояние на обкрадывании заключенных, Жюльен мысленно обращается к своему кумиру: «О Наполеон, как радостно было в твоё время идти к богатству путем боевых опасностей, но как подло увеличивается скорбь обездоленного»¹⁴.

Для обоих героев характерен расчет, оба жаждут выигрыша наверняка. Опровергая связь названия «Красное и черное» с рулеткой, Б. Г. Реизов как важный аргумент выдвигал возражение, что Сорель — человек детерминированного поведения: он «...отнюдь не игрок; это волевой человек, сознательно идущий к намеченной цели»¹⁵. Б. Г. Реизов полагает, что понятия «игрок» и «расчет» несовместимы: «Сорель не хочет довериться случаю и «вдохновению минуты», а потому составляет в письменном виде планы своего поведения»¹⁶. Но в том-то и дело, что одно другому не противоречит. Буржуазный человек XIX в. вступает в игру с судьбой во всеоружии расчета. Рассудочность, прагматизм, расчет — качества буржуазного афериста, игрока наполеоновского типа.

Жюльен Сорель предстает перед читателем в двух планах: это актер, владеющий масками на сцене жизни, и игрок, бросающий вызов судьбе. Маска для него — тактический прием, способ борьбы. Он с легкостью меняет обличия — богобоязненного юноши в обществе духовников на маску ханжеского смирения в компании де Фервак или молодого светского вельможи в «синем костюме» у маркиза де Ла-Моль. Он владеет этим искусством смены масок блистательно «подобно своему учителю Тартюфу, роль которого он знал наизусть»¹⁷.

¹⁴ *Стендаль*. Красное и черное. С. 141.

¹⁵ *Реизов Б. Г.* Указ. соч. С. 172.

¹⁶ Там же.

¹⁶ *Реизов Б. Г.* Указ. соч. С. 172.

¹⁷ *Стендаль* Красное и черное. С. 323.

Кроме этих масок, в чем-то для него искусственных, у него была еще и маска, близкая ему органически, — маска недоверчивого и холодного игрока, скрывающая от оскорблений гордого плебея, маска, которая приросла настолько, что ему с трудом удастся в конце романа отодрать ее от себя.

Жюльен Сорель игрок с судьбой, жаждущий вырвать у нее свой жребий. Стендаль постоянно ставит его перед проблемой выбора: принять или нет предложение друга Фуке, согласиться ли на отъезд в Безансон, решиться ли на ночное свидание — и всякий раз Сорель решает в пользу борьбы, бросая своеобразный вызов судьбе. При этом он, действительно, рассчитывает каждый свой шаг. Утверждение Б. Г. Рейзова — «Сорель — не игрок» представляется нам не совсем обоснованным.

И Пушкин и Стендаль постоянно подчеркивают связь своих героев с Наполеоном. В романе «Красное и черное» имя Наполеона мелькает на многих страницах: Жюльен читает его мемуары, вспоминает о нем беспрестанно, мерит свои поступки по Наполеону. В «Пиковой даме» имя Наполеона упомянуто всего три раза, но все упоминания исключительно значимы, несут важную характерологическую функцию. Хотя оба героя честолюбцы и игроки наполеоновского типа, их отношение к Бонапарту различно. Как тонко заметил Н. Л. Степанов, «Германн похож на Наполеона, а Жюльен влюблен в него»¹⁸. Это различие в чем-то определено позицией авторов по отношению к Наполеону. Стендаль отдал Жюльену свое юношеское преклонение перед Наполеоном, а в образе Германна сказалось пушкинское неприятие некоторых сторон личности Бонапарта.

Заметим, однако, что эволюция отношения обоих писателей к Наполеону во многом была сходной, их оценки исторической роли Бонапарта до удивления совпадали, переключки заметны и в восприятии отдельных черт характера Наполеона. Однако неизбежное различие в отношении к Наполеону писателя-француза и русского писателя, как нам представляется, тоже имеет место.

Оценка Наполеона в России во времена Пушкина как человека расчета, авантюриста, игрока с судьбой была весьма популярной. Лучше всего эту оценку выразил князь П. Б. Козловский в статье «О надежде», заказанной Пушкиным для «Современника». Направлен-

¹⁸ Степанов Н. Л. Проза Пушкина М, 1962 С 147

ная против азартных игр, эта статья с помощью теории вероятностей (Б. Г. Козловский употребляет термин «удобнобытностей») доказывает тщету надежды на перемену случая безо всякой причины для ожидания такой перемены»¹⁹. На примере истории крупных держав, великих людей, частных судеб П. Б. Козловский показывает, как необоснованная надежда на Случай приводит к краху, разорению, преступлениям, безумиям и смерти. Один из самых красноречивых и убедительных примеров — судьба Наполеона.

Для людей наполеоновского типа характерно стремление к беспроектной игре: составление формул, схем, таблиц, попытки угадать порядок выпадения случайных чисел. Сорель, составляющий планы «в письменном виде», — предшественник героев, подобных Германну и Раскольникову, рассчитывающих все до мелочей, но не могущих учесть вмешательство случая. Стендаль отдал Сорелю свое юношеское пристрастие к схемам и планам, в частности проектам разбогатеть, но, в отличие от своего героя, умел отнестись к ним с долей иронии.

Расчет у Жюльена и Германна сопровождается кипением страстей, но при этом оба они самоосмысливают себя как людей холодных. Для обоих путь к успеху осуществляется через женщину, удачу должна принести любовь — играемая или истинная. Вслед за Стендалем, заставившим своего героя скопировать пятьдесят три скучнейших и почтительнейших любовных письма маршальше де Фервак, Пушкин использует этот сильнейший характерологический прием: любовное послание Германна «...было нежно, почтительно и слово-в-слово взято из немецкого романа» (VIII, 237).

Однако сознательная любовная стратегия для Жюльена мучительна, она разворачивается в противовес движению души: «Роль соблазнителя была так ему тяжела...»²⁰. Показательно, что победу ему приносит не искусно продуманный сценарий и хорошо сыгранная роль, а горячий искренний порыв. Сорель способен преисполниться великого сочувствия при виде страданий госпожи де Реналь, причиненных болезнью сына, пожелать невозможного, чтобы вернуть ей душевное спокойствие: «Отчего я не могу принять на себя болезнь Станисла-

¹⁹ Козловский П. Б. О надежде // Современник. 1836. № 3. С. 23.

²⁰ Стендаль. Красное и черное. С. 89.

ва...»²¹. Германна страдания Лизы оставляют холодным: «...ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его» (VIII, 245). Оба героя в критический момент жизни направляют пистолеты против женщины. Они это делают при разных обстоятельствах и с разной целью, сравнение в данном случае не совсем правомерно, но нас интересует осмысление ими этого поступка. Для Жюльена выстрел в г-жу де Реналь — предмет глубокого раскаяния, для Германна угроза пистолетом — просто необходимая тактика: «Он не чувствовал угрызания совести при мысли, о мертвой старухе. Одно его ужасало, невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащений» (VIII, 245). Для обоих героев фатальным в этот решающий момент оказывается вмешательство случая: г-жа де Реналь остается жива, хотя Жюльен стреляет дважды, а графиня отправляется на тот свет, хотя пистолет Германна не заряжен.

В представлении обоих писателей игра с судьбой фатально связана с могуществом случая. Стендаль не исследует случай как философскую категорию, но, как художник, постоянно показывает его всевластие. В возвышении Жюльена случай играет не меньшую роль, чем волевой напор героя: случай приводит Сореля в дом Реналей, случай предоставляет сыну плотника возможность самообразования, случай спасает его ночью в саду от пули слуги, случай вывозит его из ада безансонской семинарии и вводит в дом де Ла-Моля. И тот же случай начисто сметает возведенное с таким трудом блистательное здание карьеры.

В «Пиковой даме» случаю предоставлено еще большее могущество. На наш взгляд, самый непостижимый вопрос повести — каким образом три карты, назначенные привидением, оказались действительно выигрывающими, — кроме фантастического, может иметь рациональное объяснение, связанное с пушкинской концепцией случая. Пушкин вкладывал в это понятие глубокий философский и социально-исторический смысл. Рассматривая случай как важную движущую силу истории и прогресса, он, в отличие от Стендаля, анализирует эту категорию не только в художественных произведениях, но также в критике и публицистике. В отрывке «О, сколько нам открытий чудных» (1829), перечисляя

²¹ Стендаль. Красное и черное. С. 118.

благословенные силы, готовящие «просвещенья дух», в один ряд с «опытом» и «гением» он поставил «случай, бог изобретатель». Эпитет «бог изобретатель» как нельзя лучше передавал почтительное преклонение перед случаем. Могущество случая — в его полной непредсказуемости: «Ум ч<еловеческий>», по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей, <...> но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия провидения» (XI, 127).

Как нам представляется, всемогущность случая и дает объяснение непостижимой тайне «Пиковой дамы»²². Процент вероятности совпадения трех карт в фараоне не так уж мал, П. Б. Козловский исчисляет его одной восьмой (в этой игре масть в счет не идет, важно лишь, налево или направо ляжет совпадающая карта). Карты, назначенные мертвой графиней, случайно, по воле капризной фортуны, могли оказаться — все три — выигравшими.

Хотя отношение к героям у Стендаля и Пушкина глубоко различно, в изображении Жюльена и Германна много общего. Тема игры с судьбой дана в схожей интерпретации, с общей этической оценкой и в чем-то аналогичным финалом. Сопоставительный анализ раскрывает как типологическую общность творчества Стендаля и Пушкина, так и следы воздействия первого на второго. На примере разработки одной темы обоими писателями можно продемонстрировать сложное переплетение типологических и генетических связей.

²² См. подробнее: *Вольперт Л. И.* Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля: «Пиковая дама» и «Красное и черное»//Пушкин и русская литература. Рига, 1986. С. 46—50.

◆

«Отличительная черта в наших нравах...»

К поэтике комического в «Капитанской дочке»

Исследования, посвященные «Капитанской дочке» и прозе Пушкина в целом, содержат множество частных наблюдений, характеризующих комические, пародийно-иронические стилевые черты пушкинского романа, языковые средства комического, комические образные детали и т. п. Ощущение комизма повествования возникает, естественно, не в процессе изучения, но при обычном чтении. Очень емко и верно это общее впечатление от «Капитанской дочки» выразил крестьянин из глухой сибирской деревни еще в 20-е годы: «Пушкин не комический писатель, а смеху у него не огребешься. Как будто бы и неоткуда в «Капитанской дочке» смеху взять, а смех и смех»¹.

Отчего же возникает в «Капитанской дочке» эта вольная смеховая стихия, и почему она так легко и глубоко входит в душу?

В пушкинском романе важнейшее событие («пугачевщина») дано как событие определенного этапа русской истории (70-е годы XVIII века), как явление и социально обусловленное, и традиционно русское — свойственное всей «истории государства российского»; событие, участники и современники которого, независимо от значимости их роли, ведут себя как носители определяющих черт русского национального характера². Эпичность

¹ Топоров В. Крестьяне о писателях. М., 1967. С. 70.

² О понимании и изображении Пушкиным национального характера см.: Прийма Ф. Я. Проблемы национального и общечелове-

«Капитанской дочке» определяется не тем, насколько широко показана крестьянская война, а тем, что в ней показан «русский мир» и русская жизнь. Эту глубинную сущность произведения понял Гоголь, когда писал о Пушкине: «Все черты нашей природы в нем отозвались... Свойство это разрасталось в нем постепенно... Мысль о романе, который бы поведал простую безыскусственную повесть прямо русской жизни, занимала его в последнее время неотступно... <...> Пушкин написал «Капитанскую дочку», решительно лучшее русское произведение в повествовательном роде». Здесь, говорит Гоголь, «в первый раз выступили истинно русские характеры... бестолковщина времени и простое величие простых людей — все не только самая правда, но еще как бы лучше ее»³. У Гоголя пушкинское стремление откликнуться «целиком на всю русскую жизнь», несомненно, связывалось с замыслом «Мертвых душ». В этом состоит смысл признания, что *мысль* «Мертвых душ» (как эпически всеохватывающего произведения) принадлежит Пушкину. Общее направление идейно-творческих исканий Пушкина в 1830-е годы, как отмечал Н. Я. Берковский, характеризуется тем, что он «идет не к роману, он идет к большому — к своеобразному народно-национальному эпосу в прозе»⁴.

Эпический взгляд на «русский мир» как раз и сделал возможным в «Капитанской дочке» синтез жанровых признаков повести, романа, предания, семейных записок в «такое художественное целое, в котором воплощаются внутренние связи духовной жизни народа и личности, единство народного мира и в то же время многоплановость и многосубъектность человеческого бытия и сознания... эпически воссоздается целостность народной жизни в единстве присущих ей реальных противоречий и идеальной перспективы ее развития»⁵.

Изображенный в «Капитанской дочке» русский мир

ческого в творчестве Пушкина // Русская литература. 1972. № 1; Томашевский Б. В. Пушкин: Кн. 2. М.; Л., 1961; Скобелев В. П. Пугачев и Савельич... // Пушкинский сборник. Псков, 1972; Звозников А. А. Особенности изображения русского национального характера в прозе Пушкина // Русская литература. 1976. № 1; Макогоненко Г. П. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Л., 1977; и др.

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937—1952. Т. 8. С. 384.

⁴ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 258.

⁵ Гиришман М. М., Стулишенко Л. П. О жанре «Капитанской дочке» // Вопросы русской литературы. Вып. 1 (39). Львов, 1982. С. 95.

конкретно-историчен — в этом произведении с наибольшей полнотой выразился пушкинский художественный историзм⁶. С такой же полнотой воплощаются и представления о национально характерном — «черты нашей природы». В пушкинскую концепцию народного характера и национально-специфического мироощущения естественным и важнейшим компонентом входило определение особенностей русского юмора («чувства комического»). В статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова» он писал: «...отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» (XI, 34). Это была краткая формула того, о чем говорил Вяземский в «Известии о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева» (1823): «Яркая черта ума русского есть насмешливость лукавая; но наша острота, не заключающаяся, как острота французская, в игре слов или тонком выражении мысли, есть более живописная. Французские шутки беглы и, так сказать, неосязательны... наши обыкновенно в лицах, и более говорят чувству, чем понятию... русский владеет кистью, коею расписывает лица на смех... наши (шутки. — Л. С.) отзываются добродушием веселого Мома, который насмехается, чтобы смешить и смеяться»⁷.

Пушкинская формула выражала взаимосвязь исторических, этических, психологических и эстетических представлений, входила в его общую концепцию народа и народного характера⁸.

Центральная фигура «Капитанской дочки» — Емельян Пугачев интересен Пушкину не только как примечательное лицо русской истории, но в не меньшей мере — как человек, в котором резко, широко и вдохновенно воплотились черты национального характера, народной стихии.

Первое же портретное описание Вожатого начинается с подчеркнуто выведенной на первый план детали: «живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело

⁶ См. об этом: *Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М.* Над страницами Пушкина. Л., 1974; *Тойбин И. М.* Пушкин: Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1976; *Макогоненко Г. П.* Указ. соч.; и др.

⁷ *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1878—1896. Т. 1. С. 136—137

⁸ См. об этом: *Степанов Л. А.* Пушкин и теория комического в русской эстетике первой трети XIX в. // Эстетические взгляды писателя и художественное творчество. Краснодар, 1977. С. 19—41.

выражение довольно приятное, но плутовское»; во сне на Гринева глядит мужик с черной бородой и веселыми глазами (VIII, 289—290). Выражение веселости на лице и особенно в глазах Пугачева отмечается множество раз на протяжении повествования. И не случайно Марина Цветаева на всем лирическом пространстве своего очерка «Пушкин и Пугачев» не может оторваться от «чары» этих «черных веселых глаз». «Весь Пугачев «Капитанской дочки», — писала она, — взят и дан в исключительном для Пугачева случае — добра, в исключительном — любви», — и подмечала такую «умилительную» деталь: «Пушкин Пугачева часто дает... немножко смешным... смешным, но не смехотворным... — умилительным, детски-смешным ребенком, читающим письмо вверх ногами. У Пушкина Пугачев получается какой-то зверский ребенок, в себе — неповинный, во зле — неповинный»⁹. Если поверить высокую лирическую патетику текстом «Капитанской дочки», то мы увидим, что Цветаевой многое схвачено с поэтическим проицианием, но не совсем полно и точно.

Пушкинский Пугачев «взят и дан» не в исключительном случае добра, а в постоянном, внутренне сущностном свойстве — великодушия. Именно потому, что это натура исключительно широкая, в ней веления добра стремятся подавить необходимость творить зло. И тогда все чувства его открываются радости, побеждая мрачность души, отягощенной вынужденной жестокостью. Тогда и является свет его души — веселость, тогда и рождается «чара», «таинственно» связывающая его с другими людьми. Прежде и отчетливее других ощущает ее носитель повествования — Гринева. С особым веселием и щедростью соединяет Пугачев разъединенные обстоятельствами времени влюбленные сердца Гринева и Маши. Эта веселость, выявляющая доброту, широту души, смелость и дерзость натуры, *великодушие*, осмыслена Пушкиным как «интегративное», «знаковое» свойство Пугачева, воплощающего дух и нрав народа.

Но сама по себе веселость в безмятежно чистом виде у Пугачева бывает лишь временами, ей кладет пределы его собственное понимание и ощущение «конца пути» («улица моя тесна...»). Веселостью у Пугачева выражается разное: и самолюбование, и удаль, и смелое

⁹ Цветаева Марина. Мой Пушкин. М., 1967. С. 114, 142, 130—131.

дерзание, и щедрость, и простодушное лукавство, и затейливое двоясмыслие. Он весело поигрывает с Гриневым и тогда, когда, подмигивая и насмешничая, как бы предлагает ему самому решить, насколько прав Белобородов, настаивающий на том, чтобы «свести его в приказную да запалить там огоньку» (VIII, 348—349), и тогда, когда после стольких опасных напоминаний Савельича вдруг искренно сам поминает добрый гриневский «стакан вина и заячий тулуп» (VIII, 352). «Чистая» веселость постоянно сдвигается к иным ипостасям — усмешке, насмешливости, сарказму. Быстрые переходы из одного состояния в другое объясняются и конкретной ситуацией момента, и своеобразным «двоемирием» Пугачева — мужика в государевом сани и царя с повадками, обликом и речью простолюдина. Теснота и острота впечатлений тяжелого дня — казни, страха за судьбу Маши, «необыкновенной картины» военного совета за пьяным столом, «пиитического ужаса», внушенного хором пугачевцев, достигает кульминации в неожиданной разрядке, когда Пугачев остается с Гриневым наедине. Именно в этот момент Гринев впервые испытывает на себе магическое воздействие личности «самозванца», его непредсказуемых переходов от «удивительного выражения плутовства и насмешливости» к «такой непритворной веселости», которая в тяжелой смуте крайнего душевного напряжения заставляет и Гринева «смеяться, сам не зная чему». Но в этом веселом добродушии сохраняется своеволие иронической усмешки: «...А покачался бы на перекладине, если б не твой слуга» (VIII, 331). Больше того, веселый Пугачев неотделим от образов топора, виселицы, казни и насилия. Сначала это мужик, взмахами топора наполняющий комнату мертвыми телами в скользкой кровавой луже, затем это вершитель судеб, взмахом платка отправляющий на виселицу офицеров Белогорской крепости. Настолько природно неразрывны веселость и «разгулье удалое» с «сердечной тоской», что воображение Пугачева рождает гротескные образы, в которых кровавая жестокость сама себя высмеивает и лишает ореола «пиитичности»; сознание обреченности выявляется через автоиронию.

Иронически-насмешливое преодоление ужасного и безобразного свойственно не только Пугачеву, но вообще русскому взгляду на мир и мироотношению в «Капитанской дочке». Создается иное, уже не смеховое отношение к социальной и нравственной иерархии (которое

определяется столкновением, совмещением или перестановкой «верха и низа» — см. работы М. М. Бахтина), а бескомпромиссное вытеснение «юмора жизни» «юмором смерти»: человека с петлей на шее побуждают совершить недолгое путешествие под перекладину ободряющим призывом: «не бось, не бось», выдать сообщника означает «выкупить свою шею его головой». В этой системе ценностей уместен оксюморон «кожа на 'тулупы». Шутка о «выстроганной башке» призвана установить контакт с человеком, в пытке лишенным носа, ушей и языка, а взамен полосатого стеганого халата, дурачки нелепого в глазах владельца китайчатого халата и зеленого мундира, предлагается куда более приличная и прочная обнова — «выстроченная» спина. Изуродованный каторжник узнается путем комически снижающего его отождествления с басенным или сказочным волком, побывавшим в капканах; испытать пытку каленым железом означает всего лишь «понюхать щипцы»; считается, что помылованный станет завидовать повешенному, и потому лучше обоих повесить «на той же виселице»

Совершенно неважно, кому принадлежат эти субъективно комические фразеологизмы — капитану, который вскоре будет «вздернут» проворной рукой башкира с «выстроганной башкой», или самозванному государю, которому чуть позже отсекут буйную голову, тщедушному капралу-«фельдмаршалу» или трижды ссыльному богатырю Хлопуше — все они связаны с одной стихией народно-поэтической образности, выражающей национальную «манеру понимать вещи» (В. Г. Белинский). Глава «Приступ», где описана казнь капитана Миронова, предваряется эпиграфом из народной песни, в которой виселица и есть то, что «выслужила» «голова послуживая», виселица, ласкающая взор смертника в его погибельном веселии отменной добротностью — «столбиками высокими, перекладной кленовой, еще петелькой шелковой». В песне «Не шуми, мати зеленая дубравушка» мрачная ирония, сдвигая семантику слова «пожалую», замещает образ высоких хором образом виселицы, пожалованной в награду молодцу царем-батюшкой. «Простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице», потрясла душу Гринева «каким-то питическим ужасом» (VIII, 331). Поэтичность ее парадоксальна: мрачный «перевернутый» комизм не дает страшному, ужасному и безобразному стать бескомпромиссным, трагически потрясающим даже на грани жизни и

смерти. Песня, «выпевая» предчувствие гибели, оставляет надежду на «удачу удалому», укрепляя душу «живописной» иронией. Через эту трагическую иронию с элементом комического парадокса (в форме внутреннего диалога крестьянского сына с царем, ответчика и судьи) ее пафос восходит к возвышенно-героическому лиризму.

«Влюбленному», «таинственно связанному» (М. Цветаева) с Пугачевым Гриневу все время хочется, чтобы тот, сохранив веселость и даже насмешливость, перестал «шутить опасную шутку». Когда Пугачев после новой опасной встречи с бердскими «енаралами» вновь милует его и отправляется вместе спасать Машу, Гринева даже чистосердечно предлагает ему «прибегнуть к милосердию государыни». Разговор о судьбе Гришки Отрепьева обнаруживает принципиальную разность нравственной «установки» молодого верноподданного дворянина и веселой дерзости народного вождя, в котором живет сама стихия народного мятежа. «Затейливое» иносказание об орле и вороне питает Пугачева «живою кровью» вдохновения, он чувствует в нем свободу душевного полета, далеко оставляющего соображения, которые могут летящую душу сковать и принизить. С этой веселой высоты Пугачев «с удивлением» смотрит на Гринева, выводящего из сказки узкую сентенцию: «...жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину» (VIII, 353), захватывающую лишь «материал» сказки, а не ее вдохновение.

Создавая могучий образ Пугачева, автор использует точки зрения едва ли не всех персонажей. Прежде всего — Гринева, но — и Савельича, и обитателей Белогорской крепости, и его приближенных, и оренбургских военных чиновников. Но каждый «их» Пугачев — неполон, и лишь автор — Пушкин — видит фигуру в объеме. Показательно, что рядом с Пугачевым даны характеры, как бы разлагающие его многомерную натуру на отдельные грани: трагически рефлектирующий Хлопуша; едкий и жестокий мститель Белобородов; урядник Максимыч, которому от Пугачева досталось лишь одно плутовство.

Пушкину принадлежит вся сложная, отнюдь не однозначная концепция личности Пугачева. И это он «позволяет» мемуаристу Гриневу видеть и смешные черты. Все они связаны с тем, что Пугачев как самозванный «государь» является создателем мифа о своей собственной персоне — мифа, построенного на широкой традиции самозванства на Руси, на перелицовке (в духе ца-

ристских иллюзий самой крестьянской бунтующей массы) официальных установлений, обрядов, чиновной иерархии и т. д. Еще не узанный, вершащий суд над офицерами Белогорской крепости, Пугачев предстает перед вдруг помилованным молодым человеком как главное действующее лицо «ужасной комедии» (VIII, 325). Комедией Гринева казалась, конечно, не казнь, а обряд приведения к присяге. Ему смешна вся внешняя сторона «пугачевщины», наивная и фальшивая в своей важности: зоркий глаз Гринева не раз подметит надутую важность вида, который принимает на себя Пугачев — человек вообще открытый, естественный и вполне сознающий, что им принята на себя несколько тягостная роль. «Мифология» пугачевщины, с ее самозванным государем, «царскими знаками» на груди, «господами енаралами», фельдмаршалами, обер-секретарями, лентами поверх армяка, золотой бумагой рядом с рукомошкой и горшками в избе, превращенной во «дворец», — и полумифическая реальность противостоящей стороны с ее «грозной фортецией» об одну пушку посреди плетня, неумелыми солдатами-инвалидами, с тактикой оренбургского осадного сидения — одной природы. Комически очерченные в своей замкнутости, они в то же время представляют общий континуум, и в этом смысле в равной степени исторически достоверны и национально характерны.

Многомерностью изображения и сильнейшей акцентировкой великодушной веселости Пушкин выводит своего героя из зоны односторонней оценки любого персонажа и одновременно разрушает официальный миф, согласно которому Пугачев — исчадие ада, изверг, нравственная аномалия, миф, рожденный при дворе Екатерины II и переводивший Пугачева («вора», «разбойника», «самозванца», «раскольника», «кровопийцу») то в почти невероятное воплощение самого ужасного бесчеловечия, то в своего рода смехотворную шутовскую фигуру («месье Пугачев», «господин Пугачев» и проч. — в письмах императрицы заграничным корреспондентам). И принципиально важно, что народный характер Пугачева в его стихийном размахе предстает в восприятии дворянина Гринева, воспитанного иной культурной традицией, хранящего древнюю память своего рода. Посвоему выражает «черту наших нравов» Савельич. Социальная правда и истинное величие дела Пугачева находятся вне его понимания. Но у Пушкина это принци-

пиально важная фигура. Во взаимосвязях с образами Гринева и Пугачева «образ Савельича приобретает не только бытовую, жанровую характерность, но и историческую масштабность. В нем одна из граней народной России, другие стороны которой воплощены в участниках антидворянского бунта и в первую очередь — в Пугачеве»¹⁰.

Савельич тоже как «комедию» воспринимает требование присягать Пугачеву. Ни на минуту не сомневаясь, что грозный предводитель бунтовщиков, захвативших крепость, — «вор» и «самозванец», сразу узнав в нем «пьяницу оголелого» из «разбойничьего» умета, Савельич останавливает неминуемую, казалось, казнь Гринева обезоруживающе наивным восклицанием: «Что тебе в смерти барского дитяти?» — и бескорыстной жертвенной отвагой: «...вели повесить хоть меня старика!» (VIII, 325). Эта неожиданная логика, острающая всю картину «монаршего» наказания непокорных офицеров и предельно упрощающая ее смысл, не могла не произвести впечатление на Пугачева. Он тотчас понимает правду крепостного дядьки: на какую-то минуту молодой офицер покоренного гарнизона вдруг превращается для него просто в «дитятю», и, еще весь в образе нетерпеливого победителя, требующего безоговорочного признания и подчинения, Пугачев вспоминает о буране, о постоянном дворе — и принимает условия «игры», предложенные Савельичем. В удивительном по своему психологическому лаконизму эпизоде все оказываются на равной нравственной высоте: дядька, готовый жертвовать собой ради спасения своего воспитанника, Пугачев, способный с высоты безграничной воли и власти не снизойти, а сойти к правде другого человека, не теряя при этом ничего в нравственном величии и в своей социальной миссии в глазах товарищей и увлеченного им народа, Гринев, освобожденный от виселицы, но не изменивший отцову наказу и присяге, чести.

Гринев внутренне и внешне достаточно свободен в своих отношениях с Пугачевым, но еще свободнее Савельич. Любимая поговорка Пугачева «казнить так казнить, миловать так миловать!» — как будто лишена для него и своего грозного смысла, и значения великодушно-

¹⁰ Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Указ. соч. С. 111. См. также: Скобелев В. П. Указ. соч.

го добра Савельич ведет себя так, что формула эта меняет свой смысл, словно существует лишь вторая ее часть. В этом тоже своеобразное «лукавство ума». Програв «разбойнику» и «пьянице» на постоялом дворе заячий тулуп, Савельич отыгрывает у «самозванца» и «злодея» в крепости, рядом с виселицей, на глазах у всего покорного народа, жизнь своего «дитяти». Всегдашнюю строптивость он заменяет на притворное покорство; еще недавно жалея отдать полтину, теперь щедро бросает к ногам властелина собственную жизнь. Перед глазами Савельича разворачивается не комедия, а бесчинство и произвол. Но Савельич, как и Гринев, схватывает особенность ситуации — ее заимствованную ритуальность. Если уж «злодею» нужно, чтобы признали — с соблюдением соответствующего ритуала—его волю, если вешают отказавшихся «для примера и страха ради», то Савельич согласен выполнить нужные действия. Не поспедев на бранные прозвища там, на постоялом дворе, здесь хитроумный мужик избирает единственно верное, ритуально высокое обращение к Пугачеву: «Отец родной!» — и понуждает к формальному жесту упрямого молодого человека: «что тебе стоит? Плюнь да поцелуй у злод... (тьфу!) поцелуй у него ручку» (VIII, 325). Игра, которую ведет Савельич, — смертельно опасная игра, несмотря на то что она представлена в «смехотворных» подробностях. Как отметил Г. П. Макогоненко, «Пугачев умно и тонко вышел из создавшейся ситуации, он не уронил достоинства своего сана государя, он, мужик, проявил чуткость к переживаниям Гринёва, нашел благородный выход, помиловав человека, сделавшего ему добро»¹¹. Пугачев развязывает ситуацию, обращая ее в эпизод с комическим оттенком, в ситуацию парадоксально двойственную, относя эту двойственность на счет Гринёва («Его благородие, знать, одурел от радости») и потому позволяя себе усмехнуться. Точно так же, как в эпизоде у виселицы, Пугачев снимает напряжение в ситуации, когда его сподвижники Хлопуша и Белобородов от спора о Гринёве переходят к взаимным угрозам и оскорблениям: «Полно вам ссориться. Не беда, если б и все оренбургские собаки дрыгали ногами под одной перекладиной: беда, если наши кобели меж собой перегрызутся» (VIII, 350) — опас-

¹¹ Макогоненко Г. П. Творчество Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982. С. 364.

ная перебранка снижается «живописной» метафорой. Вообще способность и стремление Пугачева разрешить острую ситуацию смехом, или «надстроить» смеховой смысл над каким-либо эпизодом действительности, или дать комическую оценку выступает как одна из самых важных характеристических черт. Индивидуальная черта, угаданная Пушкиным в процессе изучения исторических и фольклорных материалов о Пугачеве и «пугачевщине», воплощена в романе как свойство русского национального характера, с наибольшей силой и размахом проявившееся у «мужицкого царя». Но по-своему так же национально определен и Савельич. И не только в отношениях с Пугачевым.

Очевидно комическое взаимодействие образов русского слуги и француза-гувернера. Предприимчивый и беспечный Бопре и старательно, с достоинством исполняющий свой долг Савельич даны в резком комическом освещении. Известно, что эпизоды, изображающие воспитание Петруши Гринева, соотносятся со сценами фонвизинской комедии. Сходство заметно не только в самой теме, но и в использовании приемов, выявляющих комизм в обычном, повседневном. В «Недоросле» каждый из учителей — наставников Митрофана демонстрирует свою «систему» образования и воспитания. В «Капитанской дочке» столкновение «систем» производит не меньший комический эффект. По системе Савельича Петруша «на двенадцатом году выучился русской грамоте и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля». По этой системе вполне достаточно, если «дитя умыт, причесан, накормлен», — позиция, близкая госпоже Простаковой «Система» Бопре сводилась к урокам фехтования и к тому, чтобы «каждый из нас занимался своим делом». Здесь же заявлена и третья система — оставшаяся лишь текстом контракта, который заключил с Бопре Андрей Петрович: учить «по-французски, по-немецки и всем наукам» (VIII, 279—280).

Комическая ревность Савельича к Бопре начинается еще до приезда гувернера и не заканчивается в тот день, когда «мосье прогнали со двора». Бопре в сознании крепостного дядьки запечатлелся как символ «всего, что есть некстати» (выражаясь стихом Вяземского), всего нелепо-нерусского, — в этом основа уничижительно-иронических высказываний Савельича и созданного им пародийного образа «француза». Пародии Савельича помогают ему разделаться с врагом если не в прямом

смысле слова, то в воображении. Причем эти пародийные, шаржированные изображения Бопре создаются в духе русской «смеховой культуры».

Пародийная манера Савельича — той же природы и выдержана в той же «поэтике», что и у «дуры» Екимовны, пародировавшей «француза» Корсакова и заморские ассамблеи в «Арапе Петра Великого». В понимании Савельича, Бопре тоже ведет себя «на смех всему миру, по немецкому маниру». В пародиях Екимовны и Савельича прежде всего высмеивается «французская», «обезьянья» живость и чуждый язык, который прочно ассоциируется с легкомыслием. Боярин Ржевский дает Екимовне эскиз образа: «небось, не мог остановиться у ворот да потрудиться пешком дойти до крыльца — куды! влетел! расшаркался! разболтался!», — а шутиха уже «расписывает его на смех»: «Дура Екимовна схватила крышку с одного блюда, взяла под мышку как будто шляпу и начала кривляться, шаркать и кланяться во все стороны, приговаривая: «мусье... мамзель... ассамблея... пардон» (VIII, 22).

Савельич так же расписывает повадки «всему виноватого» Бопре: «То и дело, бывало, к Антипьевне забежит: «Мадам, же ву при, водкю». Вот тебе и же ву при!» (VIII, 284). Французская фраза, смысла которой Савельич не стал доискиваться, становится таким же «знаком» Бопре, как и пристрастие француза к русской водке, и вполне характеризует результаты «басурманской» системы воспитания, принятой господами по недоразумению и по недоверию к «своим людям». «Же ву при!» — это ироническая оценка всего, что произошло после попойки «дитяти» с гусаром Зуриным. Самая трезвость Савельича, качество бесспорно положительное, в контексте обретает комический оттенок. Она предстает как явление настолько исключительное, уникальное во владениях Гриневых, что определяет переход Савельича от обязанностей по надзору за борзыми к обязанностям воспитателя, т. е. к надзору за барчонком.

Огорченный поединком Гринева со Швабриным, в той же манере Екимовны рисует Савельич ненавистный образ «проклятого мусье», вспоминая об уроках фехтования. «Он научил тебя тыкаться железными вертелами да притопывать, как будто тыканием да топанием убережешься от злого человека» (VIII, 310). В этой обвинительной речи — пародированные, окарикатуренные фехтовальные движения да и сама фехтовальная

наука защиты жизни и чести явлены в своей полной бессмыслице и бессилии перед тайными силами судьбы и горя-злочастия. Бопре вместе со своим «басурманским искусством» низводится на предельную степень глупости и позерства. Фехтование, представленное как нелепое тыкание да топание, и шпага, понимаемая как железный вертел, — образы такого же предельно комического снижения. Надо отдать должное Савельичу: он владеет искусством шутовского представления, словесного пародирования, шаржированного жеста.

В «Капитанской дочке» то и дело возникает комическое взаимодействие пар: Савельич — Бопре, Савельич — Гринев, Савельич — Пугачев, Гринев — Пугачев, Андрей Петрович — Авдотья Васильевна (с ведущим «мужским началом»), Иван Кузьмич — Василиса Егоровна (с «женским началом») и т. д. Таким образом создается сложная система взаимодействия персонажей как характеров и социальных типов, «диалогизирующих языков (М. М. Бахтин), дающих взаимное комическое освещение самых разных оттенков. В голосах персонажей один и тот же предмет, явление, процесс получает нередко противоположное осмысление, чужой смысл остраниается (как, например, в оценке дуэли Гриневым и Швабриным — с одной стороны, Савельичем, Иваном Игнатьевичем, Василисой Егоровной — с другой) или вытесняется (например, в оценке военных занятий комендантом, комендантшей, Гриневым).

Возвышаясь над своим героем-повествователем, автор-«издатель» в то же время вполне доверяет его уму, чувству, взгляду. То, что позиции и оценки повествователя и автора произведения (Пушкина) временами сдвигаются, составляет особенность «художественной конвенции», которая предлагается читателям «Капитанской дочки»¹². Гринев смотрит на окружающее оптически емким взглядом, видит происходящее глазами человека, перешагнувшего из одной эпохи в другую, он сам, как и те, о ком он повествует, погружен в эпическую стихию русской жизни. Ему свойственна та же «отличительная черта»: отсюда множественность национально-характеристичных комических деталей и комический стиль повествования. Этот взгляд и этот стиль принадлежат в равной степени и повествованию, и его подлинному авто-

¹² См.: *Одинокое В. Г. «И даль свободного романа...»*. Новосибирск, 1983. С. 134—148.

ру — Пушкину, даже в еще большей полноте и силе Пушкину, изобразившему сочинителя исторических и «семейственных» записок Гринева.

Сказать, что перед нами: ирония? юмор? сарказм?..— все окажется недостаточным, неточным. Нет, это вся полнота русской смеховой стихии, исторически определенная и реалистически глубокая, ее гибкие, быстрые и живые очертания. Она дышит весельем и трепещет в «сердечной тоске» близ образов гнева, смерти и плача.



К истории создания «грибоедовского» эпизода из «Путешествия в Арзрум»

Свое сочинение «Путешествие в Арзрум» Пушкин рекомендовал как «путевые записки... о походе 1829 года» (VIII, 444). В этих записках эпизод о Грибоедове стоит несколько особняком. Только его начало — дорожная встреча с грузинами, везшими тело убитого поэта, — тяготеет к жанру путевого дневника. Основная же ткань эпизода как бы совершенно не связана с впечатлениями Пушкина-путешественника и представляет собой сложное переплетение философских, политических и мемуарных мотивов.

Нам предстоит соотнести отдельные детали пушкинского текста с некоторыми источниками и на их основе попытаться обосновать гипотезу о происхождении и жанровом своеобразии «грибоедовского» эпизода.

Начнем с маленькой, едва заметной исторической неточности. Обращаясь к обстоятельствам гибели Грибоедова, Пушкин пишет: «Обезображенный труп его, бывший три дня игральцем тегеранской черни, узанан был только по руке, некогда простреленной пистолетною пулею» (VIII, 461). Но три дня надругательства над телом посланника — вещь вряд ли возможная. Хорошо известно, что шахское правительство, напуганное перспективой разрыва Туркманчайского договора и войны с Россией, постаралось немедленно прекратить беспорядки. На этом сходятся и русские дипломаты К. К. Боде, И. О. Симоич, И. С. Мальцов, и анонимный персиянин, автор из-

вестной «реляции» от трагических событий в Тегеране¹.

На Болдинских чтениях 1984 года мне уже приходилось говорить, что само по себе выявление таких неточностей у Пушкина не плодотворно. Оно имеет смысл только тогда, когда удается как-то объяснить происхождение «ошибки», поставить ее в реальную связь с фактами биографии и творчества поэта.

Как же истолковать «три дня игралища тегеранской черни»?

В поисках ответа на этот вопрос нам придется последовать за Пушкиным в один из литературных салонов, где поэт встречался с Жуковским, Вяземским и Мицкевичем. В известной статье «Мицкевич о Пушкине» П. А. Вяземский рассказывает о вечере, на котором присутствовали четыре поэта. Вот его впечатления.

«Мицкевич был не только великий поэт, но и великий импровизатор... Для русских приятелей своих, не знавших по-польски, он иногда импровизировал по-французски, разумеется, прозой, на заданную тему. Помню одну. Из свернутых бумажек, на коих записаны были предлагаемые задачи, жребий пал на тему в то время и поэтическую, и современную: приплытие Черным морем к одесскому берегу тела константинопольского православного патриарха, убитого турецкой чернью. Поэт на несколько минут, так сказать, уединился во внутреннем святилище своем. Вскоре выступил он с лицом озаренным, озаренным пламенем вдохновения: было в нем что-то тревожное и прорицательное. Слушатели в благоговейном молчании были также поэтически настроены. Чуждый ему язык, проза, более отрезвляющая, нежели упоющая мысль и воображение, не могли ни подавить, ни остудить порыва его. Импровизация была блестящая и великолепная. Жаль, что не было тут стенографа. Действие ее еще памятно; но, за неимением положительных следов, впечатления не передаваемы. Жуковский и Пуш-

¹ См.: А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929. С. 204, 213, 218; А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 292—302, 328. По-видимому, единственный источник, как-то подкрепляющий слова Пушкина о трех днях надругательства над телом Грибоедова — «Смерть Вазир-Мухтара. Рассказ Амбарцума (Ибрагим-бега)». Но и этот автор сообщает только о «двух днях» бесчинства, а не о трех. И он не уверен, подверглось ли осквернению именно тело Грибоедова. Кроме того, рассказ Амбарцума был опубликован только в 1901 году. См.: Грибоедов: Его жизнь и гибель в мемуарах современников. Л., 1929. С. 201.

кин, глубоко потрясенные этим огнедышащим извержением поэзии, были в восторге»².

Эти воспоминания Вяземского приводились и комментировались много раз. Обычно они служат основой для предположения, что прототипом импровизатора в «Египетских ночах» был для Пушкина именно Мицкевич. Действительно, обстоятельства импровизации и впечатления от нее в описании Вяземского близко напоминают эпизод из третьей главы «Египетских ночей», где для итальянца наугад вынимают из урны свернутую бумажку с названием темы.

Но обратимся теперь к теме «поэтической и современной», с которой Мицкевич выступает в присутствии Пушкина. Напомним, как называет ее Вяземский: *«приплытие Черным морем к одесскому берегу тела константинопольского православного патриарха, убитого турецкой чернью»*.

Тема импровизации, заданная Мицкевичу, несомненно была основана на реальных исторических фактах. В 1821 году началось восстание греков против турецкого ига, и правительство султана Махмуда II учинило в Стамбуле несколько кровавых расправ над греками. Один из погромов пришелся на воскресенье, 10 апреля, когда православные греки праздновали пасху. По замыслу властей избиение должно было начаться в церквях, куда прихожане соберутся на праздничную молитву. Но, предвидя это, православный константинопольский патриарх Григорий V отсоветовал своей пастве в пасхальный вечер собираться во множестве.

Тогда представители властей жестоко пытали Григория V и, наконец, в полном праздничном облачении повесили его на воротах патриаршего дома. Тело несчастного священнослужителя провисело три дня, подвергаясь надругательствам турецкой толпы. Затем оно было тайком доставлено на корабль, стоявший на стамбульском рейде под русским флагом. 5 мая судно вошло в одесский порт. Торжественные похороны патриарха состоялись в Одессе 19 июня 1821 года³.

Если бы желание Вяземского исполнилось и стенограф записал бы памятную импровизацию Мицкевича, то в наших руках оказалось бы слышанное Пушкиным

² Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 293—294.

³ См.: Жмакин В. Погребение константинопольского патриарха Григория V в Одессе // Русская старина. 1894. Т. 82. С. 198—213.

поэтическое переложение только что рассказанной истории. Прямые сюжетные и даже детальные аналогии между устным творением польского поэта и грибоедовским эпизодом из «Путешествия в Арзрум» напрашиваются сами собой. Но прежде чем их обсуждать, мы должны обратиться к фактам, предшествующим второй поездке Пушкина на Кавказ.

Мы не знаем, когда Мицкевич импровизировал в присутствии Пушкина. Но ясно, что это произошло до арзрумского путешествия, т. к. возможности личного общения русского и польского поэтов заключены в хронологические рамки между осенью 1826 и весной 1829 года⁴. Эти рамки для импровизации, кажется, можно и сузить. Вяземский называет тему гибели Григория V не только поэтической, но и «современной». Вряд ли русское общество долгие годы переживало историю похорон патриарха. «Современной» или, говоря нынешним языком, актуальной ее сделала очередная русско-турецкая война, начатая весной 1828 года. Одной из причин войны русское правительство выставляло преследование православных христиан турками, и полузабытый эпизод семилетней давности вновь обрел державное значение, удостоился внимания общества. Если это соображение верно, то импровизацию Мицкевича следует отнести ко времени между весной 1828 и весной 1829 годов, когда поэты встречались в Петербурге.

Но с самой трагедией Григория V и историей его похорон Пушкин и Мицкевич познакомились раньше и независимо друг от друга.

Весной и летом 1821 года ссыльный Пушкин жил в Кишиневе и, как известно, остро переживал все события греческого востания против турок. Пасхальный погром в Стамбуле не мог пройти мимо его внимания. В мае сообщения о нем появились в русских столичных газетах⁵. В Кишиневе же, близком к турецкой границе, новость должна была распространиться гораздо раньше. Столь же несомненна осведомленность Пушкина о «приплывтии тела патриарха» в Одессу. Вот сообщение, помещенное 3 июня 1821 года в «Русском инвалиде»:

«Казнь греческого патриарха воспоследовала в Константинополе на третий день святой недели в присутствии бесчисленного множества народа. Турки изъявляли

⁴ См. *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л., 1975. С. 251—252.

⁵ См., например: *Русский инвалид*. 1821. № 118. 21 мая. С. 476.

одобрение свое неистовым криком и с ужаснейшими поруганиями влачили труп несчастного архипастыря по всему городу. К счастью, некоторые греки успели сторговать его тело за 100.000 пиастров прежде, нежели бесчеловечная чернь разорвала его на части. При наступлении ночи было оно брошено в море, поднято находившимися уже в готовности корабельщиками и отправлено в Одессу, куда оно уже и привезено».

О событиях в Одессе Пушкин мог знать не только по газетам. Его кишиневский знакомый князь Никола Суццо не просто знал Григория V, но и принимал участие в опознании его тела в Одессе⁶. Кроме того, по воле Александра I погребение патриарха в Одессе совершал епископ Кишиневский Дмитрий Сулима⁷, только что сменивший на кишиневской кафедре митрополита Гавриила Банулеско, чьи похороны Пушкин описал в своем дневнике (XII, 303). Возвращение архиерея со свитой из Одессы и подробности совершения обряда наверняка обсуждались в кишиневском кругу Пушкина.

В 1823—1824 годах Пушкин живет в Одессе. В этом молодом городе еще нет исторических достопримечательностей, и могила христианского мученика в греческой церкви — едва ли не единственное памятное место. Могли Пушкин не обратить на него внимания и, следовательно, не вспомнить о Григории V? Скорее всего, не мог. И сама могила, и круг людей, принимавших участие в церемонии погребения, должны были постоянно напоминать поэту о событиях двух-трехлетней давности. Например, среди одесских знакомцев Пушкина был отставной (смененный М. С. Воронцовым) новороссийский генерал-губернатор граф А. Ф. Ланжерон. По свидетельству П. И. Бартенева, граф не только мучил Пушкина чтением своих стихов и трагедий, но и давал читать ему свою переписку с Александром I⁸. Если среди посланий, читанных Пушкиным, были письма от весны и лета 1821 года, то поэт мог познакомиться с историей Григория V по официальным документам: царь детально распорядился процедурой похорон⁹.

За одесской ссылкой Пушкина последовала одесская же ссылка Мицкевича. Польский поэт приехал сюда в феврале 1825 года, когда Пушкин был уже в Михайлов-

⁶ Жмакин В. Указ. соч. С. 202.

⁷ Там же. С. 206.

⁸ См.: Русский архив. 1895. № 10. С. 148; 1912. № 7. С. 407.

⁹ См.: Жмакин В. Указ. соч. С. 205—211.

ском. Мицкевич прожил в Одессе около девяти месяцев. Круг общения у него был почти тот же, что у Пушкина. Поэтому знакомство Мицкевича с подробностями «привезения тела патриарха» столь же вероятно.

Общие воспоминания об Одессе с неизбежностью должны были звучать в беседах поэтов в 1826—1829 годах. Мы не знаем, кто именно из присутствовавших при импровизации задал Мицкевичу одесскую тему. Но Пушкин как автор этой темы весьма вероятен. Ведь он, как никто другой, понимал затруднения Мицкевича, которому предстояло импровизировать на неродном языке. Поэтому именно Пушкин мог предложить сюжет, заведомо Мицкевичу известный, обсуждавшийся, как-то обдуманый им заранее¹⁰.

Импровизация Мицкевича не была первой попыткой поэтического осмысления темы. Над гробом патриарха в 1821 году с обширной проповедью выступил греческий эмигрант пресвитер Константин Икономос (Экономид). Два года спустя повелением Александра I эта проповедь была напечатана по-гречески и в русском переводе. А весной 1829 года — явно в связи с русско-турецкой войной — состоялось новое издание, на этот раз только по-русски¹¹. Таким образом, к моменту импровизации Мицкевича известна минимум одна публикация, а к кавказскому путешествию Пушкина «Слово...» Икономоса — среди книжных новинок.

В произведении пресвитера Константина много канонических, житийных мотивов. В параллель с историей гибели Грибоедова в нем можно поставить три основных момента: герой, отдающий жизнь за угнетаемых мусульманами единоверцев-христиан, посмертное надругательство над телом героя и, наконец, перевезение праха в Россию для похорон.

Конечно, повод к прямым стилистическим сопоставлениям с произведениями Мицкевича и Пушкина сочи-

¹⁰ Еще одно косвенное соображение: в «Египетских ночах» импровизатор выступает дважды, и оба раза на темы, предложенные Чарским, т. е. поэтом, которому Пушкин придал много своих собственных черт. Разумеется, у «одесской темы» мог быть и другой автор, например В. Ф. Вяземская, с июня 1824 года жившая с детьми в Одессе. Но ее присутствие при импровизации Мицкевича в известных источниках не отражено.

¹¹ Константин Экономид (Икономос). Слова, говоренные в Одессе на греческом языке в 1821 и 1822 годах при погребении Константинопольского патриарха... СПб., 1829. (Цензурное разрешение от 1 марта 1829 г.).

нение проповедника не дает. Но в легенде, творимой Константином, некоторые детали любопытны. Например, утверждение — вслед за газетами — о том, как «в продолжении трех дней пасхи святейший патриарх висел на древе купно с тремя первенствующими членами синода его... Тела их преданы были поруганию»¹².

Не будем настаивать на том, что это трехдневное поругание просто перекочевало из «Слова...» Константина в путевые записки Пушкина. Но легенда о константиновском патриархе, включающая деталь о трех днях, была достаточно широко распространена в обществе и, вероятно, хорошо знакома поэтам. Она прямо связана с импровизацией Мицкевича и косвенно — по отмеченному сходству ситуаций. — могла отразиться в «Путешествии в Арзрум».

Общность источников или, по меньшей мере, общность впечатлений трех поэтов просматривается и при сопоставлении текста Пушкина с названием приводимой Вяземским темы импровизации Мицкевича. У Пушкина: «труп, бывший три дня игралищем тегеранской черни». У Вяземского: «патриарх, убитый турецкой чернью». Интересно отметить не только сходство основных враждебных сил (и тут, и там действует воинствующая «чернь»), но еще и общность отвлечения от реальных фактов. В первом случае надругательства не продолжались три дня; во втором — Григорий V вовсе не был «убит чернью», как пишет Вяземский, но казнен официально, по решению турецкого правительства.

Вероятно, и Мицкевич, и Пушкин были мало озабочены простым следованием за фактами. В гипотетической «стенограмме» Мицкевича, как и в приведенном месте «Путешествия в Арзрум», надо искать не столько реалии «восточного вопроса», сколько следы размышлений на темы: «пророк и чернь», «поэт и чернь». Судьбы поэтов-мучеников занимали Пушкина всегда. На смену романтизированному образу Андрея Шенье приходят с середины двадцатых годов имена близкие, дружеские: Рылеев, Кюхельбекер. Отныне в этот скорбный ряд становится и Грибоедов.

Принимаясь за грибоедовский эпизод, Пушкин, разумеется, видит не только простое фактическое сходство трагедии патриарха, воспетой Мицкевичем, с трагедией поэта, о которой предстоит рассказать. Пушкин понима-

¹² *Константин Экономид (Икономос)*. Указ. соч. С 18.

ет, что берется за сюжет, которому тоже вполне подходит определение Вяземского — «поэтический и современный». Актуальность очевидна: автор, встречающий тело Грибоедова, едет на войну против турок, на войну, в которой подлежит отмщению кровь патриарха, кровь греков. Поэтичность сюжета столь же несомненна: смерть поэта. Есть ли тема традиционно более возвышенная?

Все это не могло не сказаться на композиционных и жанровых особенностях эпизода.

В реквиеме Грибоедову слышится нам какая-то моцартовская свобода, какая-то поэтическая небрежность владения темой. Здесь нет и следа того, что сам Пушкин презрительно называл «чистотой мелочной отделки» (XI, 274). В самом деле: историю своего знакомства с Грибоедовым Пушкин вдруг начинает в середине отрывка и так же вдруг бросает. Описание обстоятельств убийства оставлено во втором абзаце и неожиданно продолжено в конце эпизода. Саркастический выпад против людшек, которым не дано оценить Грибоедова по достоинству, разрушает намеченный было портрет поэта. А попытка последовательной биографии начата в предпоследнем абзаце и смята, скомкана в нескольких словах.

Здесь мы подходим к рубежу, за которым возможны только предположения — более или менее обоснованные. Как импровизировал Мицкевич? «Разумеется, прозою», — отвечает на этот вопрос Вяземский. И тот же Вяземский называет «прозу» Мицкевича «огнедыщащим извержением поэзии». Что-то подобное происходит, по нашему мнению, и с грибоедовским эпизодом. Пушкин не только тематически, но и жанрово следует за импровизацией Мицкевича.

Конечно, различия бросаются в глаза. Повествование Мицкевича о патриархе — устное; пушкинский эпизод — на письме. Польский поэт выступает с отдельным, законченным произведением; Пушкин будто бы проговаривается неожиданно, среди дорожных впечатлений. Но различия на поверхности, а сходства оказываются глубже. Мы уже видели, что тема импровизации Мицкевича не была случайной; его вдохновение проросло на хорошо возделанной почве. По-видимому, и пушкинское обращение к теме гибели Грибоедова тоже не случайность, оно, думается, мало зависело (или даже не зависело вовсе) от встречи путешественника с волами, влекущими тело убитого поэта.

У Пушкина был, оказывается, способ сочинения прозаических отрывков, близкий по условиям творчества к импровизациям. Вот свидетельство Гоголя, взятое из его письма к С. Т. Аксакову от 21 декабря 1844 года:

«Пушкин, нарезавши из бумаги ярлыков, писал на каждом по заглавию, о чем когда-либо потом ему хотелось припомнить. На одном писал: «Русская изба», на другом: «Державин», на третьем имя тоже какого-нибудь замечательного предмета и т. д. Все эти ярлыки накладывал он кучею в вазу, которая стояла на его рабочем столе, и потом, когда случалось ему свободное время, он вынимал наудачу первый билет; при имени, на нем написанном, он вспоминал вдруг все, что у него соединялось в памяти с этим именем, и записывал о нем тут же, на том же билете, все, что знал. Из этого составились те статьи, которые печатались потом в посмертном издании и которые так интересны именно тем, что всякая мысль его там осталась живьем, как вышла из головы»¹³.

То, о чем свидетельствует Гоголь, поразительно напоминает и рассказ Вяземского о Мицкевиче, и «Египетские ночи». Жребий, билет, вынутый из вазы, становится поводом, внешним толчком для блестящей импровизации. Но Пушкин выступает здесь и в роли поэта, и в роли публики, ибо сам задает себе тему. А элемент неожиданности, необходимый для импровизации, создается тем, что между заданием и исполнением проходит время, стирающее исходную «мелочную отделку» замысла. Тема начинает развиваться заново, как бы от первого, сиюминутного импульса¹⁴.

Особенно важно замечание Гоголя об этих набросках Пушкина, в которых «всякая мысль его... осталась живьем, как вышла из головы». Импровизационный характер записанного по вынутым наудачу билетам выступает здесь, по нашему мнению, довольно отчетливо.

Трудно сказать, верно ли Гоголь запомнил темы пушкинских импровизаций. Тексты под названиями «Русская изба» и «Державин» были опубликованы в собрании сочинений Пушкина 1841 года, на которое Гоголь прямо и ссылается. Но пишет Гоголь в 1844 году, вскоре после гибели Пушкина. И оба упоминаемых им отрывка

¹³ Письма Н В Гоголя В 4 т СПб, [1901]. Т 2 С 562

¹⁴ Тут возможно сравнение и с выпадением карты при игре в фараон, на чем построен сюжет «Пиковой дамы» Но это другая тема; она за пределами нашей работы.

приходятся как раз на годы личного общения писателей (1831—1836).

Для нас особенно существенно указание Гоголя на импровизационное происхождение текста «Русская изба», т. е. главки пятой из статьи Пушкина «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833—1835). С впечатлениями близкого Пушкину автора—путешественника, едущего по следам Радищева, «Русская изба» связана больше идейно, чем тематически. Эта самостоятельность как раз и дает возможность составителям собрания сочинений в 1841 году опубликовать главку отдельно, вне контекста неподцензурной статьи о Радищеве.

Значит, если верить Гоголю, текст «Русской избы» родился как импровизация на заданную тему, а потом нашел свое место в «Путешествии из Москвы в Петербург»¹⁵.

История грибоедовского эпизода из другого путешествия, «Путешествия в Арзрум», может быть сходной. Тогда придется предположить, что импровизация на тему тегеранской трагедии была создана Пушкиным после 1829 года и к 1835 году, когда автор приступил к окончательной обработке своих «путевых записок», ждала своего часа. Если мы правы, то вступительные строки эпизода — о встрече тела поэта — можно рассматривать как «мостик», как связку между двумя разнородными текстами.

В русле нашей гипотезы о грибоедовском эпизоде как импровизационной вставке находятся еще два небольших наблюдения. Во-первых, в оглавлении к главе II «Путешествия в Арзрум» эпизод характерно назван: «Грибоедов» (VIII, 456). Такое название естественно примыкает к ряду «замечательных предметов», упоминаемых Гоголем: «Русская изба», «Державин», а далее может быть и «Грибоедов». Во-вторых, закончив грибоедовский эпизод знаменитым «мы ленивы и нелюбопытны», Пушкин отделяет его от следующего абзаца не только многоточием, но и пробелом в несколько строк. Тут как бы еще один намек на самостоятельность, особость темы поэта-мученика.

Если вслед за Гоголем представить себе билет в вазе, на котором написано одно слово: «Грибоедов», то в дальнейшей истории текста ничего удивительного не будет.

¹⁵ Конечно, судя по черновикам, не вся глава «Русская изба» могла быть результатом импровизации, но разбор ее структуры далеко увел бы нас от основной темы.

В сложном и разветвленном литературном хозяйстве Пушкина все должно было найти свое место, в том числе и такой сгусток поэтизированной прозы, каким является грибоедовский эпизод. В этом смысле генетическая и тематическая связь отрывка с импровизациями Мицкевича приобретает и некоторое композиционное значение. Ибо можно осторожно предположить родство между тектоникой «Путешествия в Арзрум» и сложением «Египетских ночей».

Обе импровизации итальянца, как известно, исходно суверенны по отношению к корпусу основного, прозаического текста. Первая, трактирная импровизация на тему: «поэт сам избирает предметы для своих песен...» либо восходит к поэме «Езерский», либо, может быть, имеет с нею общий, более ранний протограф. Вторая, салонная, — «Клеопатра и ее любовники», — должна была стать переработкой стихотворения о Клеопатре, написанного еще в 1828 году. Похожий способ сложения видится нам и в «Путешествии в Арзрум».

Конечно, особенности одного эпизода — хотя бы и столь важного, как грибоедовский — нельзя механически переносить на всю вещь. Но в литературе уже высказывались мнения о том, что ход мысли в «Путешествии в Арзрум», вся логика повествования — самостоятельны, не полностью заданы реальным движением героя-путешественника¹⁶. С этой точки зрения записки Пушкина скорее в родстве не с путевыми дневниками (вроде «Фрегата «Паллада» Гончарова»), а с чисто художественной прозой, например Стерна и Карамзина, где движение автора лишь один из внешних приемов повествования.

И наша попытка воссоздать историю грибоедовского эпизода — еще одно из возможных тому подтверждений.

¹⁶ Сошлемся, например, на статью: *Слинина Э. В.* Лирический цикл А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия» (1829)//Пушкинский сборник. Л., 1977. С. 3—15.



«История моего времени...»

Концепция личности в Дневнике Пушкина
1833—1835 годов

Интерес Пушкина к истории, к исторической личности был воспитан лицеем, «грозою двенадцатого года», декабристами; он не был умозрителен, обогащался временем поэта, его жизнью. При всей художественной субъективности в оценке смутного времени в «Борисе Годунове» Пушкин «в светлом развитии происшествий» все же следовал Карамзину, в создании драматических характеров — Шекспиру. Известен круг исторических и литературных источников пушкинской «Полтавы». В «Медном всаднике», «Капитанской дочке» пушкинский взгляд на историю более философичен, прошлое и настоящее заложены и в конфликте произведений, и в системе образов. Возникает новый тип исторических мотивов, новизна их восприятий. Некоторые тенденции художественного творчества новой поры проясняются Дневником поэта 1833—1835 годов.

К пушкинскому Дневнику этих лет исследователи подходили с разных сторон. Каждый из них внес свою лепту в понимание необычных, на первый взгляд второстепенных материалов пушкинского творчества. Напомним два издания Дневника: 1923 года, под редакцией В. Ф. Саводника и М. Н. Сперанского, и другое — под редакцией и «с объяснительными примечаниями» Б. Л. Модзалевского и со статьей П. Е. Щеголева. Плодотворна была дискуссия между Д. П. Якубовичем и Б. В. Казанским на страницах I тома «Временника Пушкинской комиссии» (1936) по поводу возможной тайнописи Дневника, его биографического происхождения, его места в

эволюции пушкинского мировоззрения. В тех же исследованиях возник вопрос: кто же Пушкин в своем Дневнике? Поэт или строгий историк? Ответы на этот вопрос в большей степени определялись специализацией исследователя. Историки не принимали у Пушкина неравнозначные тематические напластования (значительный исторический факт и рядом с ним — анекдот!), историки литературы все занесенное поэтом в Дневник списывали на историю.

И. Фейнберг рассматривал Дневник Пушкина как «материал не только для «будущих историков» или «кого другого», а прежде всего для себя, то есть для осуществления своего исторического замысла»¹. Пушкинист видит его в будущей «большой Истории своего времени». «На страницах своего «Дневника», — делает вывод И. Фейнберг, — Пушкин стремился закрепить скрываемые официальной историографией черты кровавого императорского периода русской истории»². Автор имеет в виду прежде всего события, связанные с убийством Павла I и казнью декабристов.

Л. В. Крестова расширяет социальную проблематику Дневника: «Характеризуя 30-е годы как время народного бедствия, Пушкин противопоставляет жизнь верхов, утопающих в роскоши, жизни низов, обреченных на вымирание от голода. И чем больше рука автора «Дневника» отмечает подробностей увеселений двора и дворянского круга, тем отчетливее выступает социальный контраст в жизни государства, а собственная роль Пушкина вырисовывается как роль политического обличителя»³. С таким, все-таки односторонним, подходом к Дневнику Пушкина невольно полемизирует А. В. Предтеченский⁴. Он справедливо пишет об «удивительной пестроты» пушкинских записей. Наряду с записями, представляющими «бесспорный исторический интерес» в Дневнике есть и «ничтожные по своему значению факты». Автор объясняет эту «пестроту» природой творчества Пушкина в целом. Дневник Пушкина «отличается от всех прочих дневников, написанных другими людьми, столько же, сколько творчество Пушкина от творчества всех

¹ Фейнберг И. Читая тетради Пушкина. М., 1985 С. 340.

² Там же. С. 357.

³ Крестова Л. В. Почему Пушкин называл себя «русским Дан-жо»? // Пушкин Исследования и материалы Л., 1962 Т. 4

⁴ Предтеченский А. В. Дневник Пушкина 1833—1835 годов // Там же.

других писателей. В этом смысле он единственный и неповторимый⁵. Вместе с тем исследователь отказывается признать в пушкинском Дневнике какую бы ни было логику (кроме той, «какая управляет жизнью»), конструктивные элементы (кроме хронологии).

Он выделяет из материалов Дневника, представляющих «исторический интерес», «справки фактического характера» (сведения об убийстве Павла, подробности поведения Николая I в день казни декабристов и т. п.) и «размышления Пушкина о прошлом и настоящем России», «характеристики и оценки различных явлений» (самодержавия, положения дворянства и др.).

Пушкинские записи все-таки подсказывают систематизацию, выявляют не только логику самой жизни, но и логику размышлений автора Дневника.

Статьи Л. В. Крестовой и А. В. Предтеченского по существу итоговые в пушкинской историографии. Они наталкивают на ряд других вопросов, существенных для анализа пушкинского Дневника.

Прежде всего о том, что попадает в Дневник. Вспомним несколько записей, открывающих или завершающих изложение тех или иных событий: «Обедал у К. А. Карамзиной → видел Жуковского. Он здоров и помолодел. Вечером Rout у Фикельмонт. — Странная встреча...» (XII, 314), «Государь уехал нечаянно в Москву накануне в ночь» (XII, 314), «...вчера гос<удар>ь возвратился из Москвы, он приехал в 38 часов. В Москве его не ожидали...» (XII, 316), «В городе говорят о странном происшествии...» (XII, 317), «Однажды она сказала своему сыну: «Запиши сегодняшнее число: я видела странный сон...» (XII, 318), «Приехал в мундире. Мне сказали, что гости во фраках» (XII, 319). В первую очередь в Дневнике фиксируется что-то необычное, неожиданное, — «странное», в излюбленном пушкинском определении. Неожиданна встреча с бывшим молдавским господарем, неожиданно назначение начальником всех корпусов Сухоzanета, неожиданно решение Николая I передать на суд курляндскому дворянству гвардейского офицера Бринкена, неожиданна выходка княгини Дашковой, забравшейся с сыном в алтарь, неожиданно известие Николая I о недавно умершей «сестрице» (на самом деле дочери) Пугачева, неожиданна, парадоксальна встреча

⁵ Предтеченский А. В. Указ. соч.

Николая I с Жуковским (наставником цесаревича), «дружелюбно беседовавшим с убийцей его отца», Павла I.

Неожиданно, странно — не обязательно для всех; это — не всеобщее мнение, впечатление. Чаще всего это — пушкинское открытие, момент его нового восприятия, часть его творческого мышления. «Я рассказал ему, каким образом Пестель обманул его, и предал Этерию, — записывает Пушкин свой разговор с Суццо, — представя ее императору Александру отраслю карбонаризма. Суццо не мог скрыть ни своего удивления, ни досады, — тонкость фанариота была побеждена хитростью русского офицера!» (XII, 314). Интересен вывод, оценка ситуации, интересно новое понимание происшедшего, его психологическое обобщение⁶.

Запись о выдаче Бринкена сопровождается рядом риторических вопросов: «<...> это за чем? К чему такое своенравное различие между дворянином псковским и курляндским; между гвардейским офицером и другим чиновником? Прилично ли г<осудар>ю вмешиваться в обыкновенный ход судопроизводства? Или нет у нас законов на воровство? Что, если курляндцы выключат его из среды своего дворянства и отошлют его, уже как дворянина русского, к суду обыкновенному? Вот вопросы, которые повторяются везде. Конечно, со стороны г<осудар>я есть что-то рыцарское, но г.<осударь> не рыцарь... Или хочет он сделать опять из гвардии то, что была она прежде? поздно!» (XII, 315). Пушкин участвует в обсуждении поведения Николая I, не зная, что суд уже предрешен необнародованным приговором самодержца. В размышлениях поэта возникает проблема Закона, Законности, и в то же время он намекает на авторитет монарха. «...Государь не рыцарь...» — не осуждение⁷, а скорее напоминание о соблюдении необходимого протокола, престижа главного лица государства. В заметках, которые могли быть использованы в предполагаемой газете «Дневник», Пушкин писал: «Народ не должен привыкать к царскому лицу, как обыкновенному явлению. Расправа полицейская должна одна вмешиваться в волнения площади, — и царский голос не должен угрожать ни картечью, ни кнутом. Царю не должно сближаться лично с народом. Чернь перестает

⁶ Об исторической подоплеке упомянутого разговора см.: *Благой Д. Д. Душа в заветной лире*. М., 1979. С. 312—318.

⁷ См. подробнее: *Крестова Л. В. Указ. соч.* С. 274.

скоро бояться таинственной власти, и начинает тщеславиться своими сношениями с государем. Скоро в своих мятежах она будет требовать его появления, как необходимого обряда» (XII, 199). Конечно, Пушкин больше озабочен возможным произволом монарха, его неконституционными действиями.

Круг пушкинских вопросов, вызванных непонятым для поэта решением Николая I, весьма широк. Он выходит далеко за пределы одного поступка, одного приговора, судьбы одного человека. Пушкин — в интенсивных поисках истины, не только поэтической или необходимой для данного момента. В Дневнике 1833—1835 годов постоянно пробиваются тревожные мысли о чести дворянского сословия, о конфликте государственного деятеля с частным человеком и целым обществом, о защите и сохранении человеческого достоинства, идеалах личности. Запись 1833 г. — один из итогов в пушкинских анализах поведения государственного человека, его человеческого уважения, в ней раскрывается концепция, намеченная поэтом в произведениях «Стансы», «Друзьям», «Герой», «Анджело»⁸.

Неоднозначность оценок, характеристик исторического лица — существенная примета дневниковых записей 1833—1835 годов. Пушкин как бы заново рассматривает поступки, суждения давно уже известных ему деятелей в новой для него придворной обстановке, с новым мироощущением:

Я возмужал [среди] печальных бурь,
И дней моих поток, так долго мутный,
[Теперь утих] [дремотою минутной]
И отразил небесную лазурь.

[Надолго ли?.. а кажется прошли
Дни мрачных бурь, дни горьких искушений]. (III, 329)

Прошли одни, настали другие. Мудрость юноши, молодого человека обогатилась зрелостью, рассудительностью. Австрийский посланник в Петербурге Шарль-Луи Фикельмон при встрече с убийцей Павла I «...не знал, — как пишет Пушкин, — за ним этого греха». Он удивляется странности нашего общества, — продолжает Пуш-

⁸ О стихотворении «Герой» в связи с темой настоящей статьи см. в нашей книге: Пушкин: Болдинские страницы. Горький, 1984. С. 44—54; об. «Анджело»: Мейлах Б. С. Талисман: Книга о Пушкине. М., 1975. С. 141—153.

кин и тут же отвечает посланнику: — Но пок<ойный> гос.<ударь> окружен был убийцами его отца. Вот причина, почему при жизни его никогда не было бы суда над молодыми заговорщиками, погибшими 14-го декабря. Он услышал бы слишком жестокие истины.—

NB государь, ныне царствующий, первый у нас имел право и возможность казнить цареубийц или помышления о цареубийстве...» (XII, 322).

Посланник мог бы продолжить свой спор с Пушкиным, если бы он был хорошо осведомлен. Сегодня известно, что Александр I усердно пытался превратить тайное общество в безобидную оппозицию, воздействовать на Н. И. Тургенева и других лидеров декабристского движения, занимая временно выжидательную позицию⁹. Уточним и другое — nota bene. Здесь Пушкин говорит не только о казни декабристов, а также о правосудии, обличении. Сравним:

Нё тем, что у столба сатиры
Разврат и злобу я казнил...
(«В. Ф. Раевскому»)

...Поэт казнит, поэт венчает...
(«Разговор книгопродавца с поэтом»)

Объяснение Пушкина, записанное в Дневнике, касается всей истории русского государства, показывает отрицательное отношение поэта к дворцовым переворотам. Благородная цель должна быть осуществлена не любыми средствами. Еще в 1825—1827 гг. в «Замечаниях на *Анналы Тацита*» Пушкин, сочувствуя целям заговорщиков, осуждал их методы¹⁰. Не узкий круг цареубийц, не развращенные гвардейские офицеры, а дворянство со своими просветительскими идеалами, культурными традициями — главная опора государства. Таков ход размышлений Пушкина в избранных для Дневника диалогах. Не случайно Дневник 1834 года заключает (запись от 22 декабря) «долгий разговор с в.<еликим> кн.<язем>», где большое место занимает тема дворянства, его особенного положения в русском государстве. Пушкин произносит фразу, испугавшую Михаила Павловича: «Вы истинный член вашей семьи, сказал я ему: все

⁹ См. подробнее: *Пугачев В. В.* Из взаимоотношений Пушкина и декабристов//*Studia Slavica Hungaria*. К. 23. 1977.

¹⁰ *Эйдельман Н. Я.* Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 86.

Романовы революционеры и уравниатели». Сказано это с намеком: «Дай бог, чтобы слова мои произвели хоть каплю добра!» (XII, 335). Для нас ценна пушкинская формула, помогающая раскрыть его критическую оценку событий предшествующего и настоящего времени¹¹.

Диалог, спор, выражение полярных мнений, противопоставление различных имен — типично для повествовательной манеры Дневника. Один из таких эпизодов — заключительное описание обеда у Сперанского: «Сперанский у себя очень любезен. — Я говорил ему о прекрасном начале царствования Александра: *Вы и Аракчеев, вы стоите в дверях противоположных этого царствования, как Гении Зла и Блага*. Он отвечал комплиментами и советовал мне писать Историю моего времени» (XII, 324). Любопытно двойное сопоставление — одно продолжает другое, любопытны контрастное олицетворение и публицистическая конденсация в оценках той и другой личности. Есть предположение, что запись иллюстрируется и рисунками Пушкина¹².

В Дневнике возникает ряд противостояний: Суццо—Пестель, Екатерина II и Екатерина Дашкова, «царевубийца Скарятин» и императорская семья, Сперанский и Аракчеев, Павел I — Александр I — Николай I, Павел Киселев — генерал Болховский, Николай I и декабристы, Филарет и профессор богословия Павский. Важнейшая, сквозная «оппозиция» в этом ряду — Николай I и автор Дневника. Здесь зафиксированы прямые и косвенные столкновения Пушкина с царем, его правительством В Дневнике конфликт просматривается с двух сторон: со стороны Николая I и со стороны его «подданного». Николай следовал своей политике кнута и пряника. Он выражает свое удовлетворение поведением поэта в разговоре с В. Ф. Вяземской, но не может не сделать ему выговор за нарушение камер-юнкерского этикета. Он как «высочайший» цензор не разрешает без поправок печатать «Медного всадника» — и дает взаймы деньги на «напечатание Пугачева». 25 февраля 1834 г., «на бале, в концертной, г. <осударь>», — обращает внимание Пушкин, — долго со мною разговаривал: он говорит очень хорошо, не смешивая обоих языков, не делая обыкновенных ошибок и употребляя настоящие выражения» (XII, 320). Этот объективный взгляд, непосред-

¹¹ Подробнее см. *Эйдельман Н. Я.* Указ соч. С. 199—202

¹² *Фрумкина А.* Рукою поэта // Лит. газ. 1985. 13 февраля

ственное впечатление автора Дневника передают уверенность Николая, его невозмутимость и даже его расположенность к своему собеседнику.

Однако он не всегда таков. В Дневнике все чаще появляются записи, рисующие раздражительность царя, его нервное состояние, показное спокойствие — эпизод 13 июля 1826 года, в день казни декабристов, реплика времен 1825 года в адрес Аракчеева, запись 16 апреля 1834 года: «... государь был недоволен отсутствием многих камер-геров и камер-юнкеров, и сказал: если им тяжело выполнять свои обязанности, то я найду средство их избавить» (XII, 326). Тень на Николая I бросает «смешное», которое неожиданно возникает «в случаи самые торжественные»: сентиментальная сцена присяги в Георгиевском зале, комическое звучание отрывка из «Книги Царств» «Ветхого» завета» во время этого же церемониала и др.

Дневник Пушкина интересен и своими сквозными фабульными мотивами. Один из них — судьба офицера Бринкена, важная сама по себе и одновременно проверяющая личность самодержца, его права и обязанности. Этого испытания Николай I не выдерживает: «Прилично ли г.<осудар>ю вмешиваться в обыкновенный ход судопроизводства?» (29 ноября 1833 г.) — «Бринкена, сказывают, финляндское дворянство повесило или повесит» (8 апреля 1834 г.) — «Лифл.<яндское> дворянство отказалось судить Бринкена, потому что он воспитывался в корпусе в Петербурге. Вот тебе шиш, и по делом» (3 мая 1834 г.). Последняя фраза — реминисценция из своего же «Медного всадника»: знаменитое «...Ужо тебе!..». Записи весьма экспрессивны. Пушкин ведет не внутренний монолог, не разговаривает сам с собою. Он то открыто выражает свое недовольство поведением царя, то проверяет разного рода слухи, то выражает радость по поводу фиаско царских намерений.

Кульминация в конфликте Пушкин — Николай I, по дневниковым записям, — изложение истории с перлюстрацией пушкинского письма жене, «отчета» о присяге великого князя, созданного «слогом не официальным». Сама запись кажется дисгармоничной, алогичной. «К счастью, — подводит итоги поэт, — письмо показано было Ж.<уковскому>, который и объяснил его. Все успокоилось» (XII, 329). Далее вдруг вырисовывается неуспокоившееся, накипевшее на душе, то, что приводит к решению поэта уйти в отставку: «Г<осударю>неудобно было

что о своем камер-юнкерстве отзывался я не с умилением и благодарностью. Но я могу быть подданным, даже рабом, — но холопом и шутом не буду и у царя небесного» (XII, 329). Пушкинское «Я» в противоборстве с самодержцем, утратившим всякое человеческое достоинство, потерявшим свое личностное начало: «...и царь не стыдится в том признаться — и давать ход интриге, достойной Видока и Булгарина! что ни говори, мудрено быть самодержавным» (XII, 329). В свое время исследователь Пушкина назвал письма поэта «видом вольной публицистики»¹³. Это утверждение можно отнести и к Дневнику Пушкина.

В майских записях Дневника 1834 года появляются негативные отзывы о Николае I знакомых Пушкина, разных лиц: Петра Полетики («...у него <...> ложные идеи...»), безымянного человека, отзыв самый убийственный — «В нем много от прапорщика, и немного от Петра Великого» (XII, 330). В дальнейших дневниковых записях фигура Николая I постепенно исчезает. Большею частью о нем говорится заочно, издали («Покаместь давайте злословить»): о его пребывании в Москве, о его немилостивом отношении к нижегородскому дворянству, о его желании видеть поэта — камер-юнкера на своих именинах в Аничковом дворце и др. Центр живых наблюдений, разговоров из царского дворца перемещается в Дворцовый сад, в салон Е. М. Хитрово (беседы с Михаилом Романовым о судьбах дворянства), в театр. Камергер А. О. Ленский, встреченный поэтом в Аничковом дворце, напоминает уже общеизвестное: «Друг мой, здесь не место разговаривать о Польше. Изберем нейтральную территорию...» (XII, 334, пер. с франц. 488).

Одно из последних упоминаний о Николае I в Дневнике — запись 8 января 1835 г. о придворном бале («приватном маскараде») в мундирах времен Павла I, на котором Николай был облачен в мундир полковника Измайловского полка. Пушкин замечает: «В городе шум. Находят это все неприличным» (XII, 336).

Начало последней, февральской записи 1835 г. объясняет причины охлаждения Пушкина к Дневнику, скорый его конец: «С генваря очень я занят Петром. На балах был раза 3; уезжал с них рано. Придворными

¹³ Лезнев А. Проза Пушкина. М., 1937. С. 388.

сплетнями мало занят. Шиш потомству» (XII, 336). Разрыв с одним царем, возврат к другому; Петру I¹⁴. «Вопрос же о конечной истине, настоящем царе — открыт, сомнителен», — пишет Н. Я. Эйдельман¹⁵.

Поиски истины продолжаются. Они отражены в близких к Дневнику материалах: «Путешествие из Москвы в Петербург», «О ничтожестве литературы русской». Оценка общей роли Петра была для Пушкина трудной, не могла стать однозначной. Из черновой редакции статьи «О ничтожестве литературы русской»: «Петр не успел довершить начатое им. Он умер в полную пору мужества, во всей силе своей творческой деятельности, еще только в полножны вложив победительский свой меч. Он умер, но уважение, преданное мощною его рукою, долго продолжалось в огромных составах государства. Даже меры революционные, предпринятые им по необходимости, в минуту преобразования, и которые не успел он отменить, надолго еще возымели силу закона» (XI, 497—498), «Петр первый был нетерпелив. Став главою новых идей, он, может быть, дал слишком крутой оборот огромным колесам государства» (XI, 501). Государь и Россия, государь и дворянство, государь и личность «частного человека» — вопросы, постоянно возникающие в сознании Пушкина в 1830-е годы, до конца его жизни¹⁶. Главными в этих соотношениях остаются Россия, передовая часть дворянства, права «частного человека». Знаменательна величина, определяющая смысл деятельности государственной личности. Дневник Пушкина с этой точки зрения важен и как журнал наблюдений, рассуждений и как «прототип» художественных идей, связанных с концепцией личности, пушкинским идеалом: разнообразие такого рода «прототипов», богатство исторического колорита в описаниях, биографических данных, в стиле разговорной речи — все помогает выявить внутреннюю динамику Дневника, тенденции в рождении оценок событий, их соучастников в пушкинскую и предшествующую эпохи.

Факты, материалы Дневника, на первый взгляд случайные, заурядные, постоянно пересекаются с заботами

¹⁴ О работе Пушкина над «Историей Петра I» см. в указ. выше книге И. Фейнберга.

¹⁵ Эйдельман Н. Я. Указ соч. С. 202.

¹⁶ См.: Пугачев В. В. Пушкин о русской и западноевропейской истории // Проблемы взаимосвязей русской и мировой культуры. Ч. 2. Саратов, 1983.

Пушкина о своих литературных сочинениях. Работа над «Историей Пугачева» — одна из главных тем Дневника. «Замечания государя» на рукописи «Медного всадника», согласно которым слово «кумир» оказывается нецензурным, цитация вымаранных стихов о «младшей столице» и «старой Москве»¹⁷ (запись 14 декабря 1833 г.) позволяют увидеть в литературном факте конкретный исторический момент, конкретную историческую примету. Художественный образ, художественное слово становится публицистическим.

Дневник 1835 года завершается цитацией не пропущенных цензурой стихов из «Сказки о золотом петушке»: «Царствуй, лежа на боку», «Сказка ложь, да в ней намек, Добрым молодцам урок». Анна Ахматова показала смысл «опасных» для самодержавия «царских» мотивов в последней сказке Пушкина¹⁸.

Автор Дневника со своим историческим кругозором, пытливостью, доверчивостью, негодованием, сарказмом — главное, организующее начало. Концепция личности в Дневнике многонаправленная. Она исходит от автора, определяет контуры его личности и в то же время объективно отражает значение дневникового персонажа, его особенное лицо.

¹⁷ О подтексте этих стихов см. в кн.: *Основат А. Л., Тищенко Р. Д.* «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного Всадника». М., 1985. С. 22—25.

¹⁸ *Ахматова А. А.* О Пушкине: Статьи и заметки. Горький, 1984. С. 10—40 См. также: *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 30-е годы (1833—1836). Л., 1982.

С. В. ШЕШУНОВА

◆

О системе мотивов «Повестей Белкина» как цикла

Единство «Повестей Белкина» рассматривалось неоднократно и в различных аспектах. В качестве циклообразующего фактора выдвигались пародийность и полемичность повестей¹, роль Белкина как подставного автора², эпичность как принцип изображения жизни³. Пушкинисты говорят также о тематической общности «Повестей Белкина», имея в виду обращение писателя к жизни простых, обыкновенных людей. Собственно, смысловое единство цикла явилось предметом рассмотрения в работах Н. Я. Берковского, который выделяет противостояние героев «Повестей Белкина» старым порядкам и их устремленности к новому⁴, и В. И. Тюпы, отметившего преломление в белкинских повестях мотивов ухода и возвращения, восходящих к евангельской притче⁵. Продолжая раздумья о смысловом единстве цикла, мы охарактеризуем его сюжетные и психологические мотивы,

¹ *Боцяновский В. Ф.* К характеристике работы Пушкина над новым романом // *Sertum bibliologium* в честь А. И. Маленна. Пг., 1922; *Любович Н.* «Повести Белкина» как полемический этап в развитии пушкинской прозы // *Новый мир*. 1937. № 2.

² *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941; *Бочаров С. Г.* Пушкин и Белкин // *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.

³ *Яковлева М. В.* Эпическое сознание А. С. Пушкина в «Повестях Белкина» // *Проблемы метода и жанра*. Вып. 9 и 10. Томск, 1983.

⁴ *Берковский Н. Я.* О «Повестях Белкина: Пушкин 30-х годов и вопросы реализма и народности» // *Берковский Н. Я.* Статьи о литературе. М.; Л., 1962.

⁵ *Тюпа В. И.* Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // *Болдинские чтения*. Горький, 1983.

сопряженные с нравственными воззрениями персонажей, и попытаемся уловить их эмоциональную тональность.

Сюжеты цикла основаны на мотивах, связанных с идеей достоинства личности. Нанесение оскорблений, противостояние обидчикам, попытки мести нередко формируют конфликты между персонажами. Характер и своеобразие этих конфликтов во многом определяются представлениями героев о чести, которые становятся предметом пристального внимания автора.

Персонажи «Повестей Белкина» неоднократно изображаются как люди, ревностно оберегающие свою честь, а в случае покушений на их личное достоинство — готовые к отпору. Звучание мотива защиты чести определяется двумя факторами. С одной стороны, переживания героев, чувство собственного достоинства которых задето, безусловно серьезны и исполнены драматизма. С другой стороны, ситуации отстаивания чести в «Повестях Белкина» юмористически снижаются — явственно в «Гробовщике», но едва заметно в других повестях цикла. Так, стационарный зритель, которому нанесенная Минским обида стоила жизни, проявляет ограниченность в разумении собственного достоинства. Испытывая чувство возмущения («слезы негодования» вернулись на его глазах, когда Минский вручил ему асигнации), герой вместе с тем униженно просит обидчика «оказать божескую милость» — вернуть Дуню в отчий дом (что, кстати, вряд ли отвечало бы ее желаниям и интересам).

Серьезен, а вместе с тем анекдотичен по своему завершению конфликт отца и сына Берестовых. Воспротивившись отцовскому деспотизму и решив жениться на крестьянке, Алексей обнаружил в своем сердце «и гордость, и прямую честь». Однако вместо подвига верности и, быть может, семейной драмы герою уготован всего лишь забавный казус: Акулина и оказалась его суженой...

О том, что в белкинском цикле бытуют наивные и поверхностные представления о чести, во многом формальные, свидетельствует и мотив клятвы, подаваемый Пушкиным неизменно в иронической тональности. Наиболее щедры на клятвы, которые имеют в своем роде ритуальный характер, герои «Метели». Марья Гавриловна клялась матери «никогда с нею не расставаться» — обещание, как выясняется к концу повести, явно излишнее: для замужней героини новый брак невозможен...

Исполнена беспечного цинизма клятва в супружеской верности, сопровождавшая венчание Бурмина. Юмористически говорится о корнете Дравине, мальчишке-улане и землемере Шмите, которые, будучи едва знакомы с Владимиром, «клялись ему жертвовать для него жизнью» (Владимир же в ответ «обнял их с восторгом»). Серьезных жертв от них, к счастью, не потребовалось, но и те несложные обязанности, которые достались новым друзьям Владимира, остались не исполненными. О поведении сих пламенных рыцарей во время венчания сказано так: «трое мужчин и горничная поддерживали невесту и заняты были только ею». Какова же была надобность вчетвером поддерживать стройную, семнадцатилетнюю Марью Гавриловну? Видимо, дравинской компании понравилось заниматься «только ею» независимо от требований дружбы... Когда же обнаружилась ужасная ошибка, заботливые кавалеры не нашли ничего лучшего, чем устремить на Бурмина «испуганные глаза» и остаться на местах. А сообщение о том, что позднее эти люди, молчавшие о венчании, «были скромны, и недаром», накладывает на рассказ о «подвиге» всей компании двусмысленно-фривольный отпечаток, снимая с мотива клятвы традиционно-возвышенную серьезность и выворачивая этот мотив наизнанку. В сниженном виде подаются клятвы в «Барышне-крестьянке»: Лиза клянется «святой пятницей», что снова придет на свидание; Алексей намеревается повторить эту формулу, обещая искать Лизу в деревне. Сродни клятве фанатичный план мести Сильвио — своего рода торжественный обет...⁶

С упрощением и формализацией представлений о чести связана и непомерная обидчивость героев: действия невинные они нередко принимают за оскорбление своего достоинства. Мотив «псевдообид» едва ли не доминирует в белкинском цикле, определяя сюжеты одних повестей и варьируясь в «проходных» эпизодах. Он лежит в основе главных событий «Гробовщика»: Адриан Прохоров оскорбился приглашением вышить за мертвецов, психологическим следствием стал страшный сон. Исполнен юмора рассказ о мести покойников Адриану за обиду, нанесенную Курилкину (тот «упал и весь рассыпался», когда его оттолкнул гробовщик). Этот эпизод пар-

⁶ Свой замысел герой осознает как некое сверхличное обязательство он говорит, что не имеет «права подвергать себя смерти», пока месть не завершена.

дийно перекликается со второй частью «Выстрела»: отставной военный является в дом к старому знакомому напомнить о давней обиде, причем совпадают реплики «оскорбленных» персонажей: «Ты не узнал меня, граф?» — «Ты не узнал меня, Прохоров?..». Далее в обеих повестях следуют угрозы, пугающие хозяина, но остающиеся неосуществленными.

Обида Сильвио на графа Б* — своего рода центр «Выстрела» — конечно же, несоизмеримо глубже и драматичнее по своим последствиям. Но вместе с тем она нравственно неоправданна, по-овоому даже нелепа, подобно обиде мертвецов за честь рассыпавшегося Курилкина. Ее истоки — всего лишь зависть к удачливости и превосходству графа. Если романтические герои мстили тиранам за угнетение народа, обществу — за бездушие, женщинам — за измены, то месть Сильвио порождена страстью первенствовать⁷.

Вместе с тем сила переживаний Сильвио и сама его изломанная судьба придают мотиву мнимой обиды в «Выстреле» драматическую напряженность. Автор, безусловно, страдает своему неправому герою. Более того, в пору «покаянной», по выражению А. А. Ахматовой, болдинской осени для Пушкина были весьма значимы автобиографические моменты в облике Сильвио. По свидетельству современников, в лицейскую пору поэт испытывал жажду первенства, ревниво боролся за признание своего лидерства и был склонен обижаться по пустякам, «всякому вздору приписывал какую-то важность»⁸.

Во время южной ссылки Пушкин «ощущал себя человеком, чье достоинство подвергалось ежечасным покушениям» и взял за правило «никогда не забывать умышленной обиды» и видеть возможного оскорбителя во всяком незнакомом человеке⁹.

Быть может, именно поэтому мотив псевдообиды звучит в «Повестях Белкина» столь настойчиво, и нередко — в иронической тональности. Вспомним: Владимир, уз-

⁷ См.: Михайлова Н. И. Образ Сильвио в повести А. С. Пушкина «Выстрел» // Замысел, труд, воплощение. М., 1977. С. 146—150. Здесь же убедительно показано, как рассказчик (в отличие от подлинного автора) окружает героя романтическим ореолом (С. 144—145).

⁸ См.: Логман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1983. С. 19, 22—23.

⁹ Там же. С. 87—88.

нав о венчании Марьи Гавриловны, разобиделся на ее ни в чем не повинных родителей (получив согласие на брак, он с негодованием отвечает, что «нога его никогда в их доме не будет»); рассказчик «Станционного зрителя» в молодости выходил из себя, если не получал тройку в первую очередь, и «с бою бирал» все, что считал положенным ему по праву; безмянный поручик из «Выстрела» «почел себя жестоко обиженным» безразличием Сильвио к его репликам; дочери приказчицы «надулись» на Настю, усевшуюся рядом с именинницей; мисс Жаксон разозлилась на Лизу, без спроса взявшую ее белила...

Заметим, что драматическая ситуация «Выстрела» обретает комическую параллель не только в «Гробовщике», но и в «Барышне-крестьянке»: Муромский и Берестов, желая первенствовать в глазах соседей, обмениваются язвительными репликами и (подобно Сильвио и графу Б*) надолго ссорятся. Так Пушкин объединяет открывающую цикл повесть с центральной, а затем — с завершающей, укрепляет композиционную законченность «Повестей Белкина», подчеркивая разнообразие конфликтов на почве мнимых обид.

Как видно, герои белкинского цикла, озабоченные своим личным достоинством и готовые защитить собственную честь, вместе с тем находятся во власти самолюбивых амбиций и сосредоточены главным образом на внешней, ритуальной стороне жизни. Подобное мироотношение и смешило, и печалило Пушкина. Изображаемая в «Повестях Белкина» среда в ряде своих проявлений (хотя, конечно, не во всех) как бы пародирует авторские «высокие представления о чести. И в этом дало себя знать неприятие Пушкиным русского «полупросвещения»¹⁰. В подтексте шуток автора над житейским перерождением императива чести — его тревожные раздумья о современности.

Если внешние конфликты повестей сопряжены главным образом со сферой представления о чести, то их внутренние коллизии — с вопросами совести. В отличие от первых, вторые не обладают четкой сюжетной выраженностью и, как показал В. Э. Вацуру, в границах рассказанных историй не разрешаются¹¹.

¹⁰ См.: Новонайденный автограф Пушкина. М.; Л., 1968. С. 77—78.

¹¹ Вацуру В. Э. «Повести Белкина»//Пушкин А. С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П. М., 1981.

Мотивы совести и вины получают в цикле столь же неоднозначное освещение, что и рассмотренные выше мотивы чести и обиды. В повестях настойчиво варьируются ситуации, где герои мучительно сознают свою вину и раскаиваются в былой безответственности. Таков Минский в разговоре с Выриным, Бурмин — с Марьей Гавриловной¹². Сильвио трезво судит себя, исповедуясь перед И. Л. П. Мотив смутного осознания вины проступает в сюжете «Гробовщика»¹³. Пушкин настойчиво ведет своих героев к нравственному просветлению. И мрачный мститель, и когда-то веселые повесы, и озабоченный выгодой ремесленник оказываются (в разной степени) способными к духовному росту. И в этом — свидетельство веры автора в победу добра в человеке.

Наряду с подобными драматическими коллизиями в «Повестях Белкина» выявлены и поверхностные, формализованные представления персонажей о совести, которые опять-таки предстают до смешного примитивными. Совесть в сознании героев Пушкина порой оказывается сродни требованиям хорошего тона, а сфера ее действия ограничивается заботой о сохранении этикета. Так, для читателя ощутима некоторая несообразность в патетическом обращении Сильвио к графу: «Предаю тебя твоей совести». Пусть и не согласующийся с требованиями дуэльного кодекса, выстрел графа вряд ли, однако, знаменует поругание совести. В «Барышне-крестьянке» Лиза уверяет мисс Жаксон, что ей «было совестно показаться перед незнакомцами такой чернавкой», то есть без белил. Хотя плутовка Лиза стащила белила отнюдь не вследствие угрызений совести, появление высокого слова не случайно. О переживаниях героини после свидания сказано так: «совесть начинала ее мучить», «совесть ее роптала громче разума». Причиной подобных мучений было «неблагопристойное» нарушение этикета: встречи с молодым человеком наедине, да еще и в не подобающем барышне costume. Однако тревоги юной героини рисуются автором как нечто весьма забавное.

Один из парадоксов белкинского мира заключается в том, что все поистине серьезное и глубокое в жизни людей не становится предметом их рефлексии и не выступает в качестве осознанной программы поведения. И на-

¹² Об этой грани образа Бурмина см. Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 38

¹³ См. Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» // Контекст 1973. М., 1974. С. 226—227.

против: все извне (в основном — из литературы) привнесенное, надуманное, способное вызвать смех — предстает как достояние их мысли и выражается в слове. Поэтому мотивы чести, обиды и клятвы, совести и вины, о которых шла речь, получают прямое речевое воплощение там, где они комичны (гробовщик «почел себя жестоко обиженным»; покойники «вступились за честь своего товарища» и т. д.)¹⁴, но чаще всего остаются лексически невыраженными, когда они исполнены серьезности и подлинного драматизма. Если герои способны сохранить верность честному слову, то говорится о «слове», «обещании», но не «клятве». Так, Минский заверяет отца любимой женщины: «она будет счастлива, даю тебе честное слово». Значима и фраза Лизы, обращенная к Алексею: «мне не нужно клятвы, достаточно твоего обещания». Простые и безыскусные обещания (в отличие от эффектных клятв) в «Повестях Белкина» выполняются: Минский действительно позаботился о счастье Дуни, Алексею «мысль не сдержать своего слова не пришла даже в голову»; рассказ в это время исполнен сочувственной серьезности и лишен той насмешливости, которая сопровождает торжественные сообщения о клятвах.

Сказанное приводит к мысли, что система мотивов «Повестей Белкина» настойчиво приковывает внимание читателей к нравственным представлениям героев как в их безыскусственной цельности, так и в их односторонности. Серьезное и человечески достойное здесь вплотную соседствует с примитивным и смешным: одни и те же мотивы звучат в самой разной эмоциональной тональности.

Действия персонажей цикла совершаются на устойчивом фоне, который близок миру героев и подчас сливается с ним, а вместе с тем выявляется посредством особых мотивов. Это, в первую очередь, мотив безликой молвы, слухов и сплетен, почти всегда далеких от истины. О веселом Алексее Берестове в соответствии с модой

¹⁴ Здесь «Повести Белкина» перекликаются с другими пушкинскими произведениями рубежа 1820—30 гг., где слово «честь» подается с грустно-иронической, а то и явно комической интонацией: «князю слава, белке честь» («Сказка о царе Салтане»); кухарка служила, «ни разу долга чести не наруша»; мнимая Мавруша прыгнула через старушку, «вдовью честь обидя» («Домик в Коломне»). Вспомним также «пружину чести» («Евгений Онегин») и горькие слова Татьяны о том, что роман с нею принес бы Онегину «соблазнительную честь».

толкуют, что он «влюблен и ни на кого не смотрит», «печален, задумчив». Марью Гавриловну величают «девственной Артемизой», хотя она, в отличие от легендарной строительницы Мавзолея, не склонна посвятить жизнь безутешной скорби. О Сильвио общественное мнение, основываясь на штампах мышления романтической эпохи, отзываясь то как о злодее, погубившем «несчастную жертву», то как о трусе, замаравшем свою честь.

Пушкин посмеивается над наивной ограниченностью белкинского мира, над склонностью его обитателей судить о происходящем в соответствии со стереотипами. Изображенное в цикле общественное мнение опирается не на нравственные критерии, а на банальности — на неприемлемые для автора «вечные истины», сродные педантству. Далеко не случайны в «Метели» слова о «нравственных поговорках» («жить не с богатством, а с человеком», «суженого конем не объедешь»), к которым прибегали родители Марьи Гавриловны, когда сами ничего не могли выдумать в свое оправдание. Ирония автора по адресу готовой на все случаи мудрости налицо.

Поучительные сентенции живут, как правило, в сознании персонажей, упорствующих в своей неправоте. Повторяя вечную истину «стерпится-слюбится», Берестов-отец принуждает Алексея жениться по расчету. Пословица «что с возу упало, то пропало», примененная Выриным к судьбе дочери, отчуждает автора от героя (что, конечно, не ослабляет сострадания к нему), пожалуй, более, чем картинки о блудном сыне. По мысли Пушкина, вечные истины, игнорируя все индивидуальное, как бы освобождают человека от собственной работы мысли и души. Именно такой духовной работы и недостает героям «Повестей Белкина».

Однако это не лишает их в глазах автора привлекательности и человеческой подлинности. В белкинском мире явственны начала доброты, терпимости, единения. В цикле настойчиво звучит мотив непосредственной расположенности людей друг к другу: граф и графиня приветливы и ласковы с оробевшим посетителем; трогательна повседневная забота о Марье Гавриловне ее родителей; добрая общительность отличает Самсона Вырина до его несчастья; искренне хочет подружиться с Адрианом Готлиб Шульц; долгая ссора Муромского и Берестова не мешает их легкому примирению и последую-

щей дружбе; барышня Лиза и дворовая девушка Настя — равноправные приятельницы. Не случайно в повестях неоднократно упоминаются дружеские застолья с их забавами и весельем: именины жены сапожника в «Гробовщике» и жены повара в «Барышне-крестьянке», чаепитие втроем в «Станционном смотрителе», во время которого случайным собеседникам казалось, что они «век были знакомы». Общительность, любовное внимание к чужой жизни свойственны и рассказчикам, включая самого И. П. Белкина¹⁵.

Система мотивов, характеризующая представления и взгляды героев, одновременно выявляет, как видно, и состояние окружающего их патриархального мира. При этом простодушная доброта и духовное здоровье персонажей связываются автором с их приобщенностью к традиционному укладу жизни.

Белкинский мир изображен Пушкиным в его безыскусной цельности, где смешная ограниченность и живая привлекательность составляют нерасторжимое единство. Взгляд автора на изображаемую реальность лишен высокомерной отчужденности и свободен от крайности как апологии старого уклада жизни, так и его безусловного отвержения.

В этом аспекте белкинский цикл существенно отличается от «Истории села Горюхина», в которой Россия, по словам М. П. Алексеева, изображается как унылая пустыня. У этих произведений, по верной мысли ученого, немало общего: повествование от имени простака, в наивности и скудости душевной не понимающего всей горечи событий, о которых он повествует с торжеством и самоудовлетворением¹⁶. Но если в «Истории села Горюхина» воплотилось направление пушкинской мысли, близкое к патетике «Философских писем»¹⁷, то «Повести Белкина», написанные скорее в духе ответа Пушкина Чаадаеву 19 октября 1836 года, отстаивают позитивные начала русской жизни при сохранении критического отношения к ней.

Может быть, именно в этом (а не только в оглядке писателя на цензуру) следует искать разгадку вопроса, почему «История села Горюхина» осталась незавершенной.

¹⁵ Яковлева М. В. Указ. соч. С. 114.

¹⁶ Алексеев М. П. К «Истории села Горюхина»// Пушкин. Статьи и материалы. Вып. 2. Одесса. 1926. С. 73—74.

¹⁷ См.: Там же.

Свое понимание русской действительности Пушкин выразил не только в публицистике и «Евгении Онегине», о чем говорилось неоднократно, но и в «Повестях Белкина» — в неповторимо-своеобразной, преимущественно подтекстовой форме, серьезной и юмористической одновременно.

Внимание автора к взаимодействию старого и нового в изображенной реальности предваряет проблематику позднейшей русской литературы. Этот малоизученный аспект содержания «Повестей Белкина» — обширное поле дальнейших исследований.

Н. И. МИХАЙЛОВА



**К литературному фону
поэмы А. С. Пушкина
«Медный всадник»**

«Мягнется ум, содрогается сердце, цепенеет чувство при представлении и воспоминании великого бедствия, внезапно постигшего Царственный град сей. Велик гнев Божий, страшно прещение, ужасна смерть. Господь рек — и восстала буря, поколебалось в основаниях своих море, рассвирепели волны, воскипела и разлилась река.

Бедные хижины и пышные чертоги постепенно погружают в водах свирепеющего потопа; суда и ладии, стремительно несясь по хребту бездны, мгновенно достигают друг друга, друг друга поражают и сокрушают; всякого рода пища, изделия, запасы, богатство, предметы затейливой роскоши и тщеславия поглощаются разъяренными волнами; без числа издыхают разного рода животные. В то же время гибнут разного возраста, пола и состояния люди, при всем усердии и рвении, при всех возможных усилиях и пособиях со стороны ближних. Младенцы при сосцах матерних, юноши и девы при глазах родителей, супруги в объятиях супругов, друзья в виду рыдающих друзей, — господин с своими слугами, воин с оружием, купец с своими товарами умирают горькою смертью. Стон, плач, рыдание, воздеяние рук к небу, слух, вперенный в чаяние близкой помощи, последний умиленный взор на чудное Творение Божие, последнее усилие, последние слезы, последний вздох в хладеющей груди... Все миновалось, все кончилось!»¹

¹ Беседы и слова, сочиненные Московской Духовной Академии ректором, Первоклассного Ставропигинального Новоспасского Монастыря Архимандритом Поликарпом М., 1835. С. 323—324.

Так начиналось «Слово по случаю бывшего в Санкт-Петербурге наводнения 1824 года, 7 ноября», которое произнес архимандрит Поликарп в Казанском соборе 14 ноября 1824 года, т. е. спустя неделю после катастрофы. До сих пор этот текст, насколько нам известно, не был введен в научный оборот. Между тем он, наряду с другими откликами на наводнение — правительственными документами, газетными хрониками, письмами, дневниками, мемуарами, литературными произведениями (этот разнородный, разнообразный материал неоднократно являлся предметом публикаций и исследований, связанных с «Медным всадником»²), — дополняет наше представление о той фактографической среде, в которой создавалась и в соотношении с которой воспринималась поэма Пушкина.

Небезынтересен приведенный текст и в другом отношении. «Медный всадник», подобно «Евгению Онегину», — произведение, в котором отразились многие явления современной Пушкину культуры, в том числе ораторское искусство его эпохи. Воздействие ораторского слова на поэму прослеживается на различных уровнях — идейно-тематического содержания, образной системы, жанра, стиля. И здесь привлекаются ораторские тексты — в качестве возможных литературных источников «Медного всадника» и в качестве типологического сопоставительного материала для выявления тех особенностей поэтики Пушкина, которые восходят к культуре красноречия. Независимо от того, знал Пушкин приведенный нами ораторский текст или не знал (решение этого вопроса требует дальнейших изысканий), слово церковного проповедника заслуживает специального внимания. Оно дает довольно редкую возможность сопоставить два текста, написанных на одну тему, — ораторский и поэтический, выявить с помощью этого сопоставления те приемы ораторского искусства, которые Пушкин берет в арсенал поэтического творчества.

Рассматривая текст архимандрита Поликарпа в со-

² См.: Документальные материалы о петербургском наводнении 7 ноября 1824 г.: Литературный фонд поэмы. (Публикации Н. В. Измайлова)//Пушкин А. С. Медный всадник. Л., 1978; Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII в//Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Т. 4—5. М., Л., 1939; Ленобль Г. М. К истории создания «Медного всадника»//Ленобль Г. М. История и литература. М., 1977; Рябинина Н. А. К проблеме литературных источников поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»//Болдинские чтения. Горький, 1977; и др.

отношении с текстом Пушкина, следует учесть специфику жанра церковного «Слова»: задача церковного проповедника — поминая погибших во время наводнения, утешить слушателей, внушить им истины христианской религии. Наводнение изначально представлено как божья кара за людские пороки. Этот мотив пронизывает все описание наводнения: не случайно упомянуты богатство, предметы роскоши и тщеславия, гибнущие в волнах; пышные чертоги, равно как и бедные хижинки, погружающиеся в воду. Изображение наводнения достаточно условно, в нем нет реалий Петербурга, нет конкретных людей, а есть условные образы людей «разного возраста, пола и состояния». Вместе с тем, призванное вызвать в памяти слушателей недавнюю катастрофу, потрясти их страшной картиной стихийного бедствия, это изображение чрезвычайно выразительно. Выразительность достигается приемом перечисления, стремительным нагромождением трагических подробностей. При этом используется прагматическая форма настоящего времени в ее изобразительной функции. Взволнованную интонацию тексту придают эмоциональные восклицания оратора, предваряющие и завершающие тот отрывок его речи, в котором описывается наводнение.

Нетрудно заметить, что Пушкин использует отмеченные выше ораторские приемы.

Ужасный день!

<...>

Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой.
Обломки хижин, бревны, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!

Народ

Зрит божий гнев и казни ждет.

Увы! все гибнет: кров и пища!

Где будет взять?

(V, 140—141)

Описание самого момента наводнения включено в повествование, ведущееся в прошедшем времени, но дано в системе настоящего времени. Благодаря этому достигается впечатление сиюминутности происходящего — читателю, как и слушателю, кажется, что трагическое

событие происходит сейчас перед его глазами. Как и в проповеди, быстрый перечень самых разных предметов создает картину страшного хаоса. Однако при этом контраст богатства и бедности — «Товар запасливой торговли, // Пожитки бледной нищеты» — не несет религиозно-моралистического смысла. Мотив божьей кары не является определяющим — у Пушкина он представлен в церковнославянской стилистике и дан как объективное отражение религиозного сознания современников: «Народ // Зрит божий гнев и казни ждет». Подобно оратору, Пушкин обрамляет описание наводнения эмоциональными восклицаниями, риторическим вопросом: «Ужасный день!.. Увы! все гибнет: кров и пища! // Где будет взять?» Восклицания, вопрос вызывают у читателей, как и у слушателей, чувства сопереживания, сострадания к жертвам наводнения.

«Слово...» архимандрита Поликарпа, как и всякая проповедь, основывается на Библии; петербургское наводнение проецируется на библейский образ всемирного потопа. Возможность такой проекции должна быть принята во внимание и применительно к «Медному всаднику»³, тем более что в исследовательской литературе отмечались и другие библейские мотивы в поэме Пушкина⁴. Однако, на наш взгляд, это не отменяет необходимости при изучении «Медного всадника» учитывать и ораторскую культуру проповедничества, имевшую многовековую литературную традицию и широкую практику в жизни пушкинского времени. Пушкин предстает перед нами как поэт-оратор, мастерски использовавший выразительные возможности ораторской речи.

³ Согласно наблюдениям Л. В. Пумпянского, библейская тема всемирного потопа могла быть воспринята Пушкиным и через поэтическую традицию XVIII века, в свою очередь восходящую к литературным обработкам Горация и Овидия. См.: *Пумпянский Л. В. Указ. соч.* С. 101—109.

⁴ См.: *Тархов А. Повесть о петербургском Иове* // Наука и религия. 1977. № 2.

Пушкинское краеведение

.

Пушкины и Болдино в первой половине XVII века

Имена Пушкиных — владельцев Болдина рубежа XVI и XVII вв., наиболее древнего периода его истории, в основном известны. Но жизнь их «во плоти» и «деяниях» остается мало изученной, лишь отдельные факты биографий Пушкиных первой половины XVII в. вошли в литературу.

Объясняется это, в первую очередь, скудостью источников, во-вторых, сложностью исторического прочтения имеющихся документов. Особо следует отметить трудность идентификации конкретной личности: в актах правительственных приказов нередко называются люди служилого сословия только по имени и фамилии, в то время как одновременно жило, например, Федоров и Иванов Пушкиных сразу несколько человек. В таком случае на помощь исследователю приходит сопоставление других сведений об этих людях: о служебном звании, социальном положении и «профессии» (одни специализировались преимущественно на военной или дипломатической службе, другие в отдельные периоды состояли в штате царского дома и т. д.).

Воссоздать более полную картину исторического развития Б. Болдина и биографию его владельцев помогают выявленные в архивах Писцовая книга Болдина 1621 г.¹, Межевая опись владений села 1624—1625 гг. и Переписная книга 1646 г. (см. в приложении к настоящей статье).

¹ См.: Филатов Н. Ф. Из древней истории Б. Болдина // Записки краеведов. Горький, 1983. С. 171—173.

Болдино в качестве поместья (земельное жалованье дворянину на период государственной службы без права передачи по наследству) находилось в роду Пушкиных с 1585 г. В первые годы XVII в. оно принадлежало Ивану Федоровичу Пушкину. Вместе с братом Федором и отцом Федором Семеновичем Пушкиным он принимал участие во втором Нижегородском ополчении под знаменами Д. М. Пожарского и К. Минина, а после изгнания из Москвы польско-литовских интервентов, на исходе 1612 г., получил от руководства народного ополчения за верную службу нижегородско-арзамасские свои же земли в вотчину (на вечное и потомственное владение с правом передачи в роду по наследству).

Если в первом случае болдинцы оставались государственными, «черносошенными» людьми, лишь временно оказавшимися в подчинении Пушкиных, то с конца 1612 г. они становились их крепостными. Это вызвало среди крестьян протест, так что Д. М. Пожарский и Д. Т. Трубецкой, руководившие страной до избрания царем Михаила Федоровича, были вынуждены вмешаться в местные дела Пушкиных, послав 15 ноября 1612 г. в Арзамас воеводе П. М. Львову и государеву дьяку С. Козодавлеву грамоту: «Бил, господа, нам челом Иван Федорович Пушкин: поместья деи за ним ' в Орземаском уезде деревня Еболдино и в нынешнем в 121-м году то ево поместье с его окладу дано ему в вотчину, и тое деи ево вотчины, деревни Еболдина, крестьяне не слушают <...> и вы-б, господа, в тое Иванову вотчину, в деревню Еболдино, послали ково пригоже, и велели ему взяти с собою тутошних и сторонних попов, и дьяконов, и старост, и целовальников, и крестьян лутчих, сколько пригоже, да тое Ивановы вотчины Пушкина, деревни Еболдина, крестьяном велели слушати во всем Ивана Пушкина, пашню на нево пахати и доход вотчинников платити, чем он их изоброчит. А будет которые крестьяне не учнут Ивана Пушкина слушати, и вы-б тех крестьян, выбрав лутчих человек дву или трех, велели бити кнутьем, а, бив кнутьем, велели вкинути в тюрьму на неделю, да тех крестьян велели подавати на крепкие поруки з записьми в том, что им Ивана Пушкина впредь слушати во всем»².

Как реально обстояли после этого дела в Болдине —

² Веселовский С. Б. Арзамасские поместные акты. (1578—1618 гг.). М., 1915. С. 446—447.

неизвестно. Только с конца 1612 г. оно на века стало принадлежать Пушкиным.

Глава семейства стольник Федор Семенович Пушкин в это время был человеком известным и занимал видное место при московском дворе. Еще в 1613 г. наряду с другими он подписал грамоту на избрание русским царем Михаила Федоровича, затем от имени русского правительства выдавал в Арзамасе, Новгороде Великом и Юрьеве жалованье государевым служилым людям, в 1615—1616 гг. возглавлял Ямской столичный приказ, постоянно участвовал в официальных церемониях приема иностранных послов в Грановитой палате Московского Кремля, в октябре 1624 г. с «ближайшим» боярином Ф. И. Шереметевым во время отъезда царя из столицы оставался воеводой Москвы. Последнее же известие о Федоре Семеновиче относится к январю 1626 г., когда он сопровождал Михаила Федоровича при выезде в город³.

Место Федора Семеновича при дворе со временем занял его младший сын Федор Федорович Пушкин, так как старший, Иван Федорович, при защите западного порубежья страны в 1614 г. попал в плен, а позднее был убит «немецкими людьми»⁴. Иван Федорович Пушкин был бездетным, и оставшееся без владельца Болдино правительство не спешило переоформлять на имя его брата Федора Федоровича. Ему требовалось самостоятельно доказать свои права государственной службой. Такой случай представился летом-осенью 1618 г., когда в Россию двинул войска претендент на престол польский королевич Владислав. Казалось, вновь грозили вернуться тяготы «смутного времени». Столицу спешно готовили к осаде: поновляли стены и башни, возводили в наиболее опасных «приступных» местах дополнительные дерево-земляные крепостицы, на валы закатывали только что отлитые на Пушечном дворе пищали. На каждый участок обороны Белого и Китай-города отдельно назначались свои осадные головы с подчиненными им войсками гарнизона и народного ополчения. Значительный участок Белого каменного города от Никитских до Тверских проезжих ворот поручался для защиты воеводе Г. П. Ромодановскому, а сама Тверская башня — его помощнику Федору Федоровичу Пушкину.

³ Дворцовые разряды. СПб, 1850. Т. 1. С. 776—777.

⁴ Вагнер М. Предки Пушкина. М., 1937. С. 185.

В ночь с 30 сентября на 1 октября войска Владислава ринулись на штурм Москвы как раз в районе Тверских ворот, но в ходе ожесточенной многочасовой схватки защитники уничтожили более 3000 поляков, «пинарды и всякие приступные умыслы поймали», а оставшихся отбросили от столицы⁵. Можно полагать, что в этом была немалая заслуга и Федора Федоровича Пушкина. По крайней мере, после заключения перемирия с Польшей именно за это ему было пожаловано в 1619 г. Болдино в вотчину⁶.

Для управления болдинским владением им тогда же был назначен приказчик Михаил Федоров. Самому же Федору Федоровичу побывать здесь, видимо, не довелось. В 1620 г. он — уже как опытный военачальник — был назначен воеводой Тюмени⁷, где и оставался вплоть до 1622 г.

Вернувшись в Москву, Федор Федорович Пушкин вновь оказался в ближайшем царском окружении: сопровождал царя во время выездов на богомолье в Троице-Сергиев монастырь, присутствовал в кремлевской Золотой палате на правительственных приемах иностранных послов, затем в 1629 г. был вновь назначен воеводой Пронска.

Его годовое денежное государственное жалованье оставалось незначительным — всего 70 руб., но зато выслуженного поместья в Московском, Шацком и Алатырском уездах насчитывалось 550 четвертей, вотчин, кроме Болдина, — под Москвой, Колодной и Рузой — 939 четвертей. Как крупный вотчинник, при сборе дворянского ополчения он должен был выступать сам в доспехе, то есть в полном вооружении, и в сопровождении еще 10 конных воинов, из которых двое также должны были идти в поход в полном вооружении⁸. Но при вызове на службу в 1632 г. он сказался больным, и в отписи сообщал, «а даст бог омогус и государево жалованье будет, и буду»⁹.

В 1639 г. Федор Федорович Пушкин выехал со специально изготовленными в Пушкарском приказе черте-

⁵ Дворцовые разряды. С. 337—365.

⁶ ГАГО, ф. 1411, оп. 822, д. 282, л. 22.

⁷ Разрядная книга 1550—1636 гг. М., 1976. Т. 2: Вып. 2. С. 323.

⁸ *Сташевский Е.* Землевладение Московского дворянства в первой половине XVII века. М., 1911. С. 184—185.

⁹ Там же. С. 185.

жами для поновления и ремонта Лихвинских засек¹⁰. Это было, видимо, последнее выполненное им правительственное поручение. К 1646 г. Ф. Ф. Пушкина не стало; его поместные владения были забраны в дворцовое ведомство, а вотчины перешли в совместное «кормление» вдовы Анны и сына Ивана. Есть основания полагать, что Иван Федорович Пушкин еще юношей вступил на государственную службу, был приближен ко двору и в 1646 г. носил уже звание стольника. В январе же 1648 г. он вместе с Пушкиными других ветвей рода (Борисом Ивановичем, Никитой Воиновым и Иваном Никитиным, Петром Михайловичем и Петром Петровичем, боярином и оружейником Григорием Гавриловичем Пушкиным) принял активное участие в свадебных торжествах по случаю женитьбы молодого царя Алексея Михайловича на Марье Ильиничне Милославской¹¹. Это время можно считать вершиной признания Пушкиных в эшелоне высшей власти Русского государства за всю историю их рода.

Болдино в первые годы XVII в. было деревней, но к 1621 г., после постройки сельским миром деревянной клетской Михайло-Архангельской церкви, стало именоваться селом.

Изначальная же история Болдина теряется в глубокой древности. Как это следует из текста самой ранней из дошедших до нас Писцовой книги Болдина 1621 г., селение здесь было основано мордовскими бортниками (сборщиками меда диких пчел, чем вообще славился Арзамасский край в XVI—XVII вв.) и в официальных государственных актах до Пушкиных числилось «за бортники»¹².

¹⁰ Акты московского государства. СПб. 1894. Т. 2. С. 116.

¹¹ Дворцовые разряды. СПб., 1852. Т. 3. С. 79—84.

¹² При публикации в 1936 г. материалов из архива А. С. Пушкина П. Попов допустил археографическую неточность при воспроизведении текста жалованной грамоты 1619 г. Ф. Ф. Пушкину на болдинскую вотчину, назвав «в Арзамасском уезде, в Залесном стану за Шатковскими вороты село Болдино, что была деревня Забортники». Слово «Забортники» оказалось написано, во-первых, слитно; во-вторых, с заглавной буквы как собственное имя, второе название села. Это многократно затем оказалось повторено в публикациях другими авторами. Однако, по правилам русского писцового делопроизводства того времени, в таком случае одновременной записи двух названий селения стереотипно вносилось—«Болдино, Забортники тож». В архивном тексте Писцовой книги Болдина 1621 г. при повторении правительственного указа 1619 г. написано: «за бортники» (с строчной буквы и отдельно).

В Межевой описи болдинских владений Ф. Ф. Пушкина 1624—1625 гг., при составлении которой по самому характеру документа писцы обращали особое внимание на точное воспроизведение географических названий местности, село названо «Елболдино», что, по мнению доктора филологических наук, профессора ГГУ Н. Д. Русинова, является производным от мордовского собственного имени «Елболде», видимо, первооснователя займища и починка.

Сама данная Межевая опись содержит не только первоначальные, частью ныне сохранившиеся названия (например, речка Азанка (Озанка) и деревня Казаринова, ранее называвшаяся Нефедьева), а также другие топонимы и гидронимы этих мест, но и сообщение о «старом селище», которое здесь стояло еще до Болдина.

В 1621 г. в Болдине было 3 двора церковного причта (характерно, что имя попа Федора было названо, в то время как дьячка и пономаря, видимо, еще в селе не было, хотя сельский мир им уже поставил дворы и поделил всему клиру под пашню «10 чети в поле, а в дву потому ж» и пожни-покосы на 10 копен), 20 крестьянских и 24 бобыльских двора. Простое сопоставление количества дворов крестьян и бобылей красноречиво свидетельствовало, что сельское хозяйство в жизни болдинцев на первых порах было далеко не главным, хотя земля и почиталась в округе «доброй». Больше половины сельчан-бобылей занимались преимущественно ремеслом, бортничеством и охотой.

После изгнания из страны польско-литовских интервентов арзамасско-нижегородские земли оказались в глубоком тылу Русского государства, вдали от эпизодически возникавших на порубежье страны военных конфликтов, получив таким образом особо благоприятные условия для развития в мирных условиях.

Это проявилось в заметном увеличении численности жилых домов и мужского в них населения (женский состав в официальных государственных переписях вплоть до конца XVII в. не назывался). К следующей «повальной», осуществлявшейся по всей стране, переписи населения 1646 г. в Болдине оказалось 20 бобыльских дворов (56 муж.) и 46 крестьянских (201 муж.)¹⁵.

¹⁵ В итоговой части переписи Болдина 1646 г. писцы к реальному числу приписали 2 двора и 1 лишнего человека. Подобные ошибки в подсчетах писцов XVII в. встречаются довольно часто, поэтому исследователям необходимо перепроверять их построчным пересчетом.

Соотношение числа крестьян и бобылей свидетельствовало, что сельское хозяйство на подсечных угодьях к середине XVII в. стало занимать более заметное место, хотя сохранилось и значительное количество бобылей-ремесленников и промышленников. Сопоставление же имен болдинцев по описям 1621 г. и 1646 г. позволяет сделать весьма важные наблюдения о жизни отдельных семей.

Так, Назарко Федоров остался в 1646 г. бобылем, но в его семье за двадцать пять прошедших лет появилось 5 сыновей. Савка Онтипьев с четырьмя сыновьями из бобылей перешел в разряд крестьян — «сел на землю». Остался крестьянином Ивашка Кондратьев, в семье которого в 1646 г. насчитывалось 6 сыновей и 7 внуков (всего 14 мужчин — 20—25 человек обоего пола!). При всех трудностях добычи пропитания для столь многочисленной семьи, тем не менее сообща было легче обрабатывать пашню, вести другое хозяйство, заниматься подсобными ремеслами и отъезжей торговлей.

В заключение следует отметить, что выявленные в архивах страны переписи населения Болдина за XVII—начало XVIII вв., думается, со временем позволят воссоздать генеалогию и основные вехи жизни многих коренных болдинцев с древнего времени, позволят им увидеть в развитии свои исторические корни.

Межевая опись болдинской вотчины

Ф. Ф. Пушкина

писцов Т. В. Измайлова и Н. И. Чаплина,

дьяка Ш. Копына, подьячего М. Амираева

1624—1625 годов

(ЦГАДА СССР, ф. 1209, д. 7047, л. 221—221 об.)

Межа Федора Федоровича сына Пушкина вотчиной земле села Елболдина: от Латорского усаду подле черной лес до старого селища Елболдина, а подле черной лес до речки Мокшандейки, а Мокшандейкою вниз до речки Азанки, а речкою Азанкою вниз до усть речки Жамолейки, а речкою Жамолейкою вверх до Песочного врага, а врагом до черново лесу, а подле черново лесу до Помскепалмал враг, а по руски Олховой враг, а вражком до речки Азанки же и вниз по Озанке по правую сторону подле черной лес до Крутова врага. От Крутова врага истоком в речку Азанку, а по тем урочищам по правую сторону земля Орзамасского уезду села Еболдина, а по левую сторону земля Алатарского уезду. За Помскепалмалеем врагом Федорова ж вотчинная земля Пушкина деревня Нефедьева, а Казаринсва тож,

За вдовою Анною, Федоровскою женою Пушкина, да за сыном за стольником за Иваном Федоровым сыном Пушкиным в вотчине, в селе Болдине крестьян и бобылей:

дв. Исачка Антипьев з детьми: с Лучкою да с Васкою, да з Стенкою, да с Мишкою, а у Лучки сын Ивашка, да Бориско, а у Васки сын Васка ж; дв. вдова Федорица з детьми: с Сидорком да с Евтюшкою, а у Сидорка сын Петрунка, а у Евтюшки сын Олешка; дв. вдова Ксенница з детьми: с Стенкою да с Офонкою, да с Минкою, а у Стенки сын Васка, а у Афонки сын Мишка; дв. бобыль Фетка з детьми: с Мишкою да с Якункою, да с Ганкою; дв. бобыль Олешка Тимофеев с сыном Микиткою; дв. бобыль Васка Савельев з детьми: с Онтошкою да с Ганкою, да с Петрункою; дв. бобыль Ортошка Тимофеев с сыном Якункою; дв. вдова Оленка с сыном Ивашкою; дв. вдова Марьица з детьми: с Мишкою да с Мишкою ж, да с Микишкою, да зять во дворе Терешка;

дв. вдова Прасковья с сыном с Мелешкою, а у Мелешки сын Матюшка; дв. Климка Васильев з детьми: с Янкою да с Ерошкою; дв. Гришка Семенов с детьми: с Оношкою да с Яшкою, да з Гришкою, да с Офонкою, да с Сенькою, а у Оношки сын Ивашка; дв. Иевка да Бориска Провоторховы, а у Иевки сын Яшка, а у Бориска сын Евтюшка; дв. Олешка з братом Еремкою Матвеевы, а у Олешки сын Ларка; дв. Ивашка Миронов с сыном Петрункою; дв. Емелка Кондратьев з детьми: с Ончутком да с Якункою, да с Феткою, да с Ывашком; дв. Кондрашко Федурин з детьми: с Олешкою да с Емелкою; дв. Ивашко Федурин з детьми: с Миткою да с Васкою, да с Матюшкою; дв. бобыль Назарко Федоров з детьми: с Филкою да с Трошкою, да с Ывашкою, да с Матюшкою;

дв. бобыль Федюшка Степанов с сыном с Макушкою; дв. Ивашка Кондратьев з детьми: с Васкою да с Карпункою, да с Микишкою, да с Петрункою, да с Петрункою ж, да с Панкою, а у Васки сын Сенка, у Карпунки дети: Ивашка да Гришка, да Костка, а у Мишки дети: Климка да Олешка, да Спирка; дв. Савка Антипьев з детьми: с Стенкою да с Лазорком, да с Васкою; дв. Гришка Савельев с сыном Овдокимком; дв. бобыль Оска Савельев с сыном Офонкою;

дв. Гришка Варламов з детьми: с Янкою да с Федкою, да с Ывашком, да с Офонкою; дв. Савка Перфильев з детьми: с Олешкою да с Ывашком, да с Мишкою; дв. Митка Быков з детьми: с Маркункою да з Гараскою, а у Маркунки детей: Ондрюшка да Овдюнка, а у Гараски сын Васка; дв. Сенка Иванов з детьми: с Ларкою да с Климкою, да с Ондрюшкою, да с Матюшкою; дв. Ивашко Иванов с сыном Янкою; дв. Левка Тимофеев з детьми: с Потапком да с Ывашком, да с Васкою; дв. Тимошка Григорьев з детьми: с Матюшкою да с Володкою, да с Мартышком, да с Миткою, да з Гришкою, у Матюшки сын Янка 10 лет; дв. Омелка Григорьев з детьми: з Гришкою да с Косткою; дв. Осипко Степанов з детьми: з Данилкою да с Ларкою; дв. вдова Фетиница Иванова дочь з детьми: с Ывашком да с Веденихтком, а у Ивашка сын Купряшка, а у Веденихтка сын Гришка;

дв. Микитка Тарасов з детьми: с Кирюшкою да з Гаврилком, да с Мишкою; дв. Васка Тарасов з детьми: с Ывашком да с Наумком, да с Якункою; дв. бобыль Паршутка Назаров з детьми: з Гришкою да с Офонкою; дв. Назарко Федоров з детьми: с Варлам-

ком да с Ывашкою, а у Варламки сын Гришка; дв. Петрунка Максимов з детьми: с Федкою да з Гаврилком, да с Ларкою, да с Максиком; дв. Олешка Сергеев з детьми: с Захарком да с Васкою, да з Бориском, а у Захарка детей: Луконка, у Васки сын Корнилко, а у Бариска сын Васка; дв. Силка Михайлов з братом Петрушкою; дв. бобыль Мирошка Михайлов; дв. бобыль Савостка Фролов с сыном Гришкою; дв. Офонка да Дружинка, да Федка, да Филка Ивановы; дв. Агафонка Яковлев з детьми: з Гришкою да с Кондрашкою; дв. Петрунка Федоров з детьми: с Ывашком да с Тимошкою, да с Луконкою; дв. Пронка Марков, у него сын Митка;

дв. Игошка да Мирошка Федоровы, а у Игошки сын Панька, а у Мирошки сын Сергунка; дв. бобыль Левка Иевлев з детьми: с Ывашком да с Онтипкою, да с Федкою, да с Якушкою; дв. бобыль Сенка Олексеев; дв. вдова Варвара Иванова дочь з детьми: с Сенкою да с Васкою, да с Матюшкою, а у Сенки дети: Федка да Проташка; дв. Ивашко Микифоров з зятем с Левкою, а у Левки дети: Сенка да Гаврила; дв. Ивашко Микифоров з детьми: с Ывашкою да с Васкою, да с Ортюшкою, да с Миткою, да со Фролком, а у Ивашки детей: Васка да Исачка; дв. Сидорко Максимов з детьми с Якункою да с Ывашком, да с Ульянком, да со Фролком, да с Васкою, да с Ывашкою, а у Якунки сын Микитка;

дв. Ганка Кондратьев с пасынки: с Ыгнашкою да с Оскою; дв. бобыль Тимошка Фомин с сыном с Ывашком; дв. бобыль Ивашка Исаев з детьми: с Микиткою да с Ефтифейком; дв. бобыль Мосейка Иванов з детьми: с Федкою да с Федкою, да с Тишкою; дв. бобыль Якунка Андреев с сыном Еремкою; дв. бобыль Стенка Фомин з детьми: с Олешкою да с Левкою; дв. бобыль Ерофейко Купрянов з детьми: с Елфимком да с Петрушкою; дв. бобыль Купрянка Савельев с сыном Гришкою, а у Гришки дети: Давыдко да Митрошка, да Васка; дв. Федотка Дементьев з детьми: з Гараском да с Терешкою, да с Нестерком; дв. Федка да Елфимка Путиловы; дв. Ондрушка Андреев з детьми: с Макаром да з Зинкою, да с Ывашком, да с Федкою, да с Овдокимком, да с Стенкою; дв. бобыль Логинко Семенов

И всего 47 дворов крестьянских, людей 201 человек, 21 двор бобыльских, людей в них 57 человек.

СОДЕРЖАНИЕ

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»: ПОЭТИКА, ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

<i>Ю. М. Никишов.</i> «Евгений Онегин»: проблема жанра	4
<i>В. А. Викторovich.</i> К проблеме художественно-философского единства «Евгения Онегина»	15
<i>И. Л. Альми.</i> Сентенция в словесной ткани романа «Евгений Онегин»	25
<i>А. Россина.</i> Элегическая традиция в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»	39

ТВОРЧЕСТВО ПУШКИНА: ЖАНРЫ, ПОЭТИКА, ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ

<i>Г. В. Москвичева.</i> Некоторые вопросы жанровой специфики трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»	50
<i>Л. С. Сидяков.</i> Из наблюдений над текстом «Медного Всадника». К проблеме фантастического в поэме	68
<i>В. А. Грехнев.</i> О лирических финалах Пушкина	77
<i>С. А. Фомичев.</i> Лирические циклы в творческой эволюции Пушкина	94
<i>Л. И. Вольперт.</i> Тема игры с судьбой в творчестве Пушкина и Стендаля. «Красное и черное» и «Пиковая дама»	105
<i>Л. А. Степанов.</i> «Отличительная черта в наших нравах...». К поэтике комического в «Капитанской дочке»	115
<i>В. С. Листов.</i> К истории создания «грибоедовского» эпизода из «Путешествия в Арзрум»	129
<i>Г. В. Краснов.</i> «История моего времени...». Концепция личности в Дневнике Пушкина 1833—1835 годов	140
<i>С. В. Шешунова.</i> О системе мотивов «Повестей Белкина» как цикла	151
<i>Н. И. Михайлова.</i> К литературному фону поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»	161

ПУШКИНСКОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

<i>Н. Ф. Филатов.</i> Пушкины и Болдино в первой половине XVII века	166
---	-----

БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Редактор В. В. Знаменщиков
Худож. редактор В. В. Кременецкий
Техн. редактор М. И. Соколова
Корректор Е. Б. Носова

ИБ № 1580

Сдано в набор 21.08.86. Подписано к печати 29.10.86. МЦ 05268.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага оберточная. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 9,24. Уч.-изд. л. 8,83.
Усл. кр.-отт. 9,45. Тираж 1500 экз. Заказ 5340. Цена 55 коп.
Заказное.

Волго-Вятское книжное издательство, 603019, г. Горький,
Кремль, 4-й корпус.

Дзержинская типография Горьковского областного управления
издательств, полиграфии и книжной торговли,
606025, Дзержинск, проспект Циолковского, 15.