
БОЛДИНСКИЕ
ЧТЕНИЯ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЙ
И ПРИРОДНЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК А. С. ПУШКИНА
«БОЛДИНО»

НИЖЕГОРОДСКИЙ
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

Болдинские ЧТЕНИЯ

*К семидесятилетию профессора
Георгия Васильевича Краснова*

Нижний Новгород
Волго-Вятское книжное издательство
1991

Пушкинский кабинет ИРЛИ

ББК 83.3р1

Б79

Редакционная коллегия:

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

Болдинские чтения. — Нижний Новгород: Вол-
Б79 го-Вятское кн. изд-во, 1991. — 187 с.

ISBN 5-7420-0390-0

В основу сборника легли материалы XIX Болдинских чтений (1989 г.). В книгу включены статьи, посвященные поэтике Пушкина, взаимовлиянию творчества поэта и литературных традиций его времени, проблемам исследования поэтического текста и творческого процесса.

Сборник рассчитан на филологов, преподавателей русского языка и литературы, на широкий круг любителей русской словесности.

Б 4603020101—071
М140(03)—91

ББК 83.3р1

ISBN 5-7420-0390-0

© Государственный литературно-мемориальный
и природный музей-заповедник
А. С. Пушкина «Болдино», 1991

Пушкинский кабинет ИРЛИ

**ПОЭТИКА
ПУШКИНА**



ОТ АНЕКДОТА К НОВЕЛЛЕ

(«Повести Белкина» А. С. Пушкина)

Переход от анекдота к рассказу в русской литературе осуществлялся двумя путями. Первый — это превращение анекдота в рассказ «рассказового» типа, второй — в рассказ «новеллистического» типа. (О двух жанровых тенденциях — «рассказовой» и «новеллистической» — см. в исследовании Э. А. Шубина «Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра». Л.: Наука, 1974. С. 28). Как из анекдота возникал рассказ первого типа, показывает сравнение двух вариантов «Странного поединка» О. М. Сомова. Вариант 1826 года назван анекдотом¹, вариант 1829-го — рассказом² и включен в серию «Рассказов путешественника». Во второй вариант Сомов ввел рассказчика и группу слушателей, т. е. создал ситуацию рассказывания, объяснил, кто, кому и почему рассказывал, после этого передал слово рассказчику; далее следовал текст 1826 года без сюжетных и композиционных изменений (имеющиеся стилистические поправки в данном случае роли не играют). Такую форму повествования в 1829 году Кс. Полевой назвал «самым рассказом»³. По современным понятиям она родственна «рассказу в рассказе».

Второй путь был сложнее — от анекдота-происшествия через литературный анекдот к рассказу-новелле. Переводной анекдот был распространен в русской литературе еще во второй половине XVIII века⁴, к концу века появились и произведения русских авторов с жан-

¹ Сомов О. Странный поединок. Анекдот // Благонамеренный. 1826. Ч. 34. № 7. С. 24—44.

² Сомов О. Странный поединок. Рассказ путешественника // Подснежник. Спб., 1830. С. 147—177.

³ Полевой Кс. Черная немочь, повесть М. Погодина // Московский телеграф. 1829. Ч. 28. № 15. С. 326.

⁴ Маслова Е. К истории анекдота XVIII века // Сб. статей в честь академика А. И. Соболевского. Л., 1923. Т. 101. № 3. (Отделение русского языка и словесности АН СССР).

ровым обозначением «анекдот». Анекдоты с русской тематикой активизировались во второй половине первого десятилетия XIX века и особенно после войны 1812 года. Они печатались в журналах и специальных сборниках. Например, Сергей Глинка издал «Русские анекдоты» в 1821 году в трех частях, а в 1822-м — в пяти. Конец второго десятилетия XIX века — важный момент в жизни анекдота: он стал затрагивать и темы современной русской общественной жизни. Новый этап в развитии анекдота начался примерно с середины 1820-х годов. В это время исторический анекдот остался прежним, но наметилось расхождение между анекдотом — любопытным случаем (происшествием) и анекдотом — острым словом. Первый из них стал основой для развития литературного анекдота, близкого по признакам к рассказу-новелле. Ряд авторов — Ф. Булгарин, М. Погодин, О. Сомов, А. Корнилович — поняли, что событийное ядро (фабула) анекдота-происшествия достаточно для создания более крупной формы. У Ф. Булгарина есть два структурно близких произведения: «Военная шутка. Невымысленный анекдот» (1823) и «Еще военная шутка» (1825). Жанр первого автором обозначен — анекдот (определение «невымысленный» использовалось тогда в целях создания иллюзии достоверности; могла быть также «истинная» повесть, «совершенно правдивая» повесть и т. п.), второго — не обозначен. Либо Ф. Булгарин посчитал, что название «Еще военная шутка» отсылает читателя к первому произведению и жанр можно не указывать, либо думал, что произведение такого типа уже превратилось в нечто большее, чем анекдот. Вероятнее второе предположение. В «Военной шутке» рассказан и в самом деле анекдотический случай — как два русских офицера заставили скупого немца раскошелиться на приличный обед. «Еще военная шутка» — произведение несколько иного плана. Оно содержит подробные характеристики германского духа, саксонского городка, где происходит действие, героя, русского офицера, влюбленного в немецкую девушку, этой девушки и ее отца. Сюжет (фабула) произведения развернут, даны сравнительно подробные мотивировки поступков как основных, так и второстепенных героев. Все это нарушало правила анекдота 1820-х годов. Но неожиданный ход сюжета и неожиданная концовка — хитроумный розыгрыш отца девушки с целью получить согласие на брак дочери с русским офице-

ром — в произведениях тоже имеются. В композиционном плане «Еще военная шутка» напоминает новеллу, но в содержательном остается анекдотом, рассказом о любопытном случае, происшествии.

Аналогичную картину можно наблюдать у М. Погодина. Сравнение двух его анекдотов — «Убийца» (1827) и «Петрусь» (1831) — обнаруживает, что он фактически повторил ход Ф. Булгарина. Если в «Убийце» сравнительно кратко рассказывается о самом событии, то в «Петрусе», как и в «Еще военной шутке», — подробные характеристики места действия и героев, развернутый сюжет; заметно и стремление сделать конец истории неожиданным. Но как раз концовка наглядно показывает, что автор произведения сосредоточил внимание на характере Петруся, на его судьбе, а не на происшествии. Он подробно прослеживает переживания героя, его психологическое состояние в узловые моменты действия. Первый динамический мотив введен во второй трети текста (первая занята описаниями, портретами, характеристиками персонажей). Отход от анекдота проявился и в том, что не соблюдена последовательность в изложении событий (например, о судьбе Наталки после ухода Петруся из Полтавы читатель узнает в момент возвращения Петруся; автор кратко пересказывает случившееся; возникает своеобразный вставной рассказ, характерный для исторического романа того времени). Но основное новшество М. Погодина — сосредоточение внимания на характере главного героя. Сюжетно-композиционное строение произведения нацелено на показ характера героя, а не события. И если бы автор знакомил нас с новым характером, то мы имели бы право говорить о произведении как о рассказе-новелле. Но речь у М. Погодина не о новизне, а только о необычно высокой нравственности героя. В «Петрусе» сохранился нравственно-бытовой пафос предыдущих произведений этого автора. Ф. Булгарин и М. Погодин (и ряд других авторов) поняли, что анекдот предоставляет достаточный материал для построения произведений большей, чем он сам, формы, но не смогли сделать свои произведения о новом в русской жизни, о новых явлениях и характерах. Подробные характеристики быта и героев у Ф. Булгарина призваны были только подчеркнуть необычность рассказываемой истории (романтическая женитьба русского офицера в условиях педантичной Германии),

а у М. Погодина — высокую нравственность героя. Эти авторы рассказывали о героях, как и авторы бытовых романов и повестей 1820-х годов, в отвлеченно-психологическом плане. И в этом смысле их произведения оставались анекдотами. В «Частной риторике» Н. Кошанского (1832) цель анекдота была определена так: «...объяснить характер, показать черту какой-нибудь добродетели (иногда порока), сообщить любопытный случай, происшествие, новость»⁵. («Новость» здесь в смысле «что-то необычное»: слыхали новость?).

Литературный анекдот во второй половине 1820-х годов стал равноправным с другими жанрами. Его печатали в известных альманахах («Полярная звезда», «Подснежник») вместе с думами К. Рыльева, повестями А. Бестужева, стихотворениями А. Пушкина. Значительность жанра анекдота проявилась и в том, что о нем писали теоретики. Уже упоминавшийся Н. Кошанский определил содержание анекдота следующим образом: «Содержанием анекдота бывают умные слова или необыкновенный поступок»⁶. Он рассматривал анекдот в традиционном плане, выделял лишь анекдот — острое слово и анекдот-происшествие. Н. Греч сумел оценить развившийся литературный анекдот. Он включил его в разряд прозаических повестей и считал самой малой повестью⁷. В позиции Н. Греча важны три момента: 1) он рассматривает анекдот как самую короткую повесть (так в дальнейшем стали определять рассказ); 2) его определение анекдота близко к современному определению новеллы («...краткость, ясность, простота. В анекдоте острое слово или неожиданный оборот должны находиться в конце. Надлежит их выразить как можно короче, чтоб не растянуть и не сделать вялыми»⁸); 3) он имеет в виду литературный анекдот, развившийся из анекдота-происшествия.

Современный исследователь А. В. Архипова считает, что «именно анекдот, содержащий конкретный факт, с его установкой на подлинность и неповторимость, оказался способным взорвать сложившиеся каноны с их нормативностью и привлечь внимание к конкретно-

⁵ Кошанский Н. Частная риторика. Спб., 1832. С. 65.

⁶ Там же.

⁷ Греч Н. Учебная книга русской словесности. 1-е изд. 1819—1822; 2-е — 1830; 3-е — 1844.

⁸ Греч Н. Учебная книга русской словесности. 2-е изд. Ч. III. Спб., 1830. С. 326.

му, индивидуальному образу или событию, а через это конкретное и неповторимое увидеть общее и характерное»⁹. Думается, А. В. Архипова несколько преувеличила роль анекдота. Во-первых, внимание на конкретный факт, кроме анекдота, обращали также и бытовые романы и повести; во-вторых, о подрыве канона можно говорить только в том случае, если предложено нечто принципиально новое, если состоялось принципиальное открытие. Как было показано, анекдот, несмотря на все его стремление к конкретности, факту, остался абстрактно-психологическим по содержанию. В частности, анекдоты Ф. Булгарина были шутками, рассказывали о забавных приключениях и на большее не претендовали. Таким же был и анекдот «Исполнин-рак» О. М. Сомова, в котором речь шла о том, как подшутили над ученым, верившим, что в океане водятся огромные раки. Несколько выделяется среди анекдотов сомовский «Странный поединок» своей связью характеров с наполеоновской эпохой; в нем есть столкновение характеров, но опять-таки характеров традиционных: опыта зрелости и ложного самолюбия молодости. Анекдот 1820-х годов только готовил предпосылки для новаторского поступка. В конце 1820-х — начале 1830-х годов условия для него созрели. Нужен был художник, который бы понял это и нашел новую структуру произведения малой формы. Таким художником и стал А. С. Пушкин, создав во время первой Болдинской осени цикл «Повести Белкина».

Стало традицией называть «Повести Белкина» новеллами. Современники же, как известно, единодушно называли их анекдотами. Существовала определенная инерция в восприятии этого жанра. Закономерен вопрос: какие структурные новшества ввел Пушкин в произведения «Повестей Белкина», чем они отличались от тогдашних анекдотов? Прежде всего Пушкин по-иному отнесся к необычному случаю, происшествию, факту. Он понял его социально-информативную суть, связь с исторической жизнью. Для него отказ Сильвио от выстрела и признание Бурмина, что он женат, в момент любовного объяснения с Марьей Гавриловной не просто любопытные случаи, а признаки изменения характера и сознания героя. Пушкин не на-

⁹ Архипова А. В. Война 1812 года и эволюция русской прозы // Русская литература. Л., 1985. № 1. С. 43.

прасно показывает связь поведения героя с историческим временем. Он понял, что биография героя может быть связана с изменяющейся общественной жизнью, с изменяющимися общественными настроениями. Чем необычнее случай, тем более глубокие пласты действительности он вскрывает. Особенно наглядно эта черта пушкинской поэтики проявилась в «Пиковой даме» (которую, кстати, В. Г. Белинский воспринимал как анекдот).

Осознание и показ информативной сути случая повлекли серьезные структурные изменения в произведениях «Повестей Белкина». Как уже упоминалось, Пушкин «привязывает» героя (точнее — главных героев — Сильвио, Бурмина, Дуню, Адрияна, Андрея и Лизу) к определенной эпохе. Ю. М. Лотман отметил, что участие Сильвио в пьянках и дуэлях — это признак эпохи кануна войны 1812 года, когда буйное поведение армейских офицеров расценивалось ими как своеобразная оппозиция армейскому духу, солдафонству и бездумному подчинению, как вариант вольнодумства (бытовой романтизм)¹⁰. Буйство Сильвио делает его, с точки зрения Пушкина, человеком определенной эпохи, определенного общественного настроения. Как известно, работая над циклом «Повестей Белкина», Пушкин мыслил исторически не только в том плане, что видел связь героя с эпохой, но и в том, что понимал историю как непрерывное развитие, а общественную жизнь — как эволюцию общественного сознания поколений. Поэтому, показывая героев в разные эпохи (Сильвио и Бурмин показаны, например, до войны 1812 года и после нее), Пушкин исследовал сдвиги в их сознании. Для него важно, что именно сам Бурмин по-разному оценивает один и тот же факт: венчание с незнакомой девушкой вместо законного жениха — в начале 1812 года и в 1815 году. В начале 1812 года он находится на стадии игрового бытового поведения, в 1815 году — серьезного бытового поведения. Он сам во время объяснения определяет свое прежнее поведение как детскую проказу (игровое поведение) и называет ее преступной. И это обстоятельство наглядно свиде-

¹⁰ Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни / Бытовое поведение как историко-психологическая категория // Литературное наследие декабристов. Л.: Наука, 1975, С. 53.

тельствует о движении его сознания: новый Бурмин судит прежнего.

Эволюция сознания Сильвио по диапазону шире, чем эволюция Бурмина. Ее отправная точка — буйство, пьянство и дуэли. Таким путем Сильвио хотел добиться (и добился) первенства среди товарищей. Появление графа лишало его завоеванного ореола. Тогда Сильвио провоцирует дуэль, но и дуэль подтвердила превосходство графа. Сильвио переводит состязание в плоскость серьезности: он отомстит графу в тот момент, когда дуэль перестанет быть для него, как и для самого Сильвио, игрой. Отказ от выстрела — важный момент в его эволюции. Это не только утоление романтической гордости, но и осознание, что чужая жизнь имеет такую же цену, как и собственная; это отказ от романтического эгоцентризма и перенос внимания на чужую жизнь, обретение подлинного демократизма сознания и поведения. А отсюда (как показывает история общественных настроений второй половины 1810-х годов) один шаг до гражданского настроения. Чтобы у читателя не было в том сомнений, Пушкин в самом конце рассказа вводит новый мотив: Сильвио оказывается в отряде этеристов и гибнет, сражаясь за свободу греческого народа. Герой осознал, что принцип гражданской свободы выше принципа личной гордости, личной свободы. Пушкин показал в «Выстреле» «полную» эволюцию героя и тем самым определил масштаб для измерения других. Только на фоне его эволюции можно определить суть других героев, выяснить, на каком этапе развития находится их сознание (кроме Адряна Прохорова; «Гробовщик» — особое произведение в пушкинском цикле).

Не случайно Пушкин поставил «Выстрел» первым в «Повестях Белкина».

Для того чтобы показать эволюцию героя, Пушкин должен был ввести второй — внутренний, психологический — сюжет. В «Повестях Белкина», вслед за «Евгением Онегиным», произошло удвоение сюжета (точнее — возникновение сюжета) в малом прозаическом произведении, отделение его от фабулы. Фабула в «Метели» — история выхода замуж Марьи Гавриловны, сюжет — движение характера и сознания Бурмина; в «Выстреле» — рассказ о дуэли Сильвио и об отказе его от выстрела, сюжет — опять-таки эволюция характера и сознания главного героя; в «Гробовщике» — рас-

сказ о переезде Адрияна, именинах и сие Адрияна, сюжет же повествует о том, как гробовщик испугался, а вдруг и в самом деле его клиенты придут к нему с претензиями, и радость, что этого наяву не случится и что можно благополучно заниматься своим ремеслом, обманывать клиентов, перехватывать заказы у подрядчиков, подсчитывать расходы и доходы, одним словом, жить по принципам «торгаша» (Пушкин, как известно, заметил наступление «века торгаша»), потому что времена, когда жили по совести и чести, ушли безвозвратно.

В «Повестях Белкина» главные герои живут в сюжете, второстепенные — в фабуле. Марья Гавриловна, ее родители, Вырин, проезжий гусар находятся в событийном ряду, Сильвио, Бурмин, Дуня — в сюжетном (при этом следует заметить, что Андрей Берестов и Лиза Муромская находятся на стадии игрового поведения, их сюжетное пространство значительно уже, чем пространство Сильвио; не случайно повесть «Барышня-крестьянка» замыкает цикл; Пушкин говорил только о тенденции, только о возможности перемен, но не думал, что они наступят скоро). Лица, рассказавшие истории Белкину, и сам Иван Петрович, как и второстепенные герои, знают только событие, только фабулу.

Естественно, что если одни герои живут в сюжете, а другие в фабуле, то необходимо и поместить их в изменяющееся психологическое время (сюжетное) и неизменяющееся бытовое (фабульное); главные герои живут в изменяющемся времени, второстепенные (а также рассказчики и Белкин) — в неизменяющемся. В свое время Н. Я. Берковский показал, что вся натура Марьи Гавриловны погружена в быт, остроумно проанализировав сцену ухода ее из родительского дома¹¹. Для нее не важно, какой человек Бурмин, важно, что он достойный жених; она скрыла факт венчания и не призналась бы Бурмину никогда. Изменение общественных настроений не затронуло ее; вернее, она о нем просто не знает. Ее обрадовало только то, что она благодаря Бурмину, его любви и предложению становится участницей «романического» приключения. Девушке К. И. Т., рассказавшей Белкину историю Марьи

¹¹ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 295—297.

Гавриловны (не Бурмина!), приятно было сообщить о необычном случае — выходе замуж за своего мужа.

Именно изменяющееся (психологическое) время героев соотносено с историей, точнее с историческим, тоже изменяющимся временем. Когда Пушкин пишет: «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную...», или: «В начале 1812 года... я спешил в Вильну...»¹², то указанные даты в содержательном плане относятся прежде всего к Бурмину (и к Владимиру), но совсем не относятся к Марье Гавриловне; в отношении ее они обозначают только время действия. Как уже говорилось, Пушкин показывает эволюцию героя на фоне эпохи, понимаемой конкретно-исторически. Поэтому историческое время и психологическое время основных героев в повестях совмещаются, точнее, историческое время включает эволюцию героев. Поэтому по эволюции героев читатель узнает движение истории. В допушкинской литературе герой был задан заранее и не изменялся; литература знала только фабульное неизменяющееся бытовое время. Герою можно было дать значащее имя. У Пушкина все наоборот: герой — загадка, которую читатель должен был разгадать по сообщаемым биографическим данным. Разгадав героя, читатель узнавал и эпоху. Но чтобы разгадать героя, читатель должен был отнестись к сообщаемым фактам, рассказанным историям так, как относился Пушкин, как относились главные герои. Читателю нужно было догадаться, какую историю ему рассказал автор. В произведениях «Повестей Белкина» две точки зрения: точка зрения лиц, рассказавших Белкину истории, Белкина и второстепенных героев (для краткости — точка зрения Белкина) и точка зрения главных героев и Пушкина. С точки зрения Белкина, рассказанные и записанные истории — это просто «нечаянные случаи», «странные происшествия» (см. «Выстрел»). Эти выражения в литературе второй половины 1820-х — начала 1830-х годов употреблялись как синонимичные слову «анекдот» (см. в «Двойнике» А. Погорельского). Напомним, что Н. Кошанский видел цель анекдота в сообщении любопытного случая, происшествия. Подполковник И. Л. П., девица К. И. Т. и другие лица, сообщившие Белкину истории, рассматривали их просто как любо-

¹² Пушкин А. С. Полное собр. соч. Изд. АН СССР. 1948. Т. VIII. С. 77, 85.

пытные случаи, то есть анекдоты. С точки зрения главных героев и Пушкина, пережитые и рассказанные истории — признак конкретной исторической эпохи, знаки движения общественного сознания. Позиция Белкина — это фактически позиция авторов допушкинских литературных анекдотов — Ф. Булгарина, М. Погодина, О. Сомова, А. Корниловича и др., которые, подобно Белкину, тоже «записывали» любопытные происшествия и с реальным историческим временем их не соотносили. Вводя вторую, корректирующую точку зрения (второй сюжет, второе время), Пушкин отделился не только от Белкина, но и от авторов литературных анекдотов второй половины 1820-х — начала 1830-х годов. Он писал не анекдоты, а новеллы, в том смысле, что рассказывал в них о новом в русской жизни, о новом сознании, новых героях.

В «Повестях Белкина» изображается одно событие: отказ Сильвио от выстрела, оценка Бурминым своего венчания, уход Дуни из дома. Для этого события всегда дан фон — фоновое событие или фоновый мотив. Фоновым событием в «Метели» является игровое поведение Бурмина в сцене венчания, в «Выстреле» — игровое поведение Сильвио в первой части дуэли, в «Станционном смотрителе» — картина, изображающая возвращение блудного сына. Сравнивая поведение героя в основном событии с поведением в фоновом или с фоновым мотивом, Пушкин мог показать то новое, что появилось в характере и сознании героя. При этом главное событие всегда составляет акт осознания; пушкинские герои — люди самостоятельных решений. Автор «Повестей Белкина» получил возможность выявить героя через одно событие, через одно действие героя. Однособытийность (вернее, одно действие героя, одна конфликтная сюжетная ситуация) — это признак малой повествовательной формы, признак рассказа и новеллы.

К началу 1830-х годов жанровое обозначение «рассказ», хотя и употреблялось, но не было еще общепринятым. Для наименования малой формы в ходу были понятия «самый рассказ», «рассказ», «маленькая повесть», «сказка», «анекдот» (в дальнейшем закрепился термин «рассказ»). Употребление в то время понятия «новелла» не зафиксировано. Русская традиция практически не знает этого понятия в течение всего XIX века. Поэтому наименование произведений «Повестей

Белкина» новеллами традиции не соответствует. Другое дело, что в содержательном и структурном плане они являются произведениями новеллистического типа. Но это уже область теории. Если же строго придерживаться исторического принципа, то произведения «Повестей Белкина» следует называть рассказами, а заголовок данной работы должен быть: «От анекдота к рассказу».

◆
**ЖАНРОВАЯ РЕФЛЕКСИЯ
В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА» А. С. ПУШКИНА**

Исследователями не раз и справедливо отмечался полемический характер «Повестей Белкина». В настоящее время почти за каждой из повестей тянется длинный список произведений русской и западноевропейской литературы, с которыми, по мнению литературоведов, они вступают в полемику и диалог. И это не случайно. У Пушкина полноправным героем его повестей является литература. Одной из центральных проблем «Повестей Белкина» как художественного целого реалистически-романного типа¹ является преодоление ими своей «литературности». Эта странная, на первый взгляд, постановка проблемы и возможность ее решения определяются «двойным авторством». То, что для Белкина как автора отдельных повестей кажется непререкаемым и эстетически полноценным, для автора «Повестей Белкина» как целого проблематично, подлежит эстетическому переосмыслению и переакцентированию. Однако само количество и разнообразие художественных произведений, с которыми «Повести Белкина» находятся в непосредственной историко-литературной связи, заставляют иногда сомневаться в объективности и продуктивности такого подхода. «Литературная неискушенность»² А. П. Белкина часто оборачивается его необыкновенной филологической эрудированностью. Так, В. Е. Хализев и С. В. Шешунова в своей интересной статье, отмечая в «Барышне-крестьянке» «пародийные соответствия литературе сентиментализма»³, при-

Тюпа В. И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. Горьк. 1983. С. 72.

² Хализев В. Е. Пушкинское и белкинское в «Станционном смотрителе» // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 38—43.

³ Хализев В. Е., Шешунова С. В. Литературные реминисценции в «Повестях Белкина» // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 38—43.

влекают с этой целью повести Н. М. Карамзина, В. В. Измайлова, П. И. Шаликова, П. Ю. Львова, Г. П. Каменева, повести неизвестных авторов. Другие исследователи вспоминают в этой связи имена и произведения Лашоссе, Мариво, Монтолье, Шекспира⁴. И хотя понятно, что здесь имеется в виду, несомненно, и «первичный автор» «Повестей Белкина», границу между ним и Белкиным в данном случае провести невозможно.

В этой связи возникает ряд вопросов, требующих своего объяснения: каковы причины такой ориентации? как сочетаются в рамках художественного целого столь разные в историко-литературном отношении традиции? что является основой их стилового единства? что мешает им распасться на отдельные фрагменты, реминисценции и сюжетно-стилистические парафразы? наконец, с чем связан постоянно расширяющийся и в наши дни круг произведений, значимых для поэтики «Повестей Белкина»?

По нашему убеждению, многие из поставленных вопросов получают свое объяснение, если предположить, что Пушкин в своих повестях вступает в диалог не просто с конкретными произведениями конкретных авторов (хотя, безусловно, этот момент значим в содержании и поэтике «Повестей Белкина»), но и с определенным типом творчества, с определенными исторически сложившимися жанровыми формами.

Очень часто исследователи видят полемику и диалог с конкретными авторами и их произведениями там, где есть лишь переключка «loci communes» жанра. Многие совпадения, объясняемые авторами работ как пародия, ирония, отталкивание, даны Пушкиным нейтрально как проявление жанровых закономерностей дореалистической повести, обусловленных риторическим типом творчества Белкина⁵. И авторская рефлексия кажется не столько частностей и деталей, сколько само-

⁴ См.: Гиппиус В. В. Повести Белкина // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука, 1966. С. 26—27; Вацуро В. Э. Повести Белкина // Пушкин А. С. Повести Белкина. М.: Книга, 1981. С. 23—24; Акутин Ю. Родословная «Барышникрестьянки» // Наука и жизнь. 1983. № 3. С. 87; Петрунина Н. Н. Проза Пушкина: Пути эволюции. Л.: Наука, 1987. С. 114—116.

⁵ О понятии риторического типа творчества см.: Михайлов А. В. Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII—XIX вв. // Контекст 1983: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1984. С. 142.

го типа творчества и его жанрового выражения. Для дореалистической литературы была характерна «поэтика «общего места» — поэтика, поставившая себя под знак риторики», — пишет С. С. Аверинцев⁶. Именно обнажение логики и границ этого типа творчества составляет одну из главных художественных проблем «Повестей Белкина». «Повести Белкина» в своем содержании отразили ситуацию культурно-художественного перелома, сопряженную с преодолением «рефлексивного традиционализма»⁷ (термин С. С. Аверинцева. — *Е. С.*)⁸, отразили переход к новому типу творчества, в основе которого «антириторическое»⁹, реалистическое освоение действительности¹⁰.

Для дореалистической литературы, независимо от ее жанрово-родовых различий, был свойствен риторический тип творчества¹¹.

«Риторический тип творчества — риторический в широком смысле слова — означает то, что художник или поэт никогда не имеет дела с самой действительностью, упорядоченной согласно известным правилам и превращающейся в слово искусства благодаря известным типизированным словообразам, которые впитывают в себя реальность, но сразу же налагают на нее известную схему понимания, уразумения»¹². В результате такого творчества происходило «олитературивание» изображаемой действительности. Между действительностью и художественным произведением находилась «целая система литературно-стилистических «призм», целый ряд формальных категорий художественного мышления и выражения. Возникало множест-

⁶ Аверинцев С. С. Введение: Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 8.

⁷ Хализев В. Е., Шешунова С. В. Указ. соч. С. 45.

⁸ См.: Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 3—14.

⁹ См. об этом работы А. В. Михайлова: а) Роман и стиль; б) Проблемы стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М.: Наука, 1983. С. 343—376; в) Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII—XIX вв. С. 113—143.

¹⁰ См. близкую по своей идее к работам А. В. Михайлова статью Нольмана М. Л. «О некоторых аспектах теории реализма» // Филологические науки. 1984. № 4.

¹¹ Об особом положении романа в системе канонических жанров дореалистической литературы см. статью Михайлова А. В. «Роман и стиль».

¹² Михайлов А. В. Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII—XIX вв. С. 142.

во литературных «наречий», прикрепленных к именам наиболее ярких выразителей. Мир в такой интеллектуальной культуре воспринимался через книгу, через стиль. Действительность была окутана миражами искусства»¹³.

Пушкин вскрывает этот «литературный зазор» между художественным произведением и действительностью, делая его фактом авторской и читательской рефлексии, подготавливая новый тип эстетических отношений между литературой и действительностью. Поэтому проблема «литература и действительность» является центральной для «Повестей Белкина» в целом и определяет основные черты их художественного своеобразия.

С ее постановки, собственно, и начинается написание цикла. В «Гробовщике», хронологически первой из написанных повестей, читаем: «Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутивными, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу»¹⁴. При всей беспомощности в устах рассказчика этот полемический выпад в плане пушкинской повести приобретает серьезное и важное значение¹⁵. Причем сама постановка этой проблемы необыкновенно остроумна, она ставится и решается на самых разных художественных уровнях «Повестей Белкина». Ее решают и автор, эстетически завершающий рассказанные А. П. Белкиным истории в художественное целое, и Белкин, стремящийся литературно рассказать эти истории, слышанные им от разных лиц, и герои своей жизнью внутри художественного мира повестей¹⁶. Общее решение этой проблемы и

¹³ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: ГИХЛ, 1941. С. 482.

¹⁴ Виноградов В. В. Полн. собр. соч. В 10 т. М.: Наука, 1964. Т. VI. С. 120. Далее тексты «Повестей Белкина» А. С. Пушкина цитируются по этому изданию с указанием страниц в статье.

¹⁵ Ср.: Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. С. 49—50.

¹⁶ С той лишь разницей, что она не всегда становится фактом их самосознания, как, например, в «Гробовщике». См.: Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 35—68.

для автора, и для Белкина, и для героев видится в сближении литературы и действительности. Но если Пушкин, сближая литературу с действительностью, делал акцент на действительности, то Белкин и его герои — на литературе¹⁷. Эти разнонаправленные интенции приходили в эстетическое противоречие, обнажая условность и одновременно значимость литературных норм и традиций.

Формирование поэтики реалистической повести в «Повестях Белкина» шло по пути обнажения основных художественных принципов в изображении действительности сентиментальной и романтической повестью, конкретный облик которых во многом был предопределен «риторикой» жанра.

В «Метели» и «Барышне-крестьянке» Пушкин, вскрывая «литературный зазор», который имелся между художественным произведением и жизнью в дореалистической повести, выдвигает его на передний план, демонстрируя его избыточность и условность в понимании и изображении обыкновенной действительности. Тем самым происходило «олитературивание», но уже не действительности, а жанров дореалистической повести, обнажение их жанровых канонов и стоящего за ними типа жанрового видения. Пушкин оригинальнейшим образом использует основной принцип риторического творчества, но не по отношению к действительности, а по отношению к самому этому творчеству, что стало возможным благодаря «двойному авторству» «Повестей Белкина».

Сюжет «Метели» отчетливо членится на две части, что связано не только с разными историями и их героями, но и с ориентацией на разные литературные традиции.

Сюжетная линия Марья Гавриловна — Владимир Николаевич с их пылкой любовью, несогласием родителей на брак из-за имущественного неравенства, увозом героини, надеждой на родительское прощение традиционна для сентиментальной повести и имеет прямой источник — «Наталью, боярскую дочь» Карамзи-

¹⁷ Однако Сильвио и Вырин, в отличие от героев «Метели» и «Барышни-крестьянки», не стремятся ориентировать свое поведение на какие-либо литературные образцы, сами являясь их жизненным воплощением. Романтизм Сильвио и сентиментализм Вырина — их мироотношение, их кровь и плоть.

на¹⁸. Но там, где сюжет сентиментальной повести заканчивается: прощение родителей, согласие на брак, — у Пушкина он получает необычное и неожиданное для сентиментальной повести, но вполне традиционное для романтической продолжение: подставной жених, смерть прежнего возлюбленного, встреча мужа и жены, не знающих, что они муж и жена, их любовь¹⁹, которой «придан колорит романтической предназначенности»²⁰.

Б. М. Эйхенбаум считал, что «Повести Белкина» объединяются около одного приема — неожиданной развязки привычных сюжетных схем²¹. Это так. Но дело в том, что в «Метели» это поворот от одной привычной сюжетной схемы к другой: от сюжетной схемы сентиментального типа к сюжетной схеме романтического типа²². Причем за каждой из этих схем стоит свой тип жанрового видения. В конечном счете — это поворот от сентименталистской предсказуемости и стабильности мира к романтической непредсказуемости и свободе течения жизни. Но сюжет повести Пушкина построен так, что этот «поворот» оказывается мнимым в художественном мире повести. Противостоя друг другу исторически и жанрово, — эти сюжетные линии в «Метели» объединены своим противопоставлением действительности, схематизируя и «олитературивая» ее.

Повесть Пушкина стремится преодолеть свою литературность и предстать перед читателем как действи-

¹⁸ См.: Любович Н. «Повести Белкина» как полемический этап в развитии пушкинской прозы // Новый мир. 1937. № 2. С. 260—274; Канунова Ф. З. Из истории русской повести: Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина. Томск, 1967. С. 98—99.

¹⁹ Этот и целый ряд других мотивов, сближающих «Метель» с романтической новеллой Вашингтона Ирвинга «Жених-призрак», находит Н. Я. Берковский в статье «О «Повестях Белкина» // Берковский Н. Я. О русской литературе: Сб. статей. Л.: Худож. лит., 1985. С. 50—54.

²⁰ Там же. С. 59. В этой связи ср. высказывание Д. Якубовича: «В образе Бурмина Пушкин показал исторически созданный русской жизнью, следующий за типами сентиментальных Владимиров, тип раннего романтического героя, к 30-м годам уже также сходящий со сцены». Якубович Д. Повести Белкина // Пушкин А. С. Повести Белкина. Л.: Худож. лит., 1936. С. 137.

²¹ Эйхенбаум Б. Болдинские побасенки Пушкина // Эйхенбаум Б., О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 344.

²² В этой части сюжет «Метели» близок не только новелле Ирвинга, но и балладе Бюргера «Ленора», поэме Жуковского «Светлана».

тельность. Но именно лишь стремится предстать, поскольку построение образа действительности в «Метели» и «Барышне-крестьянке» не является у Пушкина самодовлеющим, а осложнено борьбой с риторическим типом творчества, что было связано с начальным этапом пушкинского реализма²³.

Сюжетный схематизм, традиционность образов и мотивов, стилистическая заданность — результат художественно-риторического сознания Белкина, для которого «олитературивание» — закон художественного творчества. Но дело в том, что в контексте художественного целого, созданного Пушкиным, эти моменты риторического творчества теряют свою заданность, становясь фактом его рефлексии и воли, приобретая художественно-функциональное значение, не свойственное им в дореалистической повести, становясь одновременно и средством, и предметом изображения. В результате авторской рефлексии и «самокритики жанра» и осуществляется «прорыв в жизнь»²⁴.

Сюжетная линия «Метели», связанная с сентиментальными традициями, как уже отмечалось, откровенно ориентирована на «Наталью, боярскую дочь». Причем для Пушкина эта повесть важна как определенный жанровый образец. В «Метели» для автора и читателя важны не только ироничные и шуточные отсылки к повести Карамзина, но и обнажение логики этого жанрового типа, его «общих мест», влияющих на русскую повесть и в 20-е годы XIX века.

Как и в «Наталье...», в «Метели» действие отнесено в прошлое, не лишенное идиллических мотивов²⁵. В патриархально-идиллических тонах изображается радушие и гостеприимство боярина Матвея. Мотив патриархально-идиллического радушия сохранен и в «Метели»: «В конце 1811 года, в эпоху достопамятную, жил в своем поместье Ненарадове добрый Гаврила Гаврилович Р.*** Он славился во всей округе гостеприимством и радушием; соседи поминутно ездили к нему

²³ В этой связи ср. с мыслью Г. А. Гуковского об еще незрелом социологическом понимании человека и общества в «Повестях Белкина». См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957, С. 294. 296. 297.

²⁴ Михайлов А. В. Роман и стиль. С. 199.

²⁵ О связи «Метели» с идиллическими мотивами см.: Хавеев Е. С. Идиллические мотивы в произведениях Пушкина рубежа 1820—1830-х годов // Болдинские чтения. Горький, 1984. С. 98—109.

поест, попить, поиграть по пяти копеек в бостон с его женою, Прасковьей Петровною, а некоторые для того, чтобы поглядеть на дочку их, Марью Гавриловну, стройную, бледную и семнадцатилетнюю девицу» (VI. С. 102). В приведенном отрывке, представляющем собой начало «Метели», есть одна стилистическая странность, являющаяся принципиальной для поэтики всей повести. Имею в виду характеристику Марьи Гавриловны — «стройная, бледная и семнадцатилетняя девица». Здесь явно лишним, избыточным, в плане простой информационной наполненности ничего не дающим читателю, оказывается союз «и», противопоставляющий прежним характеристикам героини ее возраст, сознательно подчеркиваемый рассказчиком). Однако этот союз имеет художественно-функциональное значение, выделяя возраст героини, он соотносит ее с традиционными литературными типажам. Каноничной чертой героинь сентиментальных повестей является их семнадцатилетний возраст. Тем самым это «и» свидетельствует об ориентации рассказчика на уже готовые литературные образцы, но одновременно происходит и деавуализация этой ориентации. Поэтому не случайно образ Марьи Гавриловны перекликается с образом Натальи, необыкновенной красавицы семнадцатилетнего возраста.

Красота и брачный возраст героинь сентиментальной повести являются залогом встречи с «молодым человеком» и пламенной любви, что обычно долго не заставляет себя ждать. Далее сюжет развивается по накатанной колее: препятствие со стороны родителей, решение бежать, а затем броситься в ноги родителям, жест; обусловленный патриархальностью сентиментального сознания, отсюда довольно частая актуализация сюжетной схемы притчи о блудном сыне.

Все эти сюжетные мотивы представлены и в «Наталье...», и в «Метели», с той лишь разницей, что в повести Пушкина обнажается их жанровая вторичность и литературность, придающая изображаемому оттенок жизненной несерьезности.

В «Наталье...» переживаемое героями чувство любви описывается абсолютно серьезно. Стилль описания ни в коей мере не является предметом авторского «остранения»²⁶ или иронии. Это единственно возможный

²⁶ Термин В. Б. Шкловского. См.: Шкловский Виктор. О теории прозы. М.: Советский писатель. 1983. С. 15.

язык, на котором говорят и автор и герои: «...и в тех и в других (глазах. — Е. С.) изображались пламенные чувства, любовь кипящее сердце. Наталья с трудом могла приподнять голову, чтобы вздохом облегчить грудь свою. Тогда молодой человек начал говорить — не языком романов, но языком истинной чувствительности; сказал простыми, нежными, страстными словами, что он увидел и полюбил ее, полюбил так; что не может быть счастлив и не хочет жить без взаимной ее любви. Красавица молчала»²⁷. Странность изображенной ситуации заключается в том, что она «постсентиментальным читателем» прочитывается совершенно наоборот. Как ни старается убедить автор читателя, но его герой говорит именно «языком романов». В этой связи характерна сама последовательность мотивов: «увидел», «полюбил», «полюбил так, что не может быть счастлив и не хочет жить без взаимной любви», ставшая затем жанровым клише сентиментальной повести. Именно в этом ключе была прочитана сентиментальная повесть Пушкиным, о чем свидетельствует прямое текстуальное совпадение отмеченного отрывка в повести Карамзина и соответствующего эпизода в «Барышне-крестьянке»: «Алексей Берестов²⁸ говорил языком истинной страсти (здесь и далее подчеркнуто нами. — Е. С.) и в эту минуту был точно влюблен. Лиза слушала его молча» (VI. С. 157).

Объективность цитированного отрывка из повести Пушкина очевидна. Авторское уточнение «и в эту минуту был точно влюблен» лишает весь эпизод прямой интенциональности, делая его предметом иронии.

Этот же прием использован и в изображении любви Марьи Гавриловны и Владимира Николаевича. И в этом случае мотивы сентиментальной повести лишены жизненности, омертвели: «истинная чувствительность» заменена «языком романов»²⁹, живые «любвию кипящие сердца» превратились в «два пылающие сердца», изображенные на тульской печатке.

²⁷ Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л.: Худож. лит., 1964. Т. 1. С. 638. Далее повесть Карамзина цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.

²⁸ Характерно совпадение имен героев, на что обратил внимание М. Альтман в своей статье: «Барышня-крестьянка»: Пушкин и Карамзин // Slavia. Rocnik X. Sesit 4. 1934. С. 787.

«Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, *следственно*, была влюблена, — читаем в «Метели». — Предмет, избранный ею, был бедный армейский прапорщик, находившийся в отпуску в своей деревне. *Само по себе разумеется*; что молодой человек пылал равною страстью и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать...» (VI. С. 102—103).

Центральной проблемой этого отрывка, бесспорно, является соотношение литературы и действительности. Причем ставится она как на уровне персонажей, так и на уровне жанра. Происходит обнажение риторического отношения к действительности, предполагающего «эстетических посредников»³⁰ как в сфере ее индивидуального восприятия, так и в сфере ее художественного изображения. В результате разрушены естественные причинно-следственные связи, вскрыта жанровая условность сентиментальной повести.

Марья Гавриловна влюблена потому, что «была воспитана на французских романах». Любовь Марьи Гавриловны вызвана не живым человеком — французскими романами, потому сам возлюбленный «опредмечивается», впервые он предстает перед читателем не живым человеком, а «предметом», избранным Марьей Гавриловной. И если герой «Натальи...» отказывается от «языка романов», не способного выразить всю полноту «любовию кипящего сердца», то в «Метели» «язык романов», а точнее жанровый язык сентиментальной повести, обнаженный реалистически-романной структурой «Повестей Белкина», является «ключом» к пониманию изображенной ситуации, и, зная его, можно «вычислить» развитие сюжета на много ходов вперед. И автор этого не скрывает, отсюда: «само по себе разумеется», «разумеется», «конечно», «что весьма естественно», «читатель догадается». Здесь же отказ автора от подробного изложения некоторых ситуаций,

²⁹ Ср. соответствующий эпизод в объяснении Бурмина и Марьи Гавриловны: «Она приготавливала развязку самую неожиданную и с нетерпением ожидала минуты романтического объяснения <...> «Я вас люблю. — сказал Бурмиц, — я вас люблю страстно...» (Марья Гавриловна покраснела и наклонила голову еще ниже). «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно...» (Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St-Preux)». (VI. С. 114—115).

³⁰ Нольман М. Л. Указ. соч. С. 10.

как общеизвестных и надоевших читателям: «Если бы слушался я одной своей охоты, — читаем в «Барышне-крестьянке», — то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность и доверчивость, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мною моего удовольствия. Эти подробности, вообще, должны казаться приторными, итак, я пропущу их...» (VI. С. 158).

Лукавство этого отрывка двойное. С одной стороны, отказываясь от «подробностей», автор тем не менее вскрывает жанровые каноны сюжетного построения в сентиментальной повести, стоящие между художественным произведением и действительностью. С другой стороны, дальнейшее развитие сюжета повести Белкина строится именно в соответствии с этими канонами. Есть и «подробности» описания «свидания молодых людей»: «Читатель догадается, что на другой день утром Лиза не замедлила явиться в роще свиданий» (VI. С. 165), традиционном месте встреч сентиментальных героев. Есть и описание «возрастающей взаимной склонности и доверчивости», приведшей героя к «романической мысли жениться на крестьянке» (VI. С. 168). Есть и описание «занятия, разговора». Причем и здесь автор не скрывает жанрово-литературного подтекста своей повести, прямо вводя в ее контекст «Наталью, боярскую дочь» Карамзина: «В самом деле, на третьем уроке Акулина разбирала уже по складам «Наталью, боярскую дочь», прерывая чтение замечаниями, от которых Алексей истинно был в изумлении, и круглый лист измарала афоризмами, выбранными из этой же повести» (VI. С. 166).

В результате эстетического и логического противоречия, акцентируемого автором и обнаруживаемого читателем, происходило разоблачение жанровых клише сентиментальной повести, обнажение их условности, определяющих художественную и жизненную вторичность изображаемого.

Художественное произведение отражало не реальную цепь происходящих событий, а, как у Платона, отражало отражение действительности, что и было характерно для риторического творчества и мировосприятия.

Как и положено в сентиментальной повести, в «Метели» и «Барышне-крестьянке» возникает препятствие

к соединению влюбленных в лице родительского запрета³¹. Герой Карамзина говорит об отце Натальи: «Теперь он не может согласиться на брак наш» (С. 639). И единственно возможный выход — побег. «В нынешнюю ночь, когда зайдет месяц, — в то время, как поют первые петухи, я приеду в санях к вашим воротам, ты должна ко мне выйти и ехать со мною; вот чего от тебя требую!» — «Ехать? В нынешнюю ночь? Куда?» — «Сперва в церковь, где мы обвенчаемся, а потом туда, где я живу». — «Как? Без ведома отца моего? Без его благословения?» — «Без его ведома, без его благословения, или я погиб!» — «Боже мой!». Сердце у меня замерло. Уехать тихонько из дому родительского? Что же будет с батюшкой? Он умрет с горя, и на душе моей останется страшный грех. Милый друг! Для чего нам не броситься к ногам его? Он любит тебя, благословит и сам отпустит нас в церковь». — «Мы бросимся к ногам его, но через некоторое время» (С. 639).

Сходная логика сюжетных сцеплений в «Метели», и опять подчеркивается ее вторичный и несколько сниженный характер, что и придает изображаемому пародийно-иронический оттенок: «... если мы друг без друга дышать не можем, а воля жестоких родителей препятствует нашему благополучию, то нельзя ли нам будет обойтись без нее? *Разумеется*, что эта счастливая мысль пришла сперва в голову молодому человеку и что она весьма понравилась романическому воображению Марьи Гавриловны» (VI. С. 103). Эта же мысль, как мы помним, приходит «сперва» и в голову Алексею.

«Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые конечно будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: «Дети! придите в наши объятия» (VI. С. 103). Поразительно схожи и эпизоды, передающие состояние героинь накануне бегства, Пушкин использует те же мотивы и образы, что и Карамзин. Отмечается «необыкновенная бледность» героинь, беспокойство родителей о здоровье дочери. Далее, на-

³¹ В «Барышне-крестьянке» таким препятствием является ссора родителей.

кануне бегства «...Наталья думала не обо сне, а об милом друге, которому навеки отдала она сердце свое и которого с нетерпением ожидала к себе» (С. 641); прежде чем уехать, героиня оставляет письмо, подчеркиваются ее слезы, осознание собственной вины и невозможность остановиться: «Напиши, — сказала она, — напиши еще, что я прошу его не плакать, не крушиться и что эта бумага мокра от слез моих: напиши, что я невольна сама в себе и чтобы он или забыл, или простил меня» (С. 642).

Совершенно сходные мотивы в соответствующем эпизоде повести Пушкина: «Накануне решительного дня Марья Гавриловна не спала всю ночь; она укладывалась, увязывала белье и платье, написала длинное письмо к одной чувствительной барышне, ее подруге, другое к своим родителям. (В черновике «Метели» сохранен даже мотив мокрого от слез письма: «а) другое своим родителям. Слезы капали на бумагу, и чернила расплывались б) другое своим родителям. Слезы ее капали на бумагу, и буквы расплывались»³². — Е. С.). Она прощалась с ними в самых трогательных выражениях, извиняла свой поступок неодолимою силою страсти и оканчивала тем, что блаженнейшею минутою своей жизни почтет она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших ее родителей. Запечатав оба письма тульской печаткою, на которой изображены были два пылающие сердца с приличной надписью, она бросилась на постель перед самым рассветом и задремала; но и тут ужасные мечтания поминутно ее пробуждали» (VI. С. 104).

«Наталья, боярская дочь» в данном случае является тем «литературным наречием»³³, прикрепленным к имени Карамзина, на котором говорит А. П. Белкин, и не всегда у Пушкина оно, как мы видим, связано с иронией или пародией. Воспроизведен тип художественного сентиментально-риторического мышления, обнажены его основные принципы, связанные с опосредованностью эстетического отношения к действительности, в результате чего сюжет берется не из жизни, а из литературы. Это в полной мере относится и к романтической части сюжета «Метели», ориентированной на но-

³² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Изд. АН СССР, 1940. Т. 8. Кн. 2. С. 607.

³³ Виноградов В. В. Указ. соч. С. 482.

веллу Вашингтона Ирвинга «Жених-призрак», балладу Бюргера «Ленора» и поэму Жуковского В. А. «Светлана». Однако наличие разных жанрово-стилевых линий в художественном целом «Метели» и «Барышни-крестьянки» лишено стилового эклектизма русской повести этих лет. У Пушкина общей основой, объединяющей эти традиции и стили, придающей им органическое единство, стала «литература». Творчество Белкина и реальная жизнь героев, ориентированные на общепринятые образцы сентиментальной и романтической литературы, определили органичный переход от одной традиции к другой. В сознании Белкина и героев эти традиции не противостоят друг другу, но объединены общим понятием литературности. Пушкин переводит частную жанрово-стилевую проблему, связанную с закрепленностью за определенным жанровым типом своей сферы действительности, в плоскость общеэстетической проблематики взаимоотношения литературы и действительности.

В «Метели» и «Барышне-крестьянке» сентиментальный и романтический стили изображены в большей степени как принадлежащие литературе, однако и здесь, несмотря на литературно-экспериментальный характер этих повестей, видна попытка Пушкина увидеть за этими стилями определенный образ действительности. Именно на этой основе будут синтезированы стили сентиментальной и романтической повести в «Станционном смотрителе», стиловое единство которого будет обусловлено единством и сложностью жизни.



К ПРОБЛЕМЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА»

Сразу же после появления «Повестей Белкина» внимание литераторов и критиков привлекла к себе фигура вымышленного автора. Литературная маска почему-то была воспринята как нечто гораздо большее, довольно обычного художественного приема. Никому не казались антагонистами О. И. Сенковский и Барон Брамбеус, песечник Рудый Панько и Н. В. Гоголь, но Пушкин и Белкин в глазах современников упорно превращались в таковых. Своеобразного апогея это весьма необычное стремление выяснить отношения автора с его героем достигло, видимо, в известной работе А. А. Григорьева «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина». В первой ее статье, появившейся в 1858 г., критик прямо связывает возникновение образа Белкина с этапными изменениями пушкинского видения мира «в эпоху зрелости самосознания», когда «правдивый и искренний, он умалил себя... до образа Ивана Петровича Белкина»¹.

Позднейшим исследователям не менее, чем А. А. Григорьеву, казалось необходимым «заметить разность» между Белкиным и Пушкиным. Основные направления интерпретации этого образа анализируются в работах С. Г. Бочарова², В. И. Тюпы³ и др.

Наметилась тенденция перерастания проблемы вымышленного повествователя в проблему цельности «Повестей Белкина» как единого художественного про-

¹ Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 91.

² Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974 // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 35—42.

³ Тюпа В. И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. 1983. С. 67—81. См. также работу: Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989.

изведения романного типа. В зависимости от принятия или непринятия активной роли Белкина в повествовании решается и вопрос о природе единства «Повестей Белкина»: т. е. являются ли они соединением (конечно, особым) в принципе независимых произведений или частями целого и могут быть восприняты правильно лишь в таком качестве, лишь в соотношенности друг с другом. Поэтому очевидно, что проблема повествователя в «Повестях Белкина» становится одной из важнейших при восприятии и интерпретации пушкинского текста.

Большинство исследователей склоняется к тому, чтобы считать текст «Повестей» единым целым, и, следовательно, продолжая в определенной мере Ап. Григорьева, стараются выяснить степень участия самого Белкина. При этом практически отсутствуют попытки увидеть в Белкине второе пушкинское «я», поэтому главенствует все то же стремление осмыслить природу противостояния автора и героя, Пушкина и Белкина. Выделяются два типа подобного подхода. Первый делает упор на сентиментально-романтическую ориентацию Белкина и видит в тексте повестей постоянную полемику «автора» и «издателя», проявляющуюся в одновременном и далеко не мирном сосуществовании противоположных стилистических пластов. Второй предполагает меньшую активность «издателя»: Белкин не ведал, что творил, и лишь когда «издатель» соответственным образом оформил созданное «автором», возникло нечто совершенно новое, т. е. результат оказался гораздо больше простой «арифметической суммы пяти повестей».

Это широко распространенное мнение о стилистическом и методическом антагонизме автора и героя опирается на знаменитое суждение В. В. Виноградова о том, что Пушкин мыслил стилями. Казалось бы, суждение вполне логичное и много объясняющее в пушкинском произведении. Но остаются открытыми два вопроса: насколько сильно подвергался «редактированию» «издателя» текст Белкина и действительно ли образ Белкина соответствует канону романтического повествователя? Как, например, предполагая наличие четко обозначенных «зон влияния» «автора» и «издателя» внутри повестей, объяснить такое признание Белкина: «Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать

свидания молодых людей... но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мною моего удовольствия. Эти подробности вообще должны казаться приторными... Можно ли автора этих строк считать сентиментально или романтически ориентированным? Ведь сквозь смирение перед вкусами публики явственно сквозит насмешка: куда вероятнее, что для публики 20-х гг. подробности любовных свиданий вряд ли выглядели «приторными» (не забудем, что Белкин скончался в 1828 г., а его повести были первым литературным опытом автора). Постоянно привлекающая внимание исследователей ирония наполняет весь текст повестей. Характеристика героини в «Метели»: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена» — вызывает в памяти героиню «Евгения Онегина», влюбляющуюся в «обманы и Ричардсона, и Руссо». А само словечко «следственно» вряд ли было уместно для сентиментально-романтического описания. Тем более трудно объяснимой является ирония, возникающая в кульминационные моменты, например объяснение Бурмина и героини: «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно...» (Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux). Примеры подобного рода многочисленны.

Поэтому крайне трудно разделить «авторское» и «издательское» в тексте повестей: взявшись за это, мы должны были бы заниматься бесконечной и сомнительной ценностной сортировкой, отделяя «пушкинское» от «белкинского». Это прекрасно осознается современными исследователями «Повестей Белкина». Так, В. Е. Хализев пишет о «Станционном смотрителе»: «История Вырина облечена Пушкиным в беспрецедентно оригинальную форму. Здесь имеют место как «слиянность» рассказчика и стоявшего за ним Белкина с автором подлинным, так и значительная дистанция, даже противоположность между ними»⁴. Можно добавить, что не только трудно отделить «пушкинское» от «белкинского», но и выявить сколько-нибудь последовательную полемику между автором реальным и неким его оп-

⁴ Хализев В. Е. Пушкинское и белкинское в «Станционном смотрителе» // Болдинские чтения. Горький, 1984. С. 23.

понентом внутри повестей структура текста вряд ли, позволит.

Не менее сложен и вопрос об образе Белкина. Этот персонаж довольно подробно представляется в части «От издателя», являясь ее главным героем. «От издателя» вполне можно рассматривать как полноценную шестую составляющую единого целого — «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина, изданных А. П.»⁵. Важность «предисловия» как «неотъемлемого звена всего цикла» (В. С. Узин) ясна. Именно она требует равного внимания ко всем элементам текста и позволяет искать в них некий единый смысл. Но гораздо менее явным и ясным оказывается внутренний драматизм «предисловия». Он практически не учитывается, так как не принимается в расчет источник получения информации издателем и последствия такого опосредованного знакомства с Белкиным. Мы довольно много узнаем о Белкине, его родителях, образе жизни и т. п., но узнаем от его друга и соседа, пожелавшего остаться неизвестным. Мы узнаем, что Белкин почти ровесник подлинного автора (родился в 1798 г.), что, прибыв после смерти родителей в деревню, он, подобно Евгению Онегину, ярем «барщины старинной оброком легким заменил», что он весьма прохладно относился к хозяйству, был влюбчив, но крайне скромн... При этом на протяжении всего рассказа соседа Белкина чувствуется постоянное недоумение рассказчика — он не мог понять своего друга, но «соболезнуя его слабостям и пагубному нерадению, общему молодым нашим дворянам, искренно любил Ивана Петровича; да нельзя было и не любить молодого человека столь кроткого и честного».

При оценке Белкина как человека ограниченного, недалекого, эдакого представителя всепроникающей пошлости, идущей во многом от А. А. Григорьева⁶, часто забывают, что все сведения о нем мы получаем со слов его друга-антагониста. Интересную параллель в этом плане может составить ситуация, представленная И. А. Гончаровым в «Обломове». «Предисловие» «От издателя» в свернутом виде содержит все основ-

⁵ В работе «Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина» В. Е. Хализев приводит суждение голландского издателя, рассматривающего «предисловие» как шестую повесть цикла.

⁶ Григорьев А. А. Указ. соч. С. 92—94.

ные коллизии романа Гончарова — коллизии взаимоотношений Ильи Ильича Обломова и Штольца. То же столкновение созерцательности и суетной активности, то же желание помочь распутать безнадежно запутанные дела «ленивого» друга и та же реакция: подобно Обломову, Белкин засыпает после попытки «следовать» за «разбирательством» «со всевозможным вниманием и прилежностью». Так же, как и Штолец, сосед Белкина вынужден «перестать вмешиваться в его хозяйственные распоряжения, передал его дела распоряжению Всевышнего». И даже «великая склонность» к женскому полу при «истинно девической стыдливости», что должен был подтвердить анекдот, «выпущенный» издателем. Конечно, объяснить пушкинского героя через героя гончаровского невозможно, но, возможно, данная параллель может высветить интересные стороны личности Белкина и авторского к нему отношения.

Таким образом, сам Белкин столь же неоднозначен, как и созданное им, а часть «От издателя» столь же напряженна и драматична, как и остальные части «Повестей Белкина». Поэтому вряд ли возможно однозначно оценить и самого Белкина, и его «роль» в повествовании. Но ведь Белкин не просто автор-сочинитель: «записанные» им повести «большею частью справедливы и слышаны им от разных особ». С этими «разными особами» дело обстоит, пожалуй, не менее сложно, чем с самим Белкиным. Инициалы, «чин или звание», приводимые во втором примечании от издателя, казалось бы, мало что дают для того, чтобы считать их «соавторами» Белкина. Отсюда предположение, опирающееся также и на «непроявленность» рассказчиков в текстах повестей, высказанное В. И. Тюпой: «Пресловутые рассказчики же, ссылка на которых, в черновиках отсутствующая, по-видимому, позднейшего происхождения... голоса своего в «повестях», по нашему убеждению, не имеют, они — простые «информанты», носители житейского материала, которому Белкин старательно придает «литературность». Истоки этого приема исследователь видит в произведениях В. Скотта и советственных записных книжках Пушкина⁷.

Но в таком случае остается непонятым, зачем

⁷ Тюпа В. И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого. С. 71.

Пушкину нужно было подчеркивать условность используемого приема: выносить замечание об этих лицах именно в примечание, а не включать как простую информацию в текст «полученного» письма. Видимо, адресуясь к «любопытным изыскателям», он имел в виду нечто другое. Возможно, данные лица важны не с точки зрения сюжета, а композиционно, может быть, их введение подчеркивает какой-то важный для Пушкина способ организации текста? С этой точки зрения предисловие «От издателя» приобретает особый интерес: как раз здесь обоснован и представлен сам метод повествования в «Повестях», здесь содержится некий ключ к поэтике повествования в «Повестях Белкина».

При введении «рассказчиков» выстраивается последовательная цепочка: рассказчики — Белкин — издатель. Но ведь подобная структура используется и в организации предисловия «От издателя»: издатель — Марья Алексеевна Трафилина («ближайшая родственница и наследница Ивана Петровича Белкина») — бывший друг и сосед Белкина. При этом любопытна обязательная анонимность последних звеньев цепочки — рассказчиков. Белкин скрывает своих «информантов» под «заглавными буквами имен и фамилий», но указывает чин и звание. Сосед и друг Белкина, довольно много сообщивший между прочим о самом себе, также требует сохранения своего имени в тайне. Образуется некий треугольник, вершину которого составляет издатель, а основание — рассказчик и информирующие его лица.

Данная ситуация выводит на один из организующих принципов пушкинского повествования в «Повестях Белкина» — принцип обязательной кратности сцен, ситуаций, деталей, характеров и т. п. В «предисловии» «От издателя» формулируется сквозной прием многократных отражений, постоянно вычленяемый исследователями. Очень важно, что отражение всегда скорректировано, оно не буквально, а также как бы тройственно. Наиболее характерные случаи: отражение ситуации притчи в судьбах героев повестей, особенно в «Станционном смотрителе», повторение ситуации дуэли в «Выстреле» с изменением условий дуэли, героев и т. д.; раздвоение и удвоение ситуации в «Барышне-крестьянке» и т. п. Удваиваться, а чаще утраиваться ситуации в «Повестях Белкина» могут и за счет внетекстовых ассоциаций. Так, уже отмечались случаи

«переключек» с «Евгением Онегиным»: М. С. Альтман отметил близость финала «Барышни-крестьянки» финалу романа в стихах, близким образом подается увлечение героини французскими романами, поведение Белкина в деревне и т. д.

Даже мелкие, казалось бы, детали не существуют в повести без их «дубликатов». Например, вряд ли случайно повторение цифр в письме друга Белкина: он получил письмо издателя от 15 сентября сего месяца 23 сего же месяца. Чуть далее сообщается, что Белкин в 1815 году вступил в полк, в коем и находился «до самого 1823 года». Интересно, что даты и в первом, и во втором случае находятся в некоем странном словесном окружении: дважды употребляется слово «сего», что явно излишне, перед датой «1823 год» стоит «до самого» — почему оно здесь появляется, сказать трудно. Можно допустить, что смысл этих дат, смысл странной игры с ними личностен для Пушкина и разгадка возможна при каких-то биографических сопоставлениях, но ясно, что «сближение» это само по себе вряд ли случайно. Целый ряд подобных пар, возникновение которых объясняется как следствие «взаимопроникновения анекдота и притчи», приводит и В. И. Тюпа: «одеяние родителей Марьи Гавриловны: колпак и шлафрок, упоминаемые в «Метели» (халат Прохорова, халат и скуфья Минского эквивалентны им), совпадают с теми же деталями, повторенными дважды в описании «немецких картинок»⁸. Видимо, эти детали также вписываются в рамки общего художественного приема.

Аналогично обстоит дело и с эпитафиями⁹, включение которых в текст также создает эффект утраивания: некая литературная данность, сам факт вычленения ее издателем — столкновение сути цитаты-эпитафия с происходящим в «действительности». Возможно, здесь, как и в случаях многократно отмечавшихся полемических цитирований в тексте, также срабатывает механизм опровержения общеизвестного живым процессом познания, столкновение динамики и статики, постоянства и блуждания, в конечном итоге восхо-

⁸ Тюпа В. И. Указ. Соч. С. 73.

⁹ Этой проблеме посвящена работа С. В. Шешуновой «О смысле эпитафия к «Повестям Белкина» // А. С. Пушкина. Проблемы творчества. Калинин, 1987. С. 82—94.

дящий к столкновению начал Моцарта и Сальери, столь важному для Пушкина.

Таким образом, прием, использующийся при создании феномена повествователя в «Повестях Белкина», представляется универсальным. Анонимность, возникающая через трехкратную переадресовку к первоисточнику, может быть рассмотрена как принципиальная позиция автора. Может быть, разделить пушкинское и белкинское не просто трудно, а принципиально невозможно. Ведь не случайна же, действительно, фраза насчет «любопытных изыскателей». Логично предположить изначальную заданность нерасчлененности, некоей принципиальной анонимности «издаваемого» Пушкиным текста. Ведь размывание источника через систему подставных персонажей, полуучастие Белкина, сомнительное участие рассказчиков в повествовании и изложении событий — все это как раз подтверждает то, что в «Повестях» создавалась новая повествовательная форма, принципиально новый тип объединения материала, при котором подлинному автору важно не демонстрировать единство создаваемого, а вести читателя к пониманию этого единства через систему намеков, повторов, аллюзий и т. д. Это также подтверждает суждения о «Повестях» как художественном целом реалистически-романного типа. Целостность же произведения удерживается как раз жесткой системой кратности деталей, эпизодов, сцен. Системой, которая обрела опору в самой себе и может функционировать только при условии взаимодействия всех ее элементов, подобно тому как принцип повествования строится на триединстве рассказчиков, Белкина, издателя.

◆

ГЕРОИ «ДОМИКА В КОЛОМНЕ»

Интрига шутливой поэмы «Домик в Коломне» подчеркнута традиционна и вызывает ассоциации с целым рядом произведений — от античности до литературы нового времени: переодетый в женское платье и назвавшийся кухаркой молодой человек осмеливается проникнуть в дом старушки вдовы и ее красотки дочери. Сюжет провоцирует читательское ожидание истории «важных бед», явившихся следствием этого переодевания, однако рассказ о соблазнительном происшествии так и не состоялся: нет ни картины наказанного порока, ни достойного увенчания добродетели, присущих подобного рода историям. В финале, после недоумений мистифицированного читателя («Как, разве все тут? шутите!»), автор приписывает своему созданию пародийно звучащее нравоучение:

Вот вам мораль: по мнению моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего¹.

Нарочитая простота интриги, узнаваемость амплуа героев, демонстративная банальность «морали» вызвала у современников упреки во «внутренней пустоте содержания»², а необыкновенная широта и разнообразие охвата литературных и жизненных явлений в авторских отступлениях — полемическую оценку иссле-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Справочный том. М., 1937—1949, 1959. Т. V. С. 93. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома римскими цифрами, а страницы — арабскими цифрами.

² Надеждин Н. И. Литературная критика; Эстетика. М., 1972. С. 341—342.

дователя : «...это почти чистая беспредметная фактурная вещь. «Сюжет», если взять это слово в смысле фабулы, играет в ней еще меньшую роль, чем в «Евгении Онегине»³. Избирательность интереса, обращенного только на фабульный или только на внефабульный план, не дает ответа на вопрос о новых способах изображения героев «Домика», о том, каким путем идет трансформация традиционных ампула героев, а между тем эта трансформация представляется весьма существенной.

Виновник коломенского переполоха, мнимая кухарка, вопреки сложившейся традиции очерчен Пушкиным пунктирно. Он не имеет даже имени, бежит из лачужки вдовы недобритым — и полностью пропадает из поля зрения автора.

О бедной вдове в поэме сказано, что она «носила чепчик и очки». Это, как выясняется, наиболее важные черты ее облика. В отступлении поэт указывает на сходство портрета старушки («точь-в-точь») с лицами, встречающимися «в картинах Рембрандта», и тем самым как бы подключается к мировой культурной традиции постижения и раскрытия глубоких психологических коллизий мира «маленького человека», прославившей этого художника. Обращение к рембрандтовской живописной манере дает основания предполагать особую внутреннюю значительность образа героини.

Однако слова и поступки самой вдовы, данные в фабульном плане, не позволяют обнаружить у нее сколько-нибудь сложной душевной жизни. Глубокомысленные рассуждения о том, что «два, три дня — не доле — Жить можно без кухарки; что нельзя Предать свою трапезу божьей воле», не выходят из рамок, определенных повседневными житейскими заботами, и ими исчерпываются (имя господне явно упомянуто здесь всуе). Внутренний монолог героини в XXXIV октаве свидетельствует скорее о «простомыслии», нежели об осязаемой психологической глубине:

«В Мавруше ловкой
Зачем к пирожному припала страсть?
Пирожница, ей-ей, глядит плутовкой!
Не вздумала ль она нас обокрасть
Да улизнуть? Вот будем мы с обновкой
Для праздника! Ахти, какая страсть!» (V, 92)

³ Шкловский В. «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 213.

В кульминационный момент действия, когда волнения вдовы достигают наивысшего напряжения («В ней сердце билось, как перед бедой» — V, 92), она совсем лишена дара слова, ее переживания переданы эмоциональным междометием, а действия — глаголом со сниженной стилистической окрашенностью: «Ах, ах!» и шлепнулась...» (V, 92). Трудно вообразить какого-либо персонажа с полотна великого голландца, поступающего столь неподобающим образом, но впечатление «картины Рембрандта» от этого не исчезает, его обаяние существует, психологический портрет заявлен, намечен, но не дан⁴, он появился в результате сопряжения авторского и фабульного планов.

Параша — главная героиня «Домика в Коломне», но о ее переживаниях известно даже меньше, чем о внутреннем мире ее матушки. В XIII октаве нарисован ее портрет: «Глаза и брови — темные как ночь. Сама бела, нежна, как голубица...» (V, 86). В XXV октаве — новое обращение к внешнему облику, подчеркивающее простоту и бедность наряда обитательницы коломенской лачужки:

Коса змией на гребне роговом,
Из-за ушей змиею кудри русы.
Косыночка крест-накрест иль узлом,
На тонкой шее восковые бусы... (V, 89)

Добросовестно перечислены умения и таланты девушки: «Умела мыть и гладить, шить и плесть...», «Играть умела также на гитаре...» и др. Но в тексте нет ни внутреннего монолога, ни достаточно распространенных высказываний, из которых можно было бы узнать мысли Парашы, не изображена даже ее несобственно-прямая речь. Только в трех октавах из сорока (XXVIII, XXIX, XXXVII) у нее есть весьма краткие реплики.

В других шуточных поэмах, например в «Руслане и Людмиле», Пушкин иронически подчеркивал некоторые противоречия в действиях княжны. Они рождены столкновением условно-литературных представлений о том, как поступают пленные красавицы, с нарочито

⁴ Интересно, что А. И. Бассехес конкретизирует представление о «картине Рембрандта» с указанием на «Читающую старушку» эрмитажной коллекции и видит в этом полотне ключ к «потопленной музыке поэмы, к ее странному, щемяще грустному колориту» (Бассехес А. И. За сорок лет. М., 1976. С. 245—246).

обыкновенными жизненными надобностями: в разлуке с любимым Людмила принимает решение умереть от голода в роскошных садах Черномора, но «подумала — и стала кушать» (IV, 32). В «Гавриилиаде» любопытству Марии, тому, что она украдкой внимает «наветам змия», есть самооправдание в ее внутреннем монологе: «Всевышний благ: он верно не погубит Своей рабы, — за что ж? за разговор!..» (IV, 127). Легкомыслие Натальи Павловны из «Графа Нулина» вызывает комический ужас у автора: «<...> И что же? Куда кокетство не ведет? Проказница — прости ей, боже! — Тихонько графу руку жмет» (V, 8), но этому качеству можно найти объяснение, поскольку читатель заранее уведомлен в том, что героиня воспитана «не в отеческом законе», а в «благородном пансионе» у эмигрантки-француженки. Про заглавного героя этой поэмы известно, что он сначала даже предпринимает попытку проанализировать возникающее в нем чувство: «Неужто вправду я влюблен?..» (V, 9), а уж потом отваживается на свое ночное предприятие.

На этом фоне отсутствие каких-либо мотивировок в действиях Параша из «Домика в Коломне» ощущается особенно явственно. Читателю дается полная свобода угадывать, как было задумано рискованное приключение с переодеванием, кто был его инициатором. Среди прочих вполне допустима мысль о том, что чтение «сочинений Эмина», упомянутых в тексте для подтверждения «образованности» вкуса жительницы петербургской окраины, послужило толчком к созданию этого хитроумного плана. Вполне справедливым может оказаться предположение В. П. Степанова в том, что Пушкин, говоря об Эмине, «возможно, намекал на комическое сходство сюжета легкой стихотворной повести с объемистым романом, относящимся к эпохе литературного дидактизма, романом, из которого почерпнула свою начитанность набожная и добродетельная Параша»⁵.

Ни Людмила, ни Мария, ни Наталья Павловна сами непосредственно не создают ситуаций, вокруг которых разворачиваются события. В «Руслане и Людмиле», «Гавриилиаде» или «Графе Нулине» они как бы являются страдательной стороной в конфликтах. Па-

⁵ Степанов В. П. Литературные реминисценции у Пушкина // Временник Пушкинской комиссии — 1972. Л., 1974. С. 113.

раша — один из организаторов интриги, самая активная в своих поступках героиня — оказывается наиболее немногословной, наиболее закрытой для читателя.

Показательны в этом отношении XVIII—XIX строфы поэмы. В начале XVIII октавы изображен немой диалог Параши с луною, во время которого скорее всего и зарождались ее смелые планы. Эта поэтическая ситуация снабжена замечанием: «Без этого ни одного романа Не обойдется; так заведено!» — Пушкин словно бы иронически напоминает про свой роман «Евгений Онегин», где Татьяна «при вдохновительной луне» решается написать герою письмо. В «Домике в Коломне» этот «диалог» начинается в третьей строке октавы, когда «бледная Диана Глядела долго девушке в окно», а в последней строке коломенская мечтательница все еще не отрывает своего взора от небесного светила. Продолжительность сцены подчеркнута уже процитированным авторским замечанием. Новая, девятнадцатая строфа начинает не новую тему, а продолжает прежнюю, на что указывает связывающий строфы, а также однородные члены предложения соединительный союз «и»:

Бывало, мать давным-давно храпела,

А дочка — на луну еще смотрела

XIX

И слушала мяуканье котов... (V, 88)

Резкий звук «мяуканья» снижает общий поэтический строй картины (несколько скомпрометированный, впрочем, уже «храпом» матушки), и ирония все же обозначает грань между соседними октавами. Но упоминание о кошачьих свиданиях по чердакам, да «стражи дальний крик, да бой часов» — все это вновь приводит к описанию «отменной» тишины коломенской ночи, и в этом описании снова зреет некий намек на продолжение прежней «романической» темы: вдруг «из домов Мелькнут две тени», немая беседа с «бледной Дианой», возможно, все еще идет. Тут, в тиши, ночь и луна могли бы, как это водится в романах, «подслушать» мечты «девы томной», раз слышно даже, как ее сердце «в упругое толкалось полотно». Но строфа кончается, и эта формальная граница препятствует проникновению в тайные думы Параши, туда, куда влек читателя установленный литературой обычай и, казалось бы, следовавший ему автор. XX октава начинает

другую тему: «По воскресеньям, летом и зимою, Вдова ходила с нею к Покрову...» (V, 88). Эта тема, развиваясь, приводит к появлению нового персонажа — молодой графини, а «романическая» ситуация XVIII и XIX строф остается без дальнейшей разработки. Позднее автор не показывает, что и как думала девушка, отыскивая мнимую кухарку, или что стало с ней после поспешного и позорного бегства Мавруши, он даже затрудняется сообщить, «закраснелась или нет» она при известии об этом бегстве.

И в других шутливых поэмах, например в «Нулине», можно было встретиться с некоторой неполнотой авторского знания о персонаже. Так, про Наталью Павловну, пораженную дерзким проникновением графа в ее спальню, сказано, что она «гнева гордого полна. А впрочем, может быть, и страха» (V, 11), и точно не известно, какое именно из названных чувств, гнев или страх, владеют героиней в описываемой ситуации. В сферу художественного изображения тут как бы вторгается сама жизнь, где внутренний мир каждого человека закрыт от постороннего взгляда. И лишь последующие строки, в которых авторское «неведение» переходит в демонстративное самоустранение рассказчика, в отказ от воссоздания дальнейших событий, впрямую говорят о том, что этот прием служит другой цели и является одним из способов обнаружения авторского лица, одним из элементов игры с читателем:

Как он, хозяйка и Параша
Проводят остальную ночь,
Воображайте. Воля ваша;
Я не намерен вам помочь. (V, 11)

В «Домике в Коломне» признание в творческом бессилии: «сказать вам не умею», равно как и отказ от продолжения истории («не ведаю и кончить тороплюсь»), тоже является одним из приемов откровенной игры с читателем, ведущейся по ходу развития внефабульного плана. «Неумение» автора подчеркнуто иронично на фоне строфической организации текста, многочисленных рассуждений автора о литературе и даже «похвалы» ремеслом поэта: «А стихотворец... С кем же равен он? Он Тамерлан иль сам Наполеон» (V, 84). И если мотивы и внутренняя подоплека действий «простой, доброй моей Парашы» автору недоступны, то тем более разительным контрастом этому об-

стоятельству служит введение в XXI—XXIV октавах образа графини, которая тоже ездит на богомолье к Покрову и появляется почти сразу за описанием сцены немого разговора с луною. Ее душевный мир открыт для рассказчика:

Она казалась хладный идеал
Тщеславия. Его б вы не узнали:
Но сквозь надменность эту я читал
Иную повесть: долгие печали,
Смиренье жалоб... В них-то я вникал,
Невольный взор они-то привлекали... (V, 89)

Таким образом, стороннему наблюдателю виден лишь внешний блеск знатной дамы («его б вы в ней узнали»), автору же внятны тайные страдания души, скрытые за ним. Противоречивый образ величественной графини воспринимается как антитеза простенькой Параше, которая «пред ней Казалась, бедная, еще бедней», одна погружена «в самой себе, в волшебстве моды новой», другая живет, «не думая о балах, о Париже, Ни о дворе». Но это контрастное сопоставление играет несколько неожиданную сюжетную роль. Оно выстроено не для того, чтобы утвердить в правах истинную поэмную героиню, сменяемую тайными страстями и достойную стройных октав, в противовес прозаической, погруженной в быт и занятой наблюдениями за приготовлением гречневой каши. По замечанию Л. И. Вольперт, графиня выведена в поэме «лишь для того, чтобы показать, что *не с ней* случаются самые удивительные приключения»⁶. Действительно, этот персонаж больше никак себя не проявляет и с полным правом может быть признан недействующим, читательское ожидание романтического конфликта с «настоящей» романтической героиней не сбывается.

Однако этот эпизод важен для Пушкина и другой своей функцией. Сравнение двух героинь между собою дает ему возможность иронически обнажить существовавшую направленность восприятия на привычные образные клише. Ведь очевидно: внутренний мир графини оказался доступным для постижения именно потому, что он создан в соответствии со стереотипами построения романтического характера, вписывается в сложившиеся эстетические каноны, которые ясны как

⁶ Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллинн, 1980. С. 91 (выделено автором).

автору, так и читателю, а образ мешаночки Параши не укладывается в прокрустово ложе готовой литературной схемы, оттого он и оказывается более загадочным. Ее внутренний мир обнаруживается не путем отсылки к уже известному художественному образцу (например, к «картине Рембрандта», как у старушки вдовы) и не сводится только к наложению на руссоистский тип «естественного человека» («сигналы» этого типа в достаточном количестве включены в текст), поскольку полного совмещения не получается, видны большие «зазоры» и несоответствия. Противоречия между видимостью и сущностью натуры применительно к графине («казалась хладный идеал Тщеславия», а на самом деле была несчастна и страдала) входят в заданную структуру характера, применительно к Параше эти противоречия («казалась... еще бедней», «не казалась развлечена» посторонним в церкви, а очутилась в центре рискованной интриги) разрушают сформированное образное клише, порождают недоверие к кажимости, внешним проявлениям природы героини и создают ее психологическую глубину, объемность.

Кроме того, микромир смиренной обитательницы петербургской окраины неожиданно оказывается вписанным в жизнь макромира с его вечными и величественными силами: в ХХІХ октаве Параша выходит из своей лачужки на поиски новой кухарки и сталкивается с ними лицом к лицу:

Зима стояла грозно,
И снег скрипел, и синий небосклон,
Безоблачен, в звездах сиял морозно. (V, 90)

Эти строки переносят действие в другое измерение, раздвигают пределы круга повседневных забот, придают событиям особую значительность. Они выделены скобками и в пределах строфы обрамлены двумя репликами героини, первая из которых («Узнаю, маменька») начинает, а последняя («Вот я кухарку привела») заканчивает октаву. Их можно рассматривать как авторское замещение речи персонажа в решительный для него момент действия, ведь сходным образом Пушкин поступал, например, в шестой главе «Евгения Онегина». Там, изображая Евгения, склонившегося «в тоске сердечных угрызений» над телом убитого Ленского, поэт заменил его внутренний монолог отступлением, в

котором серия безличных предложений («Приятно дерзкой эпиграммой Взбесить оплошного врага...» — VI, 131) придает переживанию обобщенный характер. Отступление связывает воедино психологический опыт героя, автора и читателя, чтобы потом, в конце строфы («Но отослать его к отцам Едва ль приятно будет вам»), заставить читателя активно сопереживать персонажу, соучаствовать в действии (закономерно, что в следующих четырнадцати строчках это «вы» в разных падежных формах повторяется шесть раз).

Трагическая дуэльная история из пушкинского романа в стихах остается конкретным и частным случаем, но, сопрягаясь с чужим душевным опытом, приобретает черты универсальности, становится общечеловеческой.

Можно проследить, как в «Домике в Коломне» протягиваются нити, связывающие скромный частный мир Параши с большой общей жизнью людей. Как и автор, и графиня, она слушает «русское богослуженье» у Покрова в Коломне. Ее песни — это все то, что «поет уныло русская девица, Как музы наши, грустная певица», в один ряд с нею поставлены и прочие «певцы» — «от ямщика до первого поэта». Таким образом, Параша оказывается сродни автору, тем более что едва намеченная близость героини и музы усилена далее сопоставлением: «Печалию согрета Гармония и наших муз и дев» (V, 87). Поэтому так естественно вовлечение вечных природных сил в сферу поступков девушки, укрупняющее ее образ, но достигается это изменение масштаба изображения путем нетрадиционным, новаторским, глубина характера дана в его потенции.

Так же нетрадиционно, но несколько по-иному строится облик Марии из более ранней шуточной поэмы Пушкина — «Гавриилиады». На образ евангельской героини наслаиваются, проецируются образы Евы из вставной новеллы о грехопадении прародителей, безымянной «еврейки молсдой» из авторского вступления к поэме и даже некоей Елены из ее финала⁷. Границы образа при этом несколько размываются, но ему со-

⁷ Гуменная Г. Л. Ирония и традиция в художественном целом «Гавриилиады» Пушкина // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики: Межвуз. сб. науч. тр. Кемеровский гос. ун-т. Кемерово, 1988. С. 59—66.

общается большая объемность и жизненная достоверность.

Для построения образов действующих лиц «Домика в Коломне» Пушкин пользуется не только рассказом о событиях или развертыванием внефабульного плана, ему важны те смысловые отношения, которые возникают в результате взаимодействия этих двух сфер повествования: из их сопряжения появляется масштабность и объемность образов героев.

◆

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ» А. С. ПУШКИНА

О «маленьких трагедиях» А. С. Пушкина существует обширная литература. Изучена их творческая история, материалы и источники, использованные поэтом в процессе их создания, проблематика. Трагедии поставлены в связь с известными мировыми сюжетами и произведениями, созданными на их основе в европейских литературах, рассмотрены в контексте драматургии поэта и его творчества 30-х гг. в целом, соотнесены с его лирикой тех лет, мироощущением и личной судьбой. Из вопросов поэтики наиболее спорным для исследователей оказалась проблема жанровой специфики этих произведений — являются ли они трагедиями.

Сложность в решении этого вопроса обусловлена не только структурой «маленьких трагедий», но и неопределенностью позиции их автора в обозначении жанрово-родовой принадлежности созданных им драматических произведений. Как известно теперь, Пушкин дал им несколько определений: «драматические сцены», «драматические очерки», «драматические изучения», «опыт драматических изучений», но не остановился ни на одном из них.

Белинский, рассматривая «маленькие трагедии» как «особый род драмы», склонен был считать, что «по форме и объему это не больше как драматические очерки, но по содержанию и его развитию — это трагедии в полном смысле этого слова»². Определение, данное Белинским, было поддержано в XX веке рядом крупных исследователей творчества Пушкина³. Однако

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 98—99.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. V. 1954. С. 59.

³ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967; Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957; Томашевский Б. В. Пушкин. Материалы к монографии. М., Л. 1961. Кн. 2 и др.

большинство современных отечественных исследователей не считает драматические сцены, во всяком случае некоторые из них, трагедиями, хотя и пользуется закрепившимся за ними определением, данным Пушкиным, — «маленькие трагедии»⁴. Один из исследователей творчества Пушкина 30-х гг. полагает, что в «...драматических сценах Пушкина нет коллизии истинной трагедии, которая предопределяла бы идейную катастрофу человека, его физическую гибель». Рассматривая их, он приходит к заключению, что Пушкин создавал некий «новый жанр» и вырабатывал уже на реалистической основе «новые законы драматического искусства»⁵. С последним соображением Г. П. Макогоненко нельзя не согласиться.

Выявились расхождения между исследователями в истолковании жанровой специфики каждой из «драматических сцен». Так, если для Г. А. Гуковского «Скупой рыцарь» есть трагедия, поскольку в теме скупости он «увидел психологический фокус исторической драмы человечества»⁶, то Г. П. Макогоненко, напротив, убежден, что в этом произведении «нет трагической коллизии» и поэтому Пушкин не случайно назвал эту «сцену» при публикации «трагикомедией»: «...Именно этот жанр и узаконивал сочетание комического и трагического, смешного и серьезного»⁷. «Трагикомедией» является «Скупой рыцарь» и для С. А. Фомичева, также полагающего, что именно этот жанр «в полной мере соответствует философской проблематике пьесы»⁸.

Следует заметить, что разногласия в суждениях о жанровой природе пушкинских произведений определилась уже при жизни поэта, в современной ему критике. Единодушия в этом вопросе не достигнуто до настоящего времени. Так, трагедия «Борис Годунов» определяется как «историческое представление», «народная драма», «реалистическая драма», «историческая хроника», «драматическая поэма», «трагедия». Все эти жанровые определения имели место в истории оценок и изучения «Бориса Годунова», начиная с современни-

⁴ Пушкин и театр. М., 1953. С. 404.

⁵ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974. С. 159, 186.

⁶ Гуковский Г. А. Указ. соч. С. 320.

⁷ Макогоненко Г. П. Указ. соч. С. 205—206.

⁸ История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века. Л., 1982. С. 283.

ков Пушкина, Белинского вплоть до наших дней. Схожую картину представляют жанровые определения его первой поэмы — «Руслан и Людмила»: «поэма-сказка», «сказочно-богатырская поэма», «романтическая, лиро-эпическая» поэма, «сказочно-историческая» поэма, «поэма забавная», «синтетический жанр» по типу «романа приключений», «роман-поэма» и др. В равной степени это можно сказать и о его поэмах «Полтава» и «Медный всадник». Не являются в этом отношении исключением и «маленькие трагедии». Это подтверждает мысль, известную уже со времен Белинского, о том, как мало походили произведения Пушкина на сложившиеся и канонизированные в современной ему поэтике жанры, будет ли это трагедия, поэма или элегия.

Избирая предметом данной статьи «маленькие трагедии» Пушкина и ограничивая себя лишь одним вопросом — выявлением их жанровой специфики, автор настоящей статьи исходит из известного суждения Белинского, что «муза Пушкина была вскормлена и воспитана творениями предшествовавших поэтов», но она не просто отталкивалась от них. «Она приняла их в себя как свое законное достояние и возвратила их миру в новом, преображенном виде»⁹.

Для понимания жанровой типологии «маленьких трагедий», как и других произведений Пушкина, важно учитывать не только его связи с ближайшими «опытами» — своими или непосредственных предшественников. Выявление особенностей любого литературного жанра на определенном этапе его исторического развития предполагает выделение на основе мирового опыта главных примет его как художественной структуры. Трагедия — один из древнейших жанров. Как художественная структура этот жанр сложился уже в эпоху античности. Поэтому в решении вопроса о жанровой природе трагедии, независимо от авторской принадлежности и эпохи, главным представляется определение характера конфликта, положенного в основание драматического действия, и главного героя как носителя трагического начала в произведении. На рассмотрении этих двух аспектов (конфликт и герой) и будет сосредоточено внимание в данной статье.

⁹ Белинский В. Г. Указ. изд. Т. VII. С. 266.

Допушкинская трагедия строилась преимущественно на историко-героических сюжетах и основывалась на разных вариантах единственной трагической ситуации — ситуации нравственного выбора. Так, в античной драматургии, поскольку для мировоззрения той эпохи было характерно признание власти «события» над человеком, трагическая коллизия представляла как результат столкновения человека и обстоятельств, являвшихся в виде «трагического рока» или судьбы¹⁰. Трагический герой античной эпохи обычно выступал носителем определенного нравственного пафоса в его наиболее сильном и чистом выражении, будет ли это «пафос» родового или государственного, «отцовского» или «материнского» права. На эту особенность характера античного героя указывал в свое время Гегель¹¹. Трагические коллизии в античной трагедии разворачивались обычно как столкновение этих «пафосов», при этом, «спорящие индивиды по своему конкретному бытию выступают каждый в себе самом как нечто целостное»¹².

В трагедии нового времени, и особенно трагедии классицизма, под воздействием эпохи, предъявлявшей в условиях становления национальных государств и национального самосознания жесткие требования к личности, трагические коллизии меняют свой характер. В качестве идеала утверждается личность, способная пожертвовать своим «благом» во имя «блага общего». Трагическая коллизия разворачивается в драматическом действии как внутренняя борьба разных начал в душе трагического героя, принимает характер психологической коллизии. Художественно она реализуется преимущественно как противостояние долга и чувства в сознании человека, как «столкновение между естественным влечением сердца героя и его понятием о долге»¹³. Трагический герой с раздвоенным сознанием — типичная фигура не только для трагедии классицизма (Корнель, Расин, Сумароков), но он характерен и для трагедии Шекспира (ближайший пример — «Гамлет»).

Однако непосредственно трагическое в трагедии нового времени было заключено не в самом факте столк-

¹⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2 т. 1957. Т. 1. С. 66.

¹¹ Гегель. Соч. Т. XIV. С. 379.

¹² Там же. С. 381—382.

¹³ Там же.

новения противоположных устремлений в душе героя, а в том, что выбор любого из двух возможных решений не избавлял его от нравственных страданий — будет ли он следовать велению долга или повинуется чувству.

Жанр трагедии осмысливается Пушкиным в период работы над «Борисом Годуновым» как жанр историко-героический, с гражданственной тематикой, соответствующим конфликтом и героями. Вместе с тем поэт сознает, что времена изменились и «дух века требует важных перемен и на сцене драматической»¹⁴. Он много размышляет в это время «над трагедией вообще». И из опыта прошлых эпох он извлекает «истинное правило» жанра: оно «в правдоподобии положений и правдивости диалога»¹⁵. Это «правило трагедии» он применяет, создавая вначале «Бориса Годунова», потом — «маленькие трагедии». Созданные на разном жизненном материале, драматические произведения Пушкина явились важным этапом в становлении реализма в русской литературе и русском театре.

В первой своей трагедии Пушкин осуществил замысел «облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории»¹⁶. В этом смысле трагедия оставалась в русле традиции в развитии жанра: была обращена к изображению «судьбы человеческой, судьбы народной», что он особенно ценил у своих великих предшественников — Шекспира и Расина. По его мнению, именно это поставило их творчество «на высоту недосыгаемую» и сделало их произведения, несмотря на «неравенство, небрежность, уродливость отделки» одного и «узкую форму» другого, «вечным предметом наших изучений и восторгов»¹⁷.

Разрабатывая в своей первой трагедии конфликт и сюжет, Пушкин кладет в их основу реальные исторические события, связанные с правлением Бориса Годунова и его падением. Годунов изображен в трагедии среди многочисленных претендентов на верховную власть в государстве единственным человеком, кто действительно мог повести Россию за собой. Задумывая преобразования в государстве и частично осуществляя их, пушкинский герой наталкивается, с одной стороны, на открытое и жесткое сопротивление бояр, с другой —

¹⁴ Пушкин и театр. М., 1953. С. 387.

¹⁵ Там же. С. 393; см. также С. 380.

¹⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 385.

¹⁷ Пушкин и театр. Указ. изд. С. 393.

на непонимание народа и его глухое недовольство: к сожалению, ни экономика, ни общественная психология той поры не были подготовлены к тем решительным преобразованиям, что диктовались потребностями национального развития страны. Трагический конфликт впервые в русской драматургии развернут на реалистической основе как «трагическая коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления»¹⁸. Конфликт в трагедии, где трагическим лицом изображен Борис Годунов, осложнен личной драмой царя, в основу которой Пушкин положил версию Карамзина об «угличском убийстве».

«Маленькие трагедии» — это следующий и более высокий художественный уровень в развитии драматической формы, и не только Пушкина. Особенно это касается природы трагического, таких категорий, как трагический конфликт и трагический герой. Пушкин отходит от больших социальных и национальных проблем, характерных для жанра трагедии. Сферой его внимания в его «драматических сценах» становится частная жизнь. Но привлекают его характеры и ситуации неординарные.

В литературной науке было высказано мнение, что Пушкин предметом изображения в «маленьких трагедиях» избрал три характера, три общечеловеческие «страсти»: скупость, зависть, любовь — и что психологический анализ их и составляет содержание всех «сцен». В этом «ключе» Б. В. Томашевский комментирует одно из определений, данное Пушкиным «маленьким трагедиям», — «опыт драматических изучений». Он склонен объяснить это название желанием поэта «подчеркнуть экспериментальный, опытный характер данных пьес». Исследователь высказал предположение, что «опыт, по-видимому, состоял в попытке найти пути для изображения психологического развития характеров», что «именно изображение характера в его развитии» и привлекло внимание поэта к этим «сюжетам»¹⁹.

Если принять во внимание, что сюжеты, положенные в основание «маленьких трагедий», не имели первичного характера, а также то, что главные герои как

¹⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 29. С. 495.

¹⁹ Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 517.

носители таких психологических свойств, как зависть или скупость, всегда вызывали в общественном сознании отрицательное отношение, а в литературе были неизменно объектом осмеяния или осуждения, объяснение Томашевского покажется недостаточным: оно сводит значение пушкинских трагедий в этом вопросе лишь к решению поэтом чисто творческих задач, в данном случае — разработке психологического анализа в драматической форме. Мне представляется, что дело здесь не только и не столько в психологическом анализе скупого и завистливого, чтобы в очередной раз, подобно Мольеру или Сумарокову, хотя и на качественно ином художественном уровне, осмеять или осудить носителей этих свойств.

Несомненно, изображая разные типы характеров, Пушкин отошел от их схематизации. Герои его «маленьких трагедий» действительно, как неоднократно отмечалось в литературной науке, обладают разными свойствами. Образцом для него, как известно, оставался Шекспир. По его собственному признанию, «лица», созданные великим английским драматургом, «не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока... обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры»²⁰. Шекспиру он противопоставляет не только Мольера-комедиографа, но и Байрона-трагика, создавшего «всею навсего один характер»²¹.

Весьма общо сформулирована исследователем и суть коллизий в «маленьких трагедиях». По его мнению, в их основе лежит «противопоставление двух типов людей: с одной стороны, замкнутых в себе, эгоистически скупых, мрачных и завистливых, с другой — непосредственно отдающихся своей страсти, «праздных гуляк», вроде Моцарта или поэта любви Дон Гуана»²². Такой взгляд на коллизии не раскрывает их трагического «содержания и его развития», о котором говорил в свое время Белинский²³.

Другое, по сути противоположное суждение о художественном смысле пушкинских «маленьких трагедий» было высказано Г. А. Гуковским. В соответствии с основной направленностью своего труда — «Пушкин

²⁰ Пушкин и театр. Указ. изд. С. 443. —

²¹ Там же. С. 353.

²² Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 517.

²³ Белинский В. Г. Указ. изд. Т. V. 1954. С. 577.

и проблемы реалистического стиля» — исследователь, рассматривая трагедии, отклонил мысль об общечеловеческих страстях как предмете внимания Пушкина. «Изображаемые Пушкиным страсти и характеры для него не общечеловечны», — утверждает Гуковский. Кроме того, полагает он, «суть маленьких трагедий не столько в изображении или даже анализе страстей, сколько в объяснении их...»²⁴. Под этим углом зрения исследователь проводит анализ «драматических сцен», выявляет связь изображённых конфликтов с эпохой, эпохой Возрождения, обусловившей их трагический характер.

Из сказанного следует, что вопрос о том, почему Пушкин обратился в «маленьких трагедиях» к известным и устоявшимся в литературе и общественном сознании «сюжетам», вставал в литературной науке неоднократно и получал неоднозначный ответ. Это позволяет автору статьи вновь обратиться к нему и высказать несколько соображений.

Зависть, скупость, долгое время любовь рассматривались неизменно как страсти, приносящие в человеческие отношения «зло». Пушкин, в отличие от своих предшественников в литературе, отказывается от одномерного взгляда на них. «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя», — формулирует он закон драматического искусства. Стремление к изображению «истины страстей», рождающихся в определенных обстоятельствах, побудило его взглянуть на старые, уже известные «идеи» — страсти по-новому: всегда ли зависть или скупость лишь низменные чувства и только ли в одном виде представляет их человечество? Так формируется диалектический подход к конкретному явлению. В этом случае правомерно предположить, что замыслу Пушкина в наибольшей степени отвечали уже известные читателю и зрителю сюжеты и образы. Это первое.

Близость сюжетных мотивов «маленьких трагедий» Пушкина к уже известным не исключала самостоятельной разработки их поэтом в свете его собственных представлений. «Предполагаемые обстоятельства» в

²⁴ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 298.

«драматических сценах» могли быть и другими. Поэтому второе и главное отступление Пушкина от традиции заключено в том, что, используя известные сюжеты, он следует собственной художественной логике и разрабатывает образы не в комическом, а в трагическом ключе, наполняет драматические коллизии-ситуации новым психологическим содержанием. Скупость и зависть — эти извечные свойства человеческой природы — получают у Пушкина возвышенную мотивацию. И хотя от этого они не перестают быть отрицательными свойствами, они не вызывают уже однозначно негативного отношения. Неординарность побудительных мотивов в поведении героев сама по себе предполагала более высокое развитие их индивидуальности в сравнении с окружающей средой. Такими они и предстают у Пушкина. Но их «страсти», будучи проявлением их индивидуального сознания, вступали в противоречие с общественной психологией. Пушкинские герои это понимали (как Барон) или прозревали (как Сальери) по ходу действия. Раздвоение их сознания, основанное на противоречии между чувством и мыслью, между побудительными причинами действий и самими действиями, становится для них источником трагического.

Необычность темы: диалектическая природа человеческих страстей — определила своеобразие ее композиционного решения в «маленьких трагедиях». Нравственное воздействие трагедии — это понимали уже в эпоху античности — тем сильнее, чем завершнее будет ее «фабула». При этом понятие фабулы не сводилось только к «составу происшествий»: «...фабула есть основа и как бы душа трагедии»²⁵. В литературной науке уже отмечалось, что главная особенность ведения сюжета в «маленьких трагедиях» в том, что конфликт в них зарождается задолго до начала изображаемых событий. И это действительно так. Скупостью отца доведен до крайности Альбер. Давно вызревает у Сальери мысль об убийстве Моцарта. Реквием лишь подталкивает его к решительному шагу. В «Каменном госте» несколько иная ситуация, но и она завершает многочисленные любовные приключения героя, о которых упоминается по ходу действия. Трагическая коллизия четвертой пьесы основана на сюжетном мотиве,

²⁵ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 60.

обозначенном в ее заглавии — «Пир во время чумы», и раскрывает психологию человека в экстремальной ситуации. Поскольку основу сюжетов трагедий составляет кульминационный эпизод той или иной «истории», это определяет не только необходимость обширной экспозиции, но и введение в них мотивов для естественного развития сюжета.

Однако, хотя само событие в «драматических сценах» Пушкина не утрачивает своего значения, центр тяжести в них перенесен на монологи главных героев. Именно в них получает развитие главная тема, раскрывается личность героев, их этические установки и нравственные принципы.

Обращаясь к анализу порочных «страстей», Пушкин сохраняет жанровую установку трагедии на психологизм. Его герои наделены аналитическим мышлением. В их индивидуальном сознании, отражающемся в воспоминаниях о прошлом, размышлениях о настоящем и думах о будущем, отчетливо просматривается противостояние разных нравственных начал, вызываемых одной «страстью», будет ли это зависть или скупость. Эта страсть раскрывается в ее диалектике, прослеживается и психологически мотивируется ее переход из одного качества в другое. «Нет! Не могу противиться я доле Судьбе моей: я избран, чтоб его Остановить...» — убежден Сальери в правомерности своего рокового шага. «Гений и злодейство — Две вещи несовместные», — прозрение пришло к Сальери поздно, и оно обрекает его на вечные нравственные страдания.

Трагические коллизии в «маленьких трагедиях» возникают в результате рождающихся в сознании героев сомнений в правомерности их собственной нравственной позиции. «...Молва, быть может, не совсем неправа, На совести усталой много зла, Быть может, тяготее...» — эти слова Дон Гуана обращены к Доне Анне в самый драматический момент его объяснения с нею. Его последние слова — «гибну — конечно — О Дона Анна!..» — обращены также к ней, и в них заключен главный смысл трагедии, приводящий зрителя к катарсису, о котором говорили еще теоретики античного мира.

Объем настоящей статьи не позволяет рассмотреть под избранным углом зрения все «маленькие трагедии». Остановлюсь на одной из них — «Скупом рыцаре».

Внешне интрига трагедии строится по классической

схеме жанра драмы или комедии: сын испытывает крайние материальные затруднения, и они лишают его возможности вести тот образ жизни, к которому обязывает его социальное происхождение и положение в обществе. Традиционно и его представление об отце, скупость которого толкуется в обычном, бытовом понимании этого слова и осуждается как чувство низменное, недостойное человека его положения. Альбер видит лишь то, что открывается внешнему взгляду: отец в его глазах как «алжирский раб, Как пес цепной. В нетопленной конуре Живет, пьет воду, ест сухие корки, Всю ночь не спит, все бегаёт да лает — А золото спокойно в сундуках лежит себе» (VII, 106). После долгих колебаний, о которых зритель знает из монолога, Альбер решается наконец на тяжелый для него и оскорбительный для отца шаг — обратиться к Герцогу с жалобой на Дона Филиппа: «Нет, решено — пойду искать управы у Герцога: пускай отца заставит меня держать как сына...» (VII, 108). Этот мотив является наиболее динамичным в трагедии Пушкина, и он определяет движение сюжета.

Барон знает об образе жизни и наклонностях сына. Для него Альбер, его будущий «наследник», — «безумец, расточитель молодой», «развратников разгульных собеседник». Дона Филиппа страшит судьба его сокровищ («Но кто вослед за мной Приимет власть...»). «Мне разве даром все досталось? Кто знает, сколько горьких воздержаний, Обузданных страстей, тяжелых дум, Дневных забот, ночей бессонных мне Все это стоило?..» (VII, 113) — эти вопросы-утверждения определили психологическую основу его поведения у Герцога, когда он почувствовал опасность для своих богатств и попытался оградить их всеми средствами, вплоть до вызова сына на поединок.

Однако не противоположность жизненных позиций отца и сына обусловила трагический пафос произведения. «Идеал скупости один, но типы его бесконечно различны», — писал Белинский, приступая к рассмотрению трагедии Пушкина. Противопоставив Барона Плюшкину, он справедливо отметил, что один — «лицо трагическое», другой — «лицо комическое»²⁶. Разрабатывая мотив скупости, Пушкин взял героев из «верхних» слоев социальной структуры общества. Сюжет тра-

²⁶ Белинский В. Г. Указ. изд. Т. VII. С. 560.

гедии, по сути, развивается в двух планах. Первый — это столкновение отца и сына, где каждый из них выражает свою «правду». Одна «правда» — Дона Филиппа: «...Понемногу сокровища растут. <...> ...станет ли несчастный то расточать, что кровью приобрел» (VII, 113). Другая — «правда» Альбера: «О, бедность, бедность! Как унижает сердце нам, она!» Этот сюжет выстроен в оппозицию, но не он лежит в основе трагического конфликта. Главное внимание в трагедии сосредоточено на личности Барона как носителя идеи скупости. С ним связан второй и главный сюжет трагедии, раскрывающий внутреннюю драму «скупого рыцаря».

Барон в прошлом — «верный, храбрый рыцарь», много лет состоявший в дружбе с герцогским домом; в настоящем — он ростовщик, собравший несметные богатства. В отличие от предшественников Пушкин сообразил скупости Барона, как уже отмечалось, нетрадиционную мотивировку и конфликт из бытового плана вывел на уровень философско-психологический. В этом отношении опорным в структуре трагедии является монолог Дона Филиппа, связанный с внешней интригой (конфликт отца и сына), но изменивший в ней смысловые акценты. Монолог Барона — лирическая исповедь героя, по-новому раскрывающая главную тему трагедии — тему скупости, перерастающую в тему золота. О двойственной природе золота говорили уже герои Шекспира («Ромео и Джульетта», «Тимон Афинский»). Для пушкинского героя золото становится символом власти и могущества. «Принося привычну дань» в подвал, глядя «на блестящие груды», созерцая их «волшебный блеск», он сознает, что все теперь ему «подвластно» и «послушно»: и «вольный гений», и «добродетель», и «окровавленное злодейство» — все «смирненно будут ждать моей награды». Но сам он «спокоен», он «выше всех желаний», он не склонен творить «добро» или «зло». Золото дает ему ощущение личной свободы и независимости, и с него «довольно сего сознанья»: «Мне все послушно, я же — ничему». Высыпая «горсть золота» в шестой сундук, «сундук еще неполный», он сопровождает свои действия словами, в которые вкладывает глубокий смысл: «Ступайте, полно вам по свету рыскать... Усните здесь сном силы и покоя...» Золото не должно служить низменным «страстям и нуждам человека».

С этих высоких позиций он осуждает будущие поступки своего сына, который, «едва умру», «с толпой ласкателей, придворных жадных» «сойдет сюда» и «сундуки со смехом отопрет»; «Он разобьет священные сосуды, Он грязь елеем царским напоит — Он расточит...». Разврат, карточные игры, расточительство — эти пороки сына и его друзей, «развратников разгульных», имеют в глазах Дона Филиппа низменный, недостойный характер, унижающий высокое назначение золота.

Трагический герой в допушкинской трагедии не в силах был смирить свои «страсти» и подчинить их высшему, гражданственному началу и потому «впадал в несчастье». Но развитие действия мотивировалось неизменно внутренней борьбой между противоположными чувствами: любовью и нелюбовью, любовью и мщением и др., что и приводило события к трагической развязке. Пушкин уже в своей первой трагедии сообщил трагическому иной характер. Лирические монологи-исповеди Бориса Годунова раскрывают в качестве главной одну тему — тему власти, ее двойственной природы, неизбежно обрекающей человека на нравственные страдания. Тема власти разрабатывается им в этой трагедии как тема трагическая.

В «Скупом рыцаре» герой, отдаваясь своей «страсти» и боготворя золото, сознает, что в золоте заключена и злая сила, обрекающая одних на бедность и толкающая других на преступления. Принеся в подвал горсть денег и готовясь опустить их в сундук, он предается размышлению: «Кажется, не много. А скольких человеческих забот, Обманов, слез, молений и проклятий Оно тяжеловесный представитель!» Размышления Барона переводят психологическую тему в социальный план, создают обобщенный образ эпохи, изменяют эмоциональную окраску его переживаний, резко контрастирующую с общей тональностью первой части монолога («Что не подвластно мне? Как некий демон Отселе править я могу...»). Пушкин не замыкает монолог своего героя на одной эмоции. Взяв тему денег как тему лирического переживания, он показывает диалектичность ее восприятия Бароном. Это определило смену эмоциональной окраски психологического состояния героя — от апофеоза своей силы и могущества к горечи как результату его аналитического сознания. Ему ведомо отношение к ростовщичеству как занятию

и скупости как психологическому свойству. Он ощущает вокруг себя атмосферу ненависти: «Да! если бы все слезы, кровь и пот, Пролитые за все, что здесь хранится, Из недр земных все выступили вдруг, То был бы вновь потоп — я захлебнулся б В моих подвалах верных» (VII, III).

Множественные приметы внешнего мира всплывают в его сознании и выстраиваются в определенные психологические ряды, вызывая неоднозначное отношение. Вот вдова «с тремя детьми полдня перед окном» «стояла на коленях воя». В сердце его проникает обычное человеческое чувство — жалость: «Шел дождь, и перестал, и вновь пошел». Но он подавил это чувство: «мужнин долг она мне принесла». Он понимает, что его скупость как ростовщика может толкнуть его должников на преступление: «Где было взять ему, ленивцу, плуту? Украл конечно: или, может быть, Там, на большой дороге, ночью, в роще...» (VII, III).

Поэтому всякий раз, спускаясь в свой подвал и открывая сундуки, он впадает «в жар и трепет» и сердце его «теснит какое-то неведомое чувство». Муки совести были неведомы литературным предшественникам Барона. Пушкинский герой ведет невидимый, но постоянный внутренний диалог с сыном, мысленно возражает на его возможные упреки: «Иль скажет сын, Что сердце у меня обросло мохом, Что я не знал желаний, что меня И совесть никогда не грызла, совесть, Когтистый зверь... докучный собеседник, Занмодавец грубый, эта ведьма, От коей меркнет месяц и могилы Смущаются и мертвых высылают?..» (VII, 113).

Любая страсть, овладевающая всецело человеком, становится разрушительной силой. Непреодолимая страсть к деньгам и скупость как ее следствие, одухотворенные у Пушкина высоким стремлением героя к внутренней свободе и независимости, не находятся в гармонии с его совестью, которая в этом случае отражает нравственные понятия о добре и зле, складывавшиеся веками в народном сознании. Перед мысленным взором Барона, сменяясь, возникают фигуры и лица его должников, умоляющих или клянущих его. В его сознании возникает параллель между собой и убийцей: «Я каждый раз, когда хочу сундук Мой отпереть, впадаю в жар и трепет. Не страх (о нет! кого бояться мне? <...> Нас уверяют медики: есть люди, В убийстве находящие приятность. Когда я ключ в замок вла-

гаю, то же Я чувствую, что чувствовать должны Они, вонзая в жертву нож: приятно И страшно вместе» (VII, 111). Совесть — этот «незванный гость», «докучный собеседник», постоянным «присутствием» своим отравляет ему сознание, обрекая его на вечные нравственные страдания.

В своей исповеди-монологе, снедаемый «страстью», терзаемый совестью, страхом перед смертью, «скупой рыцарь» Пушкина действительно достигает трагического величия. Воспоминания о прошлом и думы о будущем сливаются, создавая в сложном образе его переживания картину его внутренней жизни в ее многообразных психологических гранях. Этого не знала допушкинская русская трагедия. Сцена у Герцога логически завершает историю «скупого рыцаря», развязывает трагический узел его «страстей». Но последние мысли его о сокровищах: «Где ключи? Ключи, ключи мои».

Художественная мысль Пушкина, опираясь на традиции, реализуется в «маленьких трагедиях», в том числе и «Скупом рыцаре», по законам реалистической композиции, поэтому она исключает «чистоту» жанра. В рассматриваемой трагедии свободно соединяется «высокое» и «обыденное», «поэтическое» и «прозаическое», философское и бытовое. Поэтому в ней вполне уместны и органично входят в ее композицию сцены, раскрывающие в драматическом действии тему Альбера. Однако доминантой ее «пафоса» является трагическое. И это трагическое предстает в новом эстетическом качестве. Внимание поэта сосредоточено на одном явлении, одном психологическом свойстве — скупости, но оно раскрывается в его диалектике, в данном случае — диалектике внутреннего мира главного героя, обусловленной его индивидуальным жизненным опытом.

Автором настоящей статьи в этом же ключе рассмотрены все «маленькие трагедии». Анализ их подтверждает мысль, высказанную здесь. Это мысль о новом художественном качестве трагического в драматических произведениях А. С. Пушкина, рождение которого возможно было только на реалистической основе.

◆

**СВОЕОБРАЗИЕ ДИАЛОГА
В ОРИЕНТАЛЬНЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ
А. С. ПУШКИНА**

Хотя взаимодействие двух культур — западной и восточной, христианства и ислама — берет начало в глубоком прошлом человечества, однако феномен этого диалога стал особо актуален в нашу эпоху. Растут и ширятся межнациональные и межкультурные связи, и процесс интеграции человечества сделался одним из определяющих в нашу эпоху¹. У России здесь особый счет и исторический опыт столкновений и битв. Грани взаимодействия ее культуры с Западом и Востоком отчетливо видны не только в древнерусской литературе, но и в произведениях Радищева и Пушкина, Лермонтова и Белинского. Заметны они и в творчестве менее одаренных поэтов и прозаиков России.

Наши великие предшественники не раз задумывались над идеей единства человеческого рода, сложностью диалога «Восток — Запад», напряженно размышляли о поступательном развитии Европы и конфликтах с ней, как «примирительных», так и «непримирительных». К примеру, ориентальные стихи и южные поэмы Пушкина показывают, как в разные годы он по-разному, т. е. более гуманно и проникательно, осмыслял разноплеменное человечество как «великую семью», что ему оставался дорог и памятен «всяк сущий» на Руси «язык». Диалог между христианством и исламом, Востоком и Западом, как момент исторического движения, представлен в его богатейшем наследии на разных художественных и тематических уровнях. В настоящей статье речь пойдет о своеобразии диалога в таких ориентальных произведениях, как «Бах-

¹ Интересные размышления по затронутой проблеме содержат недавно изданные монографии: Культурное наследие народов Востока и современная идеологическая борьба. М.: Наука, 1987; Журавский А. В. Христианство и ислам. Соцкультурные проблемы диалога. М.: Наука, 1990, и др.

чисарайский фонтан», «Подражания Корану». «Не пленяйся бранной славой» (Из Гафиза) и «Стамбул гяуры нынче славят».

Глобально диалогической структурой художественного текста занимался, как известно, М. М. Бахтин. Интересны в этом плане также работы Ю. В. Манна и Ю. М. Лотмана². Правда, на интересующем нас аспекте они практически не останавливались.

Итак, обратимся к самой романтической из южных поэм Пушкина — «Бахчисарайскому фонтану». С внешней, формальной стороны диалог занимает в ней не столь видное место, как, скажем, в «Цыганах». Диалог в «Бахчисарайском фонтане» — это страстная исповедь грузинки Заремы («звезды любви»), обращенная к юной Марии, с просьбой спасти ее, вернуть любовь хана Гирея, и краткий вопрос к ней Марии: «Зачем ты здесь?» (IV, 165).

Страстный восточный темперамент Заремы, ее пламенная ревность выразились в этой сцене, о которой поэт с удовлетворением писал в Большом Болдине: «Сцена Зар(емы) с Марией имеет драматическое достоинство. Его, кажется, не критиковали» (XI, 145).

Справедливо заметил современный исследователь: «Драматическое напряжение центральной сцены поэмы зиждется исключительно на духовном противоборстве Заремы и Марии»³. Другой исследователь не без оснований видит в «Бахчисарайском фонтане» «столкновение» двух цивилизаций с проблемой человеческих страстей. Драматично здесь не только сюжетное «столкновение» героинь, но и «столкновение» в их образах, мыслях и эмоциях разных национальных культур; основной сюжетный конфликт происходит между «духов-

² Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина. (Проблема авторских примечаний к тексту). Пушкин и его современники // Уч. зап. Ленинградского пединститута им. А. И. Герцена. Т. 434. Псков, 1972. С. 101—110; он же. Анализ поэтического текста. Л., 1972. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976. Интересна для нас своими наблюдениями и одна из недавних работ этого ученого, в которой прослежено внимание Пушкина-стихотворца к «диссонансу в оправе гармонии», когда оба участника диалога «уравнены в духовной значительности своих претензий». Убедительно также мнение, что «пушкинская гармония» включает и «право голоса каждой из сторон» (Ю. В. Манн. Пушкин — «певец гармоний»? // Филологические науки, № 2, М., 1990. С. 5—12).

³ Фомичев С. А. Поэзия Пушкина. (Творческая эволюция). Л., 1986. С. 85—86.

но не соприкасающимися и лишь внешне сталкивающимися культурами — европейской и «первобытной»⁴.

Вряд ли правомерно мир ислама называть «первобытным». Это не соответствует исторической действительности, в поэме нет ни одного эпитета, равного или близкого к слову «первобытный». Идеино-нравственный диалог возникает в пушкинском «Фонтане» между приверженной христианству Марией и миром ислама, с которым польская княжна столкнулась на берегах Тавриды. Мир Востока, мир «обожателей Пророка» (IV, 163) представлен в поэме прежде всего воинственным ханом Гиреем и его робкими женами; скучными и однообразными нравами гарема, где «жизнью правит лень» (IV, 156) да неотлучный сторож, что равнодушно видит «прелестниц обнаженный рой» (IV, 157). К миру ислама причастна и «Татарская песня»: «Блажен факир, узревший Меку» (IV, 158); и угрюмый дворец хана, застланный коврами; и Зарема, забывшая «веру прежних дней» (IV, 167); и, наконец, супруги «простых татар» (IV, 162).

Итак, восточный деспотизм, обрисованный впечатлительным поэтом-романтиком в духе Монтескье, «встретившись и соприкоснувшись» с другим «чужим» смыслом, — по Пушкину это «чистая душа» христианки Марии, — раскрыл «свои глубины». Между Востоком и Западом начинался «как бы диалог». Пушкин гениально уловил, что «чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте)». Это неодинаковое взаимодействие культур в различные исторические эпохи, подробно рассмотренное М. М. Бахтиным, русский поэт убедительно раскрыл и показал в ряде других стихотворений, также обращенных к Востоку, но другим его регионам. И прежде всего в цикле «Подражания Корану».

Вспомним: «Бахчисарайский фонтан» был задуман весной 1821 г., а к осени 1823 г. поэма получила окончательную отделку и подготовлена была к печати (IV, 471). Начало работы над циклом «Подражания Корану» связывают с осенью 1824 г. Теперь воображение Пушкина влекут к себе ориентальные края **вне**

⁴ Фридман Н. В. Романтизм в творчестве Пушкина. М.: Просвещение, 1980. С. 90, 99.

⁵ Бахтин М. М. Смелее пользоваться возможностями // Новый мир. 1970. № 11. С. 240 (Подчеркнуто мною. — Д. Б.).

пределов России. Его творческие замыслы обращены к арабскому Востоку. В основе нового эстетического интереса поэта лежит не «печальное предание» (IV, 401)⁶, а непреходящий памятник национальной культуры. Его своеобразие, его инациональную индивидуальность Пушкин воссоздал для русского читателя на разных художественных уровнях. Мир ислама раскрыт в «Подражаниях» на уровне лексики, т. е. поэт включил в структуру цикла слова арабского происхождения, как-то: Коран, Магомет, Алла, Мекка и др. На уровне сюжета, заимствованного из Корана, построено IV подражание: о состязании царя Нимврода с богом.

Темы отдельных сур Корана, остановившие внимание Пушкина, послужили источником I, II, VI, VIII подражаний. Наконец, в цикле встречается пример более высокого постижения им чужой культуры — **импровизация**. Пример этому видим в 9-м подражании: «И путник усталый на бога роптал» (II, 354).

Использовал ли поэт в «Подражаниях» художественный опыт «Бахчисарайского фонтана»?

Отвечая утвердительно, обращаем внимание на факт противопоставления Пушкиным двух мировосприятий в рамках одного произведения: давно минувшего и современного, исторически отсталого и научного: «Плохая физика, но зато какая смелая поэзия!» Противопоставление ислама и христианства, Востока Западу сквозь трагические судьбы Марии и Заремы уступило место в цикле диалогу, который оригинален как содержанием, так и своей формой.

«Подражания Корану» — не только девять стихотворений, но также пять кратких примечаний в прозе. Внешне в цикле объединено несоединимое — стихи и проза. И это сочетание «рождает споры», воссоздает диалог⁷.

В «Подражаниях Корану» мало строк, требующих особых пояснений, и функция прозаических примеча-

⁶ Виктор Святелик недавно рассказал, опираясь на архивные источники, о Софии Потоцкой, которая в глазах Пушкина выглядела «знатоком восточных обычаев». См.: Знамя. 1989. № 8. С. 216.

⁷ Интересные наблюдения о взаимоотношении стихов и прозы в рамках одного произведения содержатся в обстоятельной монографии А. С. Янушкевича «Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского», изданной в Томске в 1985 г. (см. с. 197—216).

ний, на наш взгляд, носит не непосредственный, а опосредствованный характер. Казалось бы, в первом примечании читатель обнаруживает авторскую позицию:

«Нечестивые, — пишет Магомет (глава *Награды*), — думают, что Коран есть собрание новой лжи и старых басен». Мнение сих *нечестивых* (курсив Пушкина. — *Д. Б.*), конечно, справедливо; но, несмотря на сие, многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом» (П. 358).

Прочитанное примечание относится не к отдельному слову, строке или стихотворению, а к заглавию «Подражания Корану», т. е. ко всему циклу. Оно уточняет историческую дистанцию между лицом, от имени которого произносятся клятвы и наставления, записанные в священной книге мусульман, и автором «вольных подражаний» этой книге. В первое примечание включены слова легендарного пророка, реплика на них европейски образованного человека 20-х гг. XIX в., которая содержит его иронию в адрес «новой лжи и старых басен»; и, наконец, объяснение Пушкина с читателем, которому стихотворец предлагает «несколько вольных подражаний».

Голос русского поэта, его талант представлены в цикле девятью «вольными подражаниями». Все же не он, Пушкин, ведет диалог с творцом Корана, а европейски просвещенная личность, как бы двойник поэта. Правда, в нейтральной информации о том, что «в подлиннике (т. е. Коране. — *Д. Б.*) Алла везде говорит от своего имени, а о Магомете упоминается только во втором или третьем лице» (1, 358), можно услышать голос автора «вольных подражаний», его намек на личную незначительность легендарного пророка, о котором, если и упоминают, то только во втором или третьем лице.

Не забудем, что примечания в прозе составлялись европейски просвещенной личностью, иронически относившейся к религиозной стороне всех священных книг.

Итак, в рамках одного цикла воссоздан подлинный диалог, который ведут два исторически различных лица, один из которых воплощает собой мусульманский Восток далекого прошлого, другой — передовую мысль Запада. «При такой диалогической встрече двух культур, — подчеркивал М. М. Бахтин, — они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство

и открытую целостность, но они взаимно обогащаются»⁸. И наблюдение это весьма справедливо. Художественная система изображения арабо-мусульманского Востока, продемонстрированная Пушкиным в «Подражаниях Корану», была новой для русской словесности. Пушкинский цикл вызвал среди современников множество откликов, желание испробовать свои силы в стихотворной передаче текстов Корана. Первым здесь может быть назван А. Г. Ротчев, издавший в 1828 г. сборник «Подражания Корану», включавший 12 стихотворений. В том же 1828 г. П. П. Манасеин, в прошлом приятель В. К. Кюхельбекера, создает поэму «Ад и рай Магометов». В ней он широко использует художественные открытия Пушкина, предложенные им формы стихотворной передачи арабо-мусульманского восприятия мира. Даже лучшие образцы стихотворений обоих авторов, как и последующая попытка Л. Якубовича, напечатанного в 1829 г. в московском журнале «Атеней» стихотворение «Из Ал-Корана, глава ХСІ», представляли собой неравноценное повторение известного. Вместе с тем перечисленные произведения поддерживали интерес у русского читателя к арабскому Востоку.

Итак, Пушкин воссоздал в знаменитом цикле мироощущение мусульманина, т. е. чужую для себя культуру, опираясь на образцы восточной словесности. В его «Подражаниях» «все явления, каждая деталь проникнута могучей энергией оценки, энергией притяия или отрицания»⁹.

Диалог двух культур — и это обстоятельство следует подчеркнуть — по-настоящему разворачивается в сознании читателя в момент его знакомства с примечаниями, т. е. с прозой, помещенной после стихов. Вначале свидетель диалога, читатель оказывается затем его активным участником. Он замечает его, постигает его смысл в процессе ознакомления со всей напряженной структурой цикла.

И здесь нельзя не согласиться с наблюдениями Ю. М. Лотмана, что Пушкин, как автор «Подражаний Корану», «видимо, рассчитывал на соотношение в

⁸ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 240.

⁹ Мейлах Б. С. Вопросы литературы и эстетики. Л., 1958. С. 229.

читательском сознании этих двух частей публикуемого им текста»¹⁰ — стихов и прозы.

Сопоставление двух мировоззрений, а точнее мировосприятий в ходе одного диалога убедительно свидетельствовало об утверждении черт историзма в стихах Пушкина о Востоке, об удивительной близости «Подражаний» древнему памятнику.

Напрашивается вывод: если в «Бахчисарайском фонтане» Пушкин, опираясь на легенду, бытовавшую среди жителей Крыма, гениально конструирует образный мир Востока и Запада и их трагедийный диалог, то в «Подражаниях Корану» творческие возможности поэта были регламентированы общеизвестным ориентальным памятником. Воссоздавая в цикле диалог «Восток — Запад», русский поэт оказался более самостоятелен во второй части указанной формулы, поскольку образный мир восьми «подражаний» был строго обусловлен и подсказан Кораном. Своеобразие воссозданного здесь диалога еще и в том, что он ни на минуту не прерывает временную дистанцию между далеким прошлым и пушкинской эпохой. Диалог этот давал почувствовать русскому читателю религиозный пафос древнего законоучителя арабов.

Нами не раз отмечалось, что многолетний интерес Пушкина к Востоку, к каждому из его регионов, представлял собой — судя по созданному им в стихах и прозе — художественную концепцию ориентального мира¹¹. Возникшая в пору повышенного интереса отрока-лицеиста к судьбе прадеда-африканца, она обогатилась от впечатлений за недели путешествия поэта в Арзрум во время турецкого похода; формированию концепции способствовали и тихие часы бесед с знаменитыми востоковедами и неумный интерес поэта к литературе всех времен и народов.

Своеобразие диалога «Восток — Запад» в каждом из названных в начале статьи стихотворений позволяет увидеть, сколь серьезно и глубоко постиг Пушкин мно-

¹⁰ Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина. (Проблема авторских примечаний к тексту) // Пушкин и его современники. (Учен. зап. Т. 434). Псков, 1970. С. 103.

¹¹ Белкин Д. И. О роли авторских примечаний в «Подражаниях Корану» Пушкина // Русско-зарубежные литературные связи. Учен. зап. Горьковского госуниверситета. Вып. 145. Горький, 1971. С. 185—196.

гообразии ориентального мира той эпохи. Обращаясь после «Бахчисарайского фонтана» к проблеме «Восток — Запад», русский поэт интересуется не конфликтом, вероятным здесь, сколько возможной гармонией. В стихотворении «Не пленяйся бранной славой...» (1829 г.) в легко подразумеваемом здесь диалоге «Восток — Запад» Пушкин, в отличие от «Подражаний Корану», трудится над первой частью формулы — Востоком. Перед нами «ответ» знаменитого иранского поэта европейскому. Так по крайней мере оно — стихотворение из Гафиза — могло осознаваться Пушкиным. Считают, что истоки стихотворения «Не пленяйся бранной славой...» восходят к подлинным строкам одной из газелей Хафиза:

Лик твой нежен, стан твой хрупок! Я страшусь:
Ведь гурьба святош драчлива и груба!¹²

По нашим наблюдениям, стихотворение «Из Гафиза» — это ответ на воинственные вирши «В Персию», сочиненные Андреем Муравьевым¹³. Его сборник «Таврида», изданный в 1827 г. в Москве, был сравнительно сочувственно встречен Пушкиным (XI, 48). Стихотворение «В Персию», состоящее из 8 четверостиший, заключало сборник. В него входили и такие строки:

Я слышу клич призывной брани!
Ему внимает жадный слух.
На битву рвется меч из длани,
В груди пылает юный дух!

На бой! На бой, на поле славы,
Стремитесь бурною толпой!
Вас увенчает лавр кровавый,
Бессмертье храм откроет свой.

О конь, кипящий духом брани,
Неси меня на бурный бой!
Как цвет, да не увяну ранний.
Да не паду в стране чужой!¹⁴

В зиму 1826/27 г. А. Н. Муравьев — частый посетитель салона Зинаиды Волконской. Это о нем, «сопернике Аполлона», Пушкин высказался в одной из

¹² Хафиз. Пятьдесят газелей. Сталинабад, 1955. С. 10. (на это стихотворение нам любезно указал член-кор. Таджикской АН И. С. Брагинский).

¹³ Подробно об этом см.: Д. И. Белкин. Пушкинские строки о Персии // Пушкин в странах зарубежного Востока. М., 1979. С. 156—214.

¹⁴ Муравьев А. «Таврида». М., 1827. С. 133, 134.

эпиграмм. Позднее, по словам А. Н. Муравьева, поэт написал для него несколько стихов, которые «никак не мог найти в хаосе своих бумаг»¹⁵.

Не углубляясь в доказательства, скажем, что строфы «Из Гафиза» и были, вероятнее всего, теми стихами, которые адресовались А. Н. Муравьеву.

И образы, и тематика строк «Не пленяйся бранной славой, о красавец молодой!» прежде всего и больше всего контрастны стихотворению А. Н. Муравьева «В Персию». Вместе с тем и смысл, и настроение пушкинского двенадцатистроичника удивительно близки к цитированным выше строкам Хафиза: «Лик твой нежен» и т. д. В самой первой строке «Не пленяйся бранной славой...» уже заложен ответ умудренного не легким жизненным опытом стихотворца «молодому красавцу». Кровавый бой, к которому тот торопится, судя по стихотворению «В Персию», был несовместим с человеческой красотой и просветленностью души. «Бранная слава» лишала юношу этих прекрасных человеческих достоинств.

Содержание строк «Из Гафиза» переросло смысл индивидуального ответа. (Видимо, в этом одна из причин, почему Пушкин так и «не мог найти в хаосе своих бумаг» стихов, адресованных А. Н. Муравьеву). Двенадцатистроичник являлся ответом Пушкина — «Гафиза» определенному кругу молодых людей, их настроениям и мечтам, вызванным в 1827 г. войной России с Персией.

Заслуживает внимания, что знаменитый лирик Востока «отвечает» анонимному русскому пияту, ведет диалог с ним не где-то, а в точно указанном месте: в военном «лагере при Евфрате». И эти прозаические слова усиливают несогласие Пушкина — «Гафиза» с теми, кто рвется в бой и пленяется бранной славой...

С максимальным тактом построил Пушкин ответ на «клич призывной брани», ибо так, по его мнению, мог возражать мудрый и чуткий к движениям человеческого сердца Хафиз. Именно Хафиз, а не Саади, стихи которого также знал и любил цитировать Пушкин.

Как и другие произведения, причастные к ориентальному миру, стихотворение «Не пленяйся бранной сла-

¹⁵ Муравьев А. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 18.

вой...» обладает двухслойной организацией сюжета¹⁶: событийный (новеллический) пласт накладывается в нем на более глубокий, философский. Пушкин не только объединил, но и гармонически связал в одном стихотворении отдельные сферы из русской и иноземной жизни той эпохи. Он сделал возможным невозможное: создал диалогическую структуру стиха, состоящую из элементов иранской и русской лирики, которые не оторглись друг от друга, но, взаимно обогащаясь, по сей день волнуют человеческие сердца. Вычленив элементы, передающие исключительно русский или иранский колорит, формально можно, но секрет пушкинского мастерства как раз и состоит в том, что каждый элемент, принадлежащий, условно говоря, «Западу» или «Востоку», взятый отдельно, т. е. изъятый из структуры текста, окажется обедненным, потеряет многое в звучании своем и смысле.

На наш взгляд, в стихотворении, написанном в «лагере при Евфрате», встретились и соприкоснулись, как две половинки целого, «В Персию» и «Из Гафиза». Своеобразие диалога «Восток — Запад» выступает здесь перед русским читателем в новом качестве. Поэт-христианин обеспокоен судьбою красивого юноши «среди сражений». Он призывает его, может иранца, а может и русского, не бросаться «в бой кровавый», поскольку война и душевная чистота несовместимы. Поэт верит в способность нравственного прозрения и европейца, и героя из другой половины мира. Обращаясь к молодому воину от имени знаменитого на Ближнем Востоке стихотворца-мусульманина и от себя, Пушкин придал стихотворению общечеловеческий смысл, где Запад и Восток выступают равноценными половинами человечества.

Воссоздавая желанную гармонию между ними, поэт отчетливо видел вокруг и дисгармонию. Так, в 3-й главе «Путешествия в Арзрум» он затрагивает уже в прозе знакомую коллизию юношеской красоты и «бранной славы». Почти случайно стихотворец замечает на недавнем поле боя труп молодого турка. «Ему, казалось, было лет 18; бледное девическое лицо не было обезображено. Чалма его валялась в пыли; обритый затылок прострелен был пулею» (VIII, 471). Азраил не

¹⁶ Лотман Ю. М. Идеальная структура поэмы Пушкина «Анжело» // Учен. зап.: Пушкинский сборник. Л., Госпединститут им. А. И. Герцена. Псков, 1973. С. 5,

поощаил красоты молодого воина, а вероятно, и не обратил на нее внимания... Такова трагическая правда, таков один из печальных итогов столкновения Востока с Западом, когда диалог их не смог состояться.

Исследуя характер диалогизма пушкинских стихотворений, посвященных ориентальному миру, обратимся еще к одному, соприкасающемуся с турецким регионом. В отличие от многих литераторов-современников Пушкин охотно и удивительно точно подмечал их историческую и этнографическую «разность».

Итак, «Стамбул гяуры нынче славят...». Стихотворение, написанное в знаменитую Болдинскую осень 1830 г., вошло в несколько измененном виде¹⁷ в «Путешествие в Арзрум» (1836).

В науке отмечались точки соприкосновения между образами яркого приверженца Корана из цикла «Подражания...» и жителя города Арзрума¹⁸, где еще не потух «веры чистый жар» (VIII, 479).

В этом стихотворении мир Востока раскрыт в диалоге с Западом в общем-то по-новому. В тексте сатирической поэмы янычара Амина-Оглу — как форме словесного искусства — диалог внешне отсутствует. Читатель знакомится с причитаниями правоверного турка из Арзрума. «Герой» поэмы ощущает поступательное движение времени. Оно — по его словам — в крушении существовавших порядков, обычаев, прежних традиций, столь дорогих его сердцу. Он порицает и осуждает за это Запад, «гяуров», которые Стамбул «как змия спящего раздавят». В текст «сатирической поэмы Амина-Оглу» входят страшные по своим последствиям действия «лукавого Запада». Это из-за него «Стамбул для сладостей порока мольбе и сабле изменил».

Виноват «Запад» и в том, что «Стамбул отрекся от пророка» и «пьет вино в часы молитвы». Таким образом, мир Запада присутствует в поэме, и соприкосновение с ним ведет Восток к беде.

¹⁷ Белкин Д. И. О турецких мотивах в «Путешествии в Арзрум» (Горьковский госуниверситет им. Лобачевского. Тезисы докладов конференции молодых научных работников. Секция гуманитарных наук). Горький, 1966. С. 178—181.

¹⁸ Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Языки лирики XIX в. Пушкин и Некрасов. М.: Наука, 1981. С. 98; Белкин Д. И. О комментариях к стихам «Стамбул гяуры нынче славят...» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1983. С. 119—128.

В этот нелегкий диалог с Ираном и Турцией была втянута во времена Пушкина Россия. И герой упомянутой поэмы, односторонне воспринимая события, предлагает в качестве нравственных ценностей порядки, сохранившиеся якобы в «многодорожном Арзруме». И здесь с «автором» Амином-Оглу вступает в продолжение диалога прозаик, автор «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года» Пушкин. После заключительных строк поэмы:

Харемы наши недоступны,
Евнухи строги, неподкупны
И смирно жены там сидят. (VIII, 479)

он повествует о своей жизни во дворце сераскира. В спокойном, бесстрастном тоне он перечисляет увиденное в Арзруме. Содержание стихов Амина-Оглу, их информационная сторона и пафос вступают в соприкосновение с пушкинской прозой. На смену восторженному мнению о строгих нравах гарема приходит спокойный рассказ русского путешественника о посещении в Арзруме гарема Осман-Паши, где «не было ни одной красавицы», а среди мужчин-прислужников «ни одного эвнуха» (VIII, 480).

Таков еще один пример диалога Запада и Востока, стихов и прозы в рамках одного произведения, а точнее — в структуре одной главы. Житель Арзрума именуется знаменитый город на Востоке Стамбулом, тогда как русский путешественник придерживался его европейского названия — Константинополь.

Приступая к выводам, отметим, что диалог, присущий структуре ориентальных стихов Пушкина, позволил ему раскрыть многообразие и многоликость образов Востока. Таковы, к примеру, хан Гирей, янычар Амин-Оглу, персонажи Корана, турок из Арзрума, обитательницы из гарема в Бахчисарае и др. И здесь вслед за П. А. Вяземским так и хочется повторить его слова о Пушкине:

И слог его, уступчивый и гибкий,
Живой Протей, все измененья брал.

Используя нестандартные формы диалога, поэт раскрыл и представил русскому читателю нравственные запросы многих лиц, стоявших на различных ступенях исторического развития. По мере утверждения реализма в пушкинской поэзии менялся и характер диалога.

На смену открытому, составляющему сюжет, как в «Бахчисарайском фонтане», приходит диалог, опирающийся на ориентальные памятники, берущий на себя большую нравственную нагрузку. Усложняется его роль и значение.

Не исключено, что содержание и форма диалога ориентальных произведений Пушкина несли в себе гуманное стремление поэта увидеть в период военных действий на Кавказе пути и возможности к мирным взаимоотношениям России с народностями и странами Востока.

Рассматривая роль диалога в стихах, затрагивавших проблему «Восток — Запад», весьма популярную в тогдашней европейской литературе, следует говорить об историзме поэта¹⁹, его способности диалектически оценивать меняющуюся в мире действительность. Наконец, русский поэт высоко ценил лириков из стран Востока, привлекая к их творчеству внимание современников, размыкая этим замкнутость национальных культур.

¹⁹ Тойбин И. М. Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1976. С. 20.

◆
**ЧЕРТЫ ПУШКИНСКОЙ ФОРМЫ
В ИСКУССТВОВЕДЕЧЕСКОМ АСПЕКТЕ**

В последние два-три десятилетия литературоведению многое пришлось испытать. Нас заставляли идти в ногу с точными науками, чтобы перенять их строгую выправку. Отправляли на выучку к математике и кибернетике, серьезно уверяя в том, что современный поэт в принципе должен писать лучше Пушкина, так как владеет значительно большим количеством бит (единица измерения информации). Наконец, мы прошли искус структуральной поэтики с ее схемами и многое другое. И при этом умудрились пройти мимо теорий искусств и практики искусствознания, то есть мимо того, что было ближе всего к нам.

Вл. Набоков заметил в своих воспоминаниях: счастлив будущий поэт, если в молодые годы у него окажется свой Добужинский, который поможет ему открыть прекрасный узор в голых ветвях осеннего дерева, вычленив его и насладиться им. Иными словами, поэт, если, конечно, это истинный поэт, воспитывается не идеологией, не средой, а искусством же, причем искусством в чистых его формах, как некогда говорили.

Поэтому узоры конструкции, узоры структуры, композиционных построений несут в себе у подлинного художника глубочайший поэтический смысл, не тот, что мы определяем как «содержание» литературного произведения, а скорее тот сверхвысший духовный смысл, который хочет быть выраженным поэтом и воспринятым читателем. Жесткая, то есть четко упорядоченная, структурная организация произведения и есть тот верный посох, который не дает блуждать вкривь и вкось ни поэту, выражающему свою мысль, ни читателю, воспринимающему ее. Причем этот смысл нельзя передать словами, а можно, как говорил Толстой, лишь посредством слов, создавая «лабиринт сцеплений», где только и может быть выражена художествен-

ная мысль, если она действительно художественно выражена.

С особенной очевидностью и обнаженностью этот закон выражения «духовно-душевного» (Б. Асафьев) движения, передаваемого всей целостностью художественной вещи, проявляется в музыке, лишенной наглядности и понятийности словесного искусства. Причем понятийности к тому же ложно понятой, которую находят в литературном произведении, полагая, что материал («первоэлемент», слово) определяет здесь собой художественное содержание.

Это, однако, не более чем иллюзия. Литература в той же мере знаковое по своей природе искусство, как и музыка, архитектура или живопись. В целях более глубокого постижения средств литературного выражения следует не изолировать литературу от других видов искусства, а сближать ее с ними в поисках общих законов, то есть делать то, чего так боятся современные теоретики, дорожа честию донельзя обветшалого литературоведческого мундира и заботливо сдувая с него всякую инородную пылинку¹. Не случайно С. Эйзенштейн нашел определение своему гениальному открытию — полифонному (полифоническому), или вертикальному, монтажу, построив свою аргументацию на синтезе кинематографа, литературы, живописи и музыки. Я имею в виду его работу «Вертикальный монтаж»². Ему удалось создать подлинно универсальную концепцию, опередив в этом отношении литературоведов и придав ей характер общего закона, а не исключительной принадлежности тому или иному художнику.

Одним из фундаментальных принципов музыкального формообразования, о чем мне уже приходилось

¹ А. П. Чудаков сурово отчитал меня за один из фрагментов книги «Пути исканий», найдя в ней выразительный пример «бесплодности механического перенесения на словесную структуру музыкальных понятий». Речь шла о наблюдении Д. Д. Шостаковича, утверждавшего, что повесть Чехова «Черный монах» построена по принципам сонатной формы. В отличие от строгого моего оппонента сам Д. Д. Шостакович тепло отозвался об этих анализах (его письма к автору этих строк опубликовала «Музыкальная жизнь». 1988, № 14). Подробнее об этом: Фортунатов Н. М. Искусство композиции // Вопросы сюжета и композиции в русской литературе. Горький, 1988. С. 82—92.

² Эйзенштейн С. Избр. произведения в 6 т. Т. 2. М., 1964. См. также: Козлов Л. Изображение и образ. М., 1980. С. 251.

говорить применительно к пушкинской поэзии³, является репризность, то есть определенная повторяемость художественно упорядоченного материала. Особенно интересен замыкающий повтор. Даже если он абсолютно статичен, тождествен материалу, изложенному в экспозиции, он не воспринимается как простое тождество, потому что в пределах композиционного кольца может быть заключено драматичное, интенсивное движение, которое как бы обогащает в репризе знакомые образы чувством непосредственно пережитого, испытанного читателем эмоционального состояния, высказанного в разработочной части. Еще более сложна динамическая реприза, трансформирующая экспозиционный материал. Рассмотрим эту форму в одном из пушкинских текстов, в его прославленной лирической миниатюре «Я помню чудное мгновенье», тем более что об этом стихотворении заговорили снова в связи с приемом «обратной симметрии».

Стихотворение характерно в том отношении, что оно особенно ярко демонстрирует черты пушкинской манеры: 1) величайшую экономию художественной энергии и средств ее выражения; 2) жесткость (отчетливость) и действенность конструкции; 3) интенсивнейшее развитие поэтической мысли. Если говорить о последнем, о стремительном, бурном движении поэтической идеи стихотворения, то нужно вспомнить всеобъемлющий закон, сформулированный Бальзаком: движение столько же выигрывает в своей напряженности, сколько теряет в широте охвата.

Пушкин работает на ограниченном поле тем. Экспозиция, а следовательно, и все стихотворение, потому что все оно выльется из этого вступления, представляет собой изложение двух тем, которые будут в дальнейшем подвергнуты разработке: состояние лирического героя и женский образ, окутанный поэтической дымкой, скорее «образ чувства», как сказал бы Толстой, чем образ определенного лица. Это эмоциональный порыв, а не конкретное изображение:

1-я тема	Я помню чудное мгновенье: Передо мной явилась ты,
2-я тема	Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты...

³ Фортунатов Н. М. Одна из загадок поэзии Пушкина и прозы Чехова // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1990.

Первая тема, очень динамичная, уже в экспозиционном изложении создающая ощущение неожиданного эмоционального всплеска и озарения, движется подъемами и спадами напряжения. Своеобразие ее развития в структуре целого заключается в том, что экспрессивная и смысловая доминанта падает постоянно на первую строку каждой строфы (вторая строка «подпитывает», подхватывает первую). Драматичнейший сюжет, передающий изменения в состоянии лирического героя, вырастает перед нами: «Я помню чудное мгновенье...»/ «В томленьях грусти безнадежной...»/ «Шли годы. Бурь порыв мятежный...»/ «В глуши, во марке заточенья...».

Последний спад отчаяния, безнадежности, самый глубокий и тяжелый, оттеняет взрыв ликующего, возрожденного к жизни чувства: «Душе настало пробужденье...» Благодаря отмеченному своеобразием общего развития темы отчетливо видны вехи судьбы, «ступени чувства» лирического героя, хорошо различимы, рельефны, выделены все волны эмоционального развития, воспринимаемые читателем.

Однако вторая тема несколько неожиданна по своему характеру. Она в отличие от первой, вариативной, подверженной резким изменениям, как раз подчеркнута инвариантна, постоянна, статична. Иными словами, она контрастна в этом отношении в сравнении с первой темой. Другая ее особенность заключается в том, что она уже сама по себе парадоксальна. Представление лирического героя о своей избраннице... совершенно бесплотно. «Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты» — в самом деле, здесь все расплывчато, неконкретно. Высший предел конкретики окажется во второй строфе, но какой: «Звучал мне долго голос *нежный* / И снились *милые* черты». И, как эхо, в третьей строфе повторится: «И я забыл твой голос *нежный*, / Твои *небесные* черты». Лирический герой не продвинулся ни на шаг в определении предмета своего обожания: «голос *нежный*», «*милые* (небесные) черты» — все та же неуловимая, зыбкая, ускользающая тень.

В четвертой строфе, кажется, вообще исчезает хотя бы даже и эта мнимая конкретика. Но не исчезает тема, а это главное. Она лишь трансформируется, перевоплощается в образ, который ассоциативными связями соотнесен с экспозиционным ее изложением. «Без

божества, без вдохновенья» — ведь/ это не что иное, как перифраз «гения чистой красоты», то есть экспозиционного материала. Ассоциативная арка, таким образом, перебрасывается, замыкая полосу интенсивного развития, перебрасывается к экспозиционной части и к началу нового движения, где мгновенно вспыхнувшее чувство горит ровным трепетным светом любви.

Разработка завершена. Заключительная часть представляет собой динамическую репризу. Во-первых, варьируется уже в начальной строке тема лирического героя. Она трансформирована; ее продолжение тоже испытывает, хоть и менее выраженные, изменения:

Душе настало пробужденье:
(Я помню чудное мгновенье)
И вот опять явилась ты...
(Передо мной явилась ты)...

Во-вторых, заключительная часть кольцевого обрамления значительно обширнее первой, экспозиционной, она включает в себя две строфы (вместо одной) — пятую и шестую. В-третьих, синтезирующая функция репризы подчеркивается тем, что она повторяет не только видоизмененный материал экспозиции, но и завершение разработки, а именно — четвертую строфу:

4-я строфа	Без божества, без вдохновенья, Без слез, без жизни, без любви...
6-я строфа	И божество, и вдохновенье, И жизнь, и слезы, и любовь.

Подобные структурные соотношения — признак интенсивного развития, в процессе которого тематический материал приходит к отрицанию прежнего своего содержания. Но ведь эта конструкция — сопоставление 4-й и 6-й строфы — есть повторение организации 2-й и 3-й строф в разработке, еще одна черта синтеза, уже не просто тематического, а структурного. Это один и тот же прием. Только третья строфа отрицает вторую:

2-я строфа	Звучал мне долго голос нежный, И снились милые черты...
3-я строфа	И я забыл твой голос нежный, Твои небесные черты...

— между тем как в 4-й и 6-й строфах обратный ход: утверждение отрицавшегося («Без божества, без вдохновенья»; «И божество, и вдохновенье»). Вторая строка в 6-й строфе варьируется в сравнении с 4-й

строфой, то есть повторяется структурное соотнесение 2-й и 3-й строф, где также варьируется не просто по принципу отрицания прежнего содержания, а еще и перенесением тематологических акцентов («Без слез, без жизни, без любви» / «И жизнь и слезы, и любовь» именно вторая же строка («И снились милые черты»/ «Твои небесные черты»).

Здесь как раз уместно вернуться к принципу «обратной перспективы» в истолковании В. Непомнящим. Он рассматривает «мозаику решающего поворота в стихотворении «Я помню чудное мгновенье» («Душе настало пробужденье: и вот опять явилась ты...», а не наоборот: явилась ты, и вот потому, мол, душа пробудилась)»⁴.

Такая трактовка начального и конечного звена стихотворения вызывает некоторые возражения. Во-первых, ясно, что В. Непомнящий дает интерпретацию не образа, воспринимаемого читателем, а некоей логической, даже грамматической системы. Аналитик рассматривает не художественное выражение определенного эмоционально-духовного состояния, а сложносочиненное предложение и из него выводит и смысл «мозаики решающего поворота», и «обратную симметрию». Между тем поэтический смысл заключен не только в понятийном контексте, а рождается еще и структурной упорядоченностью стихотворной ткани, особенностями ее организации. Две строки шестой, заключительной строфы точно повторяют конструкцию двух первых начальных строк:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты...

Душе настало пробужденье:
И вот спять явилась ты...

Во втором случае (вопреки мнению В. Непомнящего) точно так же, как и в первом, нет смены последовательности событий, а есть мгновенный акт эмоционального переживания. То, что совершенно очевидно в экспозиционном изложении, повторяется и в 5-й строфе. По-видимому, недоразумение возникает из-за злосчастного союза «и», в который, если верить Г. А. Бялomu, каждый вкладывает все, что ему ни заблагорассудится. Грамматический разбор может выявить по-

⁴ Непомнящий В. Предполагаем жить. Пушкин, Россия. «Высшие ценности» // Литературная газета. 1990. 5 сент.

следовательность совершаемых действий или сменяющих друг друга состояний. Но ведь известно: чтобы стать великим поэтом, недостаточно изучить в совершенстве грамматику. Временами даже лучше не быть педантом и не считаться с ее нормами.

Стяжение начального и конечного звена всей образной системы стихотворения отражается и в формальных приемах. Скажем, полная рифма (мгновенье — пробужденье) дает дополнительные импульсы, способствующие сопряжению 1-й и 5-й строф, несмотря на значительные пространства лирического повествования, отделяющие их друг от друга. Рифма как бы стягивает своеобразной структурной скрепой конечное и начальное звено эмоционального развития. В сознании читателя четко фиксируется сложнейший содержательный момент: в контексте стихотворения «пробуждение» и есть то самое знакомое уже нам «мгновение» первого душевного волнения и порыва, но пропущенное сквозь призму времени (в разработке), так что прежнее чувство возникает в новом виде и на новом уровне, обогащенное, преображенное пройденным драматическим развитием сознания лирического героя. Это последнее обстоятельство, то есть не только близость, а вместе с тем и разность (диалектичность) двух эмоциональных состояний⁵ подкрепляется яркой инструментовкой начальных строк: в первом случае доминируют сонорные, во втором, контрастно оттеняя их, твердые согласные, как бы передавая новое бурное, энергичное движение.

Как найдены эти тончайшие отношения и связи элементов в пределах общего целого, выражающие развитие чувства поэта? Это великая тайна. Возможно, что это действительно «внутренняя телеология» произведения, где каждый компонент имеет свое задание, соотношенное с единством художественного замысла⁶. Но эта тайна работы сознания поэта живет в поразительно целесообразной организации создаваемой им художественной ткани, струящейся богатейшими обертонами поэтического смысла. Здесь все важно: и мощ-

⁵ Момент сближения-отталкивания дает себя знать и в шестой строфе, синтезирующей тематический материал разработки: «В томленьях грусти безнадежной...» — «И сердце бьется в упоенье...»; «Шли годы, бурь порыв мятежный / Развеял прежние мечты...» — «И для него воскресли вновь...»

⁶ Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 25.

ные опоры композиционной конструкции, и едва уловимые штрихи прихотливой звукописи. Поэт *так* высказал свою мысль, создав сложнейшую структуру с ее внутренними переходами и связями. И мы *так* ее и воспринимаем, как ему хотелось выразить себя, когда он строил эту четко взаимосвязанную во всех своих элементах и в общем движении образную систему, когда он пытался схватить сверхсмысл своего духовно-душевного состояния, который никогда не удастся передать вполне даже изощренному мастеру. Мы же благодаря строгости этой формы, этих композиционных сцеплений и связей, которые придают каждому слову, каждой части смысл, вложенный в них всей структурной целостностью произведения, приобщаемся к эмоциональной и духовной работе сознания великого поэта, мыслим и чувствуем им, как говорит Островский. Разумеется, в том случае, если не мудрствуем лукаво и не применяем к поэтическому тексту логические мерки.

О СВОЕОБРАЗИИ РЕЦЕНЗИЙ ПУШКИНА

На протяжении первых десятилетий XIX века рецензия как жанр русской литературной критики пережила заметную эволюцию. Одной из черт, характеризующих этот процесс, был переход от рецензии описательной, главная цель которой сводилась к тому, чтобы известить о выходе в свет нового литературного произведения, представить, отрекомендовать его, указать на его достоинства и недостатки, — к рецензии проблемной, где в связи с анализом отдельного произведения поднимается более широкий круг вопросов, помогающих автору аргументировать те или иные принципиальные положения.

Одним из первых образцов проблемной рецензии была статья Жуковского «О басне и баснях Крылова», опубликованная в «Вестнике Европы» в 1809 г. Критик писал: «...Мы обратим глаза на «Басни Крылова», которые подали нам повод к сим рассуждениям». В этих словах видится указание на жанрообразующий признак проблемной рецензии, такой, где рецензируемая книга дает рецензенту повод для рассуждений на интересующую его тему. В дальнейшем проблемные рецензии писали Бестужев, Кюхельбекер, Вяземский и другие русские критики. При этом описательная рецензия, конечно, не была полностью выведена из обихода, и, как правило, не представляло никакого труда отличить ее от рецензии проблемной. Скажем, у Вяземского рецензии на сборник Д. Глебова «Элегии и другие стихотворения» или на драматическую поэму Д. Струйского «Аннибал на развалинах Карфагена» будут отнесены к первой категории, а рецензия на поэму «Кавказский пленник» — ко второй.

Но рецензии Пушкина требуют к себе другого и более вдумчивого подхода. Вот рецензия «Илиада Гомерова», первая из напечатанных им в «Литератур-

ной газете», литературно-критическая миниатюра, состоящая из четырех фраз. На первый взгляд, информация о появлении книги: «Наконец вышел в свет так давно и так нетерпеливо ожидаемый перевод Илиады». Но вот вторая фраза, контрастирующая и по размеру, и по тону с предшествующей и последующей, заключающая в себе главное содержание рецензии, фраза, где каждое новое предложение словно надстраивается над предыдущим и усиливает напряженное ожидание того главного, что нам предстоит сейчас услышать, фраза, звучащая, как величавая музыка: «Когда писатели, избалованные минутными успехами, большей частью устремились на блестящие безделки; когда талант чуждается труда, а мода пренебрегает образцами величавой древности, когда поэзия не есть благоговейное служение, но токмо легкомысленное занятие, — с чувством глубоким уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду, бескорыстным вдохновениям и совершению единого, высокого подвига»¹.

Если вдуматься в глубинный смысл пушкинской рецензии, то станет ясно, что она нисколько не противоречит тогда же созданной едкой эпиграмме:

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод².

Отношение Пушкина к переводу Гнедича было неоднозначным, и в своей рецензии он не собирался его выражать, обещая «со временем отдать отчет» о ней читателям. А писал он о другом, не менее, а может быть, еще более важном: о долге писателя перед искусством, о самоотверженности художника, не о произведении, а о подвиге Гнедича.

Выраженные здесь мысли о том, что писатель не должен гнаться за веяниями моды и минутными успехами, посвящать себя созданию блестящих безделок, что он должен уметь сохранять внутреннюю независимость перед лицом светской черни и безошибочно отделять подлинные ценности от мнимых, — все это были выношенные, глубоко личные мысли Пушкина, важная составная часть его собственного эстетического кредо, и он возвращался к ним не раз, во многих рецензиях и в связи с различными писателями.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 88.

² Там же. Т. III. С. 238.

В рецензии на «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» Пушкин писал об «отвращении поэта от мелочных способов добывать успехи», о его «самостоятельности». «Никогда не старался он угождать господствующему вкусу в публике, напротив: шел всегда своим путем, творя для самого себя, что и как ему было угодно. Он даже до того простер сию гордую независимость, что оставлял одну отрасль поэзии, как скоро становилась она модною, и удалялся туда, куда не сопровождали его ни пристрастие толпы, ни образцы какого-нибудь писателя, увлекающего за собою других»³.

А двумя годами ранее почти теми же словами Пушкин говорил о Баратынском: «Никогда не старался он малодушно угождать господствующему вкусу и требованиям мгновенной моды, никогда не прибегал к шарлатанству, преувеличению для произведения большего эффекта, никогда не пренебрегал трудом неблагодарным, редко замеченным, трудом отделки и отчетливости, никогда не тащился по пятам увлекающего свой век гения, подбирая им оброненные колосья: он шел своею дорогой один и независим»⁴. Не приходится сомневаться, что сходство этих характеристик полно глубокого смысла. Оно не может быть объяснено тем, что Катенин и Баратынский в самом деле были так похожи друг на друга и их творческие пути имели так много общего. Оно должно быть объяснено позициями и убеждениями самого Пушкина, которые он пропагандировал целеустремленно и настойчиво, апеллируя к характеристикам современных писателей, в том числе таких разных, как Гнедич, Катенин, Баратынский. А пример противоположной писательской судьбы Пушкин усмотрел во французском драматурге А. Арно, сочинившем «несколько трагедий, которые в свое время имели большой успех, а ныне совсем забыты. Такова участь поэтов, которые пишут для публики, угождая ее мнениям, применяясь к ее вкусу, а не для себя, не вследствие вдохновения независимого, не из бескорыстной любви к своему искусству»⁵.

Проблемность рецензии как качество, присущее этому критическому жанру, было поднято Пушкиным на новый уровень. Пушкин умел ставить одну проблему в нескольких рецензиях, аргументировать свой подход

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 220.

⁴ Там же. С. 186.

⁵ Там же. Т. XII. С. 46.

к ней анализом разных произведений разных авторов. Есть основание говорить о *сквозной проблемности* как об одной из особенностей творчества Пушкина-рецензента.

Вопросом, к которому Пушкин многократно обращался в своих рецензиях, была жанровая дифференциация литературы и специфика отдельных жанров. Как известно, в пушкинской литературе получила распространение точка зрения, согласно которой Пушкин был якобы безразличен к литературным жанрам, что в его творчестве жанровая система исчезает, жанры смешиваются и что это, дескать, связано со становлением пушкинского реализма. На это убедительно отвечал В. Ф. Асмус. «Свобода, с какой Пушкин расширял и порою стирал традиционные границы между родами и жанрами, никогда не переходила у него в эстетический нигилизм, в беспринципное и по сути неосуществимое отрицание всех вообще норм, определяющих различие между родами и жанрами». Напротив, «практическим тактом гениального художника» он «был постоянно побуждаем к размышлениям о границах между родами и жанрами, о своеобразии каждого из них и о наиболее целесообразном использовании этого своеобразия»⁶.

Очень характерна для Пушкина мысль, высказанная им в рецензии на поэму Ф. Н. Глинки «Карелия, или заточение Марфы Иоанновны Романовой», мысль о том, что писатель нередко реализуется в определенном жанре, разработка которого составляет важную черту своеобразия его творческого лица: «Вы столь же легко угадаете Глинку в элегическом его псалме, как узнаете князя Вяземского в станцах метафизических или Крылова в сатирической притче»⁷. Представляя читателю «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина», Пушкин перечисляет жанры стихотворений, которые вошли в сборник: в этом проявляется многогранность катенинского таланта. Наряду с балладами, которым в рецензии уделено наибольшее внимание, «в книге, ныне изданной, просвещенные читатели заметят идиллию... меланхолическую элегию, мастерский пере-

⁶ Асмус В. Ф. Эстетика Пушкина // Знамя. 1937, № 2. С. 246—247. См. также: Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. II. С. 8.

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 110.

вод трех песен из *Inferno* и собрание романсов о Сиде, сию простонародную хроникку, столь любопытную и поэтическую»⁸.

В одной из немногочисленных работ, посвященных мастерству Пушкина как литературного критика, Т. Г. Цявловская писала: «Пушкин был великим мастером зачинов. В первых фразах его статей — историко-литературных, критических — всегда можно провидеть тему статьи, ее замысел, иногда тенденцию. Начиная он с ударного положения, выраженного нередко афористически, с положения, которое настраивало читателя на определенное восприятие мыслей»⁹. Соглашаясь со справедливостью этого суждения, хотелось бы отметить, что даже у Пушкина не часто можно видеть такой ударный, полный глубокого значения зачин, как в рецензии на роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский или Русские в 1612 году». Рецензия начинается жанровым определением: «В наше время под словом «роман» разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»¹⁰. И это определение оказывается исходной точкой, фундаментом всех дальнейших суждений и оценок: и критики подражателей Вальтера Скотта, не умеющих проникнуть в изображаемую историческую эпоху: «в век, в который хотят они перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений», и высокую оценку Загоскина, который «точно переносит нас в 1612 год. Добрый наш народ, бояре, казаки, монахи, буйные шиши — все это угадано, все это действует, чувствует, как должно было действовать, чувствовать в смутные времена Минина и Авраамия Палицина»¹¹, и критику Загоскина, которому «заметно изменяет его неоспоримое дарование», «когда он приближается к лицам историческим»¹²: ведь согласно пушкинскому определению историческая эпоха в романе должна быть «развита в вымышленном повествовании».

Если рецензия на «Юрия Милославского» была од-

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 221.

⁹ Цявловская Т. Г. Первая статья Пушкина для «Московского вестника» // Замысел, труд, воплощение. М.: Изд-во МГУ, 1977. С. 86.

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 92.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 93.

новременно статьей о жанровой специфике романа, то в рецензии на «Стихотворения Евгения Баратынского» (1827) специальное внимание уделено элегии, «роду», в котором Баратынский «первенствует». Пушкин неодобрительно отзывается о том, что «ныне вошло в моду порицать элегии», возражает против того, чтобы «роды лирический и элегический» были «исключены из разрядных книг поэтической олигархии». Находит себе место в рецензии и экскурс в прошлое жанра: характеристику античной элегии, отличавшейся «особым стихосложением», жанровое своеобразие элегий Гете¹³.

Но ни в одной пушкинской рецензии размышления о проблемах жанра не заняли такого места (точнее, должны были занять, т. к. она осталась незавершенной), как в рецензии на драму «Марфа Посадница». Трудно судить о том, как выглядела бы эта статья в законченном виде, но нет сомнения, что анализ «Марфы Посадницы» должен был основываться на многообразных и масштабных суждениях о драме, ее специфических свойствах и исторических судьбах, суждениях, которые имеют большее значение для нас, чем непосредственная оценка рецензируемого произведения. Правдоподобие, которого «должны мы требовать от драматического писателя», «важная разница между трагедий народной, Шекспировой, и драмой придворной, Расиновой», «что развивается в трагедии», «что нужно драматическому писателю» — обо всем этом идет речь в пушкинской рецензии.

Многообразие пушкинских рецензий — и по размеру, и по тональности, и по характеру аргументации, и по стиливым особенностям — объясняется его удивительным умением выбирать для каждой рецензии именно ту форму, которой требовала характеристика данного произведения, и углубление в ту проблему, которая ставилась в ней критиком.

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 50.

**ПУШКИН
И ЛИТЕРАТУРНАЯ
ТРАДИЦИЯ**



ПОЭМА А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

(Тема Петра I
и ораторская традиция)

«Медный всадник» — произведение, в котором отразились многие явления современной и предшествующей Пушкину культуры, в том числе и ораторской культуры XVIII — первой трети XIX в. Анализируя воздействие ораторского слова на поэму, целесообразно привлечь к анализу ораторские тексты — и в качестве возможных литературных источников «Медного всадника», и в качестве типологического сопоставительного материала для выявления тех особенностей поэтики Пушкина, которые восходят к русскому красноречию.

В исследовательской литературе, посвященной теме Петра I в творчестве Пушкина, и в частности в поэме «Медный всадник», указывались речи Ломоносова и Ф. Прокоповича.

И. Л. Фейнберг, анализируя сочинения, представленные в библиотеке Пушкина и так или иначе связанные с историей Петра, обратил внимание на «Слово похвальное Петру Великому» (1755 г.) Ломоносова, соотнес строки из этого слова с пушкинскими стихами, имея в виду, по-видимому, стансы «В надежде славы и добра»¹.

Л. В. Пумпянский в работе «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII в.», рассматривая одическую формулу «где прежде — там ныне», использованную Пушкиным в поэме, привел соответствующие многочисленные примеры из од Боброва, Третьяковского, Ломоносова, Сумарокова и других поэтов XVIII в., причем указал на ораторский источник этой ставшей общим местом формулы. «Формула «где прежде — там ныне» возникла в литературе еще до смерти Петра, —

¹ Фейнберг И. Л. Незавершенные работы Пушкина // Фейнберг И. Л. Читая тетради Пушкина. М., 1985. С. 67—68.

писал Л. В. Пумпянский. — Уже Феофан Прокопович говорит в «Слове похвальном на день рождения Петра Первого» 1716 г.: «На место грубых хижин наступили палаты светлые, на место худого хвастия дивные вертограды... Идеже ни помысл кому был жительства человеческого, достойное вскоре устроился место престолу царскому». Он же в «Слове на похвалу Петра Великого» (1725 г.): «Сие наипаче место не славное прежде и в свете не знаемое, а ныне преславный сим царствующий Петрополем... утвержденное, купно и украшенное...»². Традиционная риторическая формула была использована Пушкиным для выразительной картины создания Петербурга, которое воспринимается как чудо:

Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод, ныне там,
По оживленным берегам,
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова... (V, 136)

Л. В. Пумпянский отметил также, что к этой традиционной формуле Пушкин мог прийти и через Батюшкова³. В «Прогулке в Академию художеств» Батюшкова, давно названной среди возможных литературных источников вступления к «Медному всаднику»⁴, противопоставлено «прежде» и «ныне»:

«Помню только, что, взглянув на Неву, покрытую судами, взглянув на великолепную набережную, на которую, благодаря привычке, жители петербургские смотрят холодным оком — любуясь безчисленным народом, который волновался под моими окнами, сим

² Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII в. // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Т. 4—5. М.; Л., 1939. С. 96.

³ См.: там же. С. 94.

⁴ См. Пушкин и его современники. 1914. Вып. XIV—XVIII. С. 41—42.

чудесным смешением всех наций, в котором я отличал англичан и азиатцев, французов и калмыков, русских и финнов, я сделал себе следующий вопрос: что было на этом месте до построения Петербурга? Может быть, сосновая роща, сырой, дремучий бор или топкое болото, поросшее мхом и брусникою; ближе к берегу — лачуга рыбака, кругом которой развешаны были мрежи, невода и весь грубый снаряд скудного промысла. Сюда, может быть, с трудом пробирался охотник, какой-нибудь длинновласый финн...

За ланью быстрой и рогатой,
Прицелься к ней стрелой пернатой.

Здесь все было безмолвно. Редко человеческий голос пробуждал молчание пустыни дикой, мрачной; а ныне?...»⁵

Но вернемся к похвальным словам Петру I Феофана Прокоповича. Думается, они, как и «Похвальное слово Петру Великому» Ломоносова, должны быть учтены в качестве определенных жанровых образцов произведений, в которых возвеличивался Петр I и его государственные преобразования, — на эти произведения мог ориентироваться Пушкин, работая над вступлением к «Медному всаднику». В похвальных словах Феофана Прокоповича и Ломоносова могут быть отмечены отдельные образы и риторические фигуры, соотносящиеся с текстом пушкинской поэмы.

Сравним, например:

«Се уже единою ногою на земли, другого же стоит (Россия. — Н. М.) на море, дивна всем, всем страшна и славна»⁶

Ногою твердой стать при море... (V, 135)

«А ты, великая душа, сияющая в вечности и Героев блистанием помрачающая, красуйся...»⁷

Красуйся, град Петров... (V, 137)

Вступление к «Медному всаднику» — своеобразное похвальное слово Петру I и основанному им Петербургу. Нам представляется, что при изучении вступления к поэме интересно привлечь памятник красноречия

⁵ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 72—73.

⁶ Прокопович Феофан. Слова и речи... СПб., 1760. Ч. 1. С. 112.

⁷ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 612.

Петровской эпохи, до настоящего времени, насколько нам известно, не использованный в исследованиях, посвященных «Медному всаднику». Единственный его экземпляр, отпечатанный в Санкт-Петербурге в 1772 г., хранится в Центральном государственном архиве древних актов. Это «Слово в похвалу Санктпетербурга и его Основателя, Государя Императора Петра Великого, говоренное пред лицом сего Монарха, Преосвященным Гавриилом Бужинским, Епископом Рязанским и Муромским, бывшим тогда Префектом и Обер Иеромонахом флота, при поднесении Его Величеству первовырезанного на меди плана и фасада Петербургу».

«Град сей, именуемый Санктпетербург, Тобою, Всепресветлейший и Непобедимейший Монарх! Богу наставляющу Тя основанный, Богу вразумляющу, расположенный, Богу споспешествующу, прекрасными зданиями украшенный, паче по всему Тебе собственно, яко премудрейшему и первейшему его зодчему начало свое долженствующий: тщанием Твоим и преславно успевшее гридировальное художество, изображенный на хартии подносит»⁸ — так начинается свое «Слово» Гавриил Бужинский.

Похвала городу неотделима для оратора от похвалы его создателю, и об этом говорится в начале «Слова»:

«Чего ради, града сего кто не прославит? Кто до небес не вознесет похвалами? Егда создателя своего имать пресветлейша великих земель Великого Государя, Отца Российского Отечества, воина можественного, вождя благоразумного, Императора премилостливого, Монарха Богом венчанного, Богом соблюдаемого, Богом России дарованного. Кто, глаголю, не удивится похвале града сего, происходящей от похвал создателя сего?»⁹.

И в «Медном всаднике» для Пушкина Петербург — это «град Петров», «Петра творенье». Вступление к поэме — гимн великому городу и одновременно гимн Петру, созидательная мысль которого в этом городе нашла свое воплощение.

Гавриил Бужинский прославляет Петра — мудрого государственного деятеля, храброго воина, созда-

⁸ Слово в похвалу Санктпетербурга и его Основателя... Петра Великого, говоренное... Гавриилом Бужинским... СПб., 1772. С. 1.

⁹ Там же. С. 3.

теля русского войска и русского флота. При этом он цитирует Гомера и Плутарха; обращается к мифологическим сюжетам, к тексту Священного писания.

Так, например, он сравнивает Петра — создателя русского флота с описанным Плутархом Фемистоклом, «который похвалялся тем, что он Афины морскими силами возвеличия»¹⁰. Рассказывая о путешествиях Петра по разным странам, оратор вспоминает Одиссея, которому «сплетает венец похвал Омир» за то, что «многие в мире сем обьиде страны, многие видел народы и обыкновения их, многие прошел грады»¹¹. Петр, подавивший мятеж стрельцов, сравнивается с Ираклием, растерзавшим «отроческою рукою» «двух страшных и лютых змеев»¹², которых выпустила ему в колыбель Юнона. Подобные сравнения придают особую выразительность ораторскому тексту.

Во вступлении к поэме Петр раскрывается во внутреннем монологе как дальновидный и мудрый политик, радеющий о благополучии своего государства, как отважный полководец. Пушкин не использует прием сравнения, широко представленный в «Слове» Гавриила Бужинского. Вместе с тем можно говорить о некоторой перекличке текстов. В данном случае небезынтересно обратить внимание на художественную деталь, несущую большое смысловое значение, которая есть у Бужинского и у Пушкина. Сравним:

«Самая на тривенечной главе простреленная от неприятеля шляпа, гласнее всякия трубы, сие мужество возглашает и возглашать будет вовеки»¹³.

Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою. (V, 137)

Прославляя Петербург, созданный Петром I — «премудрейшим Архитектоном и непреоборимым Зиждителем»¹⁴, Гавриил Бужинский, отметив, что «града сего стены, воздвигающася на местах, никогда прежде жилища не имущих»¹⁵, говорит об украсивших город чертогах в садах: «премудрейший Монарх над са-

¹⁰ Слово в похвалу Санктпетербурга и его Основателя... Петра Великого, говоренное... Гавриилом Бужинским... СПб, 1772.

¹¹ Там же. С. 6.

¹² Там же. С. 4—5.

¹³ Там же. С. 8—9.

¹⁴ Там же. С. 10.

¹⁵ Там же. С. 20.

мыми быстринами Невскими... устроил вертоград художественными водометами орошаемый, всякими иностранными древами при исходилицах вод насажденными, и плоды во время свое дающими, обогащенный, цветами преизрядными изпещренный, столпами драгокаменными прославленный»¹⁶. Петербург сравнивает оратор с Римом, Афинами, Фивами. Нет необходимости приводить текст из вступления к «Медному всаднику», где Пушкин выступает как проникновенный поэт петербургской архитектуры, находит выразительные слова для описания стройных громад дворцов и башен, мостов, повисших над водами, чугунного узора оград, берегового гранита Невы, темно-зеленых садов, покрывших петербургские острова. Для Пушкина Петербург — «полнощных стран краса и диво».

В «Слове» Гавриила Бужинского отмечено военное и торговое значение Петербурга:

«Отсюда неприятельские силы приходящие удобо прогоняти возможно...»¹⁷.

«Его же помощию Балтийское отворивши море, безбедное от всего мира в Россию купеческим кораблям соделал пришествие: не токмо Ишпанскими, Французскими, Аглинскими, Голанскими и прочими Европейских стран богатствами наполненных, но и самих новаго мира жителей, изобильно сокровища носящим...»¹⁸

Сравним у Пушкина:

Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам
И запируем на просторе.

<...>

...корабли

Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся. (V, 135—136)

Примечательно пояснение, которое дает И. Л. Фейнберг к стиху «И запируем на просторе», заменивше-

¹⁶ Слово в похвалу Санктпетербурга и его Основателя... Петра Великого, говоренное... Гавриилом Бужинским... СПб, 1772.

¹⁷ Там же. С. 15.

¹⁸ Там же. С. 16.

му первоначальный вариант «И заторгуем на просторе»: «Переменной этой поэт сказал, что в глазах Петра, создающего морскую столицу, торговля была не целью, а средством к достижению великих исторических целей»¹⁹.

«Многая и великая сия Польза России от града сего происходит»²⁰, — говорит Гавриил Бужинский.

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия (V, 137) —

пишет Пушкин.

Завершается «Слово» Гавриила Бужинского обращением к Петру, заклинаниями, в которых выражены пожелания всевозможного благополучия Петру и основанному им городу: «Прими убо град сей, его же создатель если и купно с ним и наше искреннее желание: да премудрейшего Тя строителя, и управителя Богом врученного народа, всего мира создатель и управитель всея вселенная в Троице святой прославляемый Бог наш, во общую всего Христианства пользу, Тя здрава, цела, долгоденствующа славою процветающа, всегда торжествующа, врагом страшна, своим любима, на премногая сохранит лета. Град же сей, даже до скончания мира, всегда царствующий, не воеванный, всегда от славы в славу происходящий, да утвердит и всем в нем пребывающим и Державцу онаго повинующимся, да сотворит небесного царствия ходатайствен»²¹.

Сравним с завершением ораторского вступления к «Медному всаднику»:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия.
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра! (V, 137)

Заметим, что Пушкин, как и Гавриил Бужинский, использует здесь грамматическую форму архаического типа — восходящее к церковно-книжному стилю упот-

¹⁹ Фейнберг И. Л. Незавершенные работы Пушкина // Фейнберг И. Читая тетради Пушкина. М., 1985. С. 119.

²⁰ Слово в похвалу Санктпетербурга и его Основателя... Петра Великого, говоренное... Гавриилом Бужинским... СПб., 1772. С. 18.

²¹ Там же. С. 26.

ребление частицы — союза «да» в императивно-целевой конструкции.

Был ли знаком Пушкин со «Словом» Гавриила Бужинского? На наш взгляд, есть основания предположительно ответить на этот вопрос утверждением. Имя Гавриила Бужинского, по-видимому, называлось на лицейских лекциях, возможно, разбирались и его сочинения — во всяком случае, в «Частной реторике» Н. Ф. Кошанского он назван как «красноречивейший проповедник» петровского времени, указаны его переводы, выполненные по повелению Петра²². Гавриил Бужинский упомянут Пушкиным в «Арапе Петра Великого»: «Ибрагим видел Петра в Сенате, оспариваемого Бутурлиным и Долгоруким, разбирающего важные вопросы законодательства, в Адмиралтейской Коллегии утверждающего морское величие России, видел его с Феофаном, Гавриилом Бужинским и Копиевичем, в часы отдохновения рассматривающего переводы иностранных публицистов...».

Наконец, приведем свидетельства таких больших знатоков русских исторических источников, как М. П. Погодин и А. И. Тургенев (на эти свидетельства обратил внимание И. Л. Фейнберг²³). «С усердием перечитал он, — писал М. П. Погодин, — все документы, относящиеся к жизни великого нашего преобразователя, все сочинения, о нем писанные»²⁴. А. И. Тургенев вспоминал, что он находил в Пушкине «сокровища таланта, наблюдений и начитанности о России, особенно о Петре и Екатерине, редкие, единственные»²⁵. Эти свидетельства подтверждает и не дошедшая до нас в полном составе библиотека Пушкина, в которой широко представлены материалы, связанные с историей Петра²⁶.

Сопоставление вступления к «Медному всаднику» со «Словом» Гавриила Бужинского, разумеется, не свидетельствует о тождестве этих текстов. Они принадлежат разным авторам и разным эпохам. Если Гаври-

²² См. Кошанский Н. Частная реторика. 4-е изд. СПб., 1837. С. 131.

²³ См.: Фейнберг И. Л. Указ раб. С. 25, 39, 103.

²⁴ Русский архив, 1965. С. 108.

²⁵ Русский архив, 1903, кв. I. С. 143.

²⁶ См. об этом: Фейнберг И. Л. Незавершенные работы Пушкина. В кн.: Фейнберг И. Читая тетради Пушкина., М., 1985. С. 66—103.

ил Бужинский описывает современный ему Петербург XVIII в., обращаясь непосредственно к создателю этого города Петру I, то Пушкина отделяет от петровского Петербурга столетие и Петр I для него предмет глубоких размышлений историка и художника. В данном случае речь может идти о жанровых особенностях похвального слова, которые сказались и в поэтическом тексте Пушкина, об общности самой темы, переключке некоторых образов и мотивов, о некоторой архаичности стиля, которая, являясь выразительным художественным средством, не определяет все же стилистический строй как произведения в целом, так и вступления к нему.

Анализируя вступление к «Медному всаднику», Л. В. Пумпянский отметил его двусоставность: «первая часть (до слов «люблю тебя...» — Н. М.) написана одическим, а вторая (от слов «люблю тебя...». — Н. М.) — «онегинским» языком»²⁷. Исследователь указал на онегинские реминисценции во второй части поэмы, на то, что «онегинские смысловые, строфические, ритмические, фразеологические и иные особенности перенасыщают именно вторую часть вступления»²⁸, что связано, как полагает исследователь, с современностью этой части. В данном случае нам хотелось бы отметить, что независимо от того, идет ли речь во вступлении к «Медному всаднику» о петровском времени или же о современной Пушкину действительности, все вступление риторически организовано, построено как ораторский текст.

Стройная композиция вступления включает приступ к речи — описание Петра на пустынном берегу Балтийского моря. Затем следует внутренний монолог Петра, в котором он произносит творческое слово. Это слово риторически оформлено с помощью анафорических конструкций: «**Отсель** грозить мы будем шведу. **Здесь** будет город заложен... / Сюда по новым им волнам...» Затем с помощью одической формулы «прошло сто лет» совершается переход от прошлого к настоящему — описание чудесного создания Петербурга «из тьмы лесов, из топи блат» строится на выразитель-

²⁷ Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII в. // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 4—5. М.; Л., 1939. С. 99.

²⁸ Там же.

ном контрасте того, что было, и того, что стало: «бедный член» и «корабли... со всех концов земли»; «мшистые, топкие берега» и гранит, одевший Неву, «богатые пристани»; чернеющие избы и «громады стройные» «дворцов и башен». Далее следует речь Пушкина — его взволнованное признание в любви Петербургу. Чрезвычайно выразительна в этой речи риторическая фигура единоначатия — пять стихов начинаются словом «люблю»: «Люблю тебя, Петра творенье, /Люблю твой строгий стройный вид», «Люблю зимы твоей жестокой, /Люблю воинственную живость», «Люблю, военная столица» (V, 136—137). Прием анафоры используется и в других стихах: «**Твоих** оград узор чугунных, **Твоих** задумчивых ночей»; «Или победу над врагом», «Или взломав свой синий лед». «Невы державное течение /Береговой ее гранит», «оград узор чугунный», «прозрачный сумрак» белых ночей, улицы и здания, «девичьи лица ярче роз», балы, «час пирушки холостой», парады, торжества по случаю побед русского оружия, т. е. и высокое, торжественное, и обыденное, но превращенное Пушкиным в высокую поэзию, — все это окрашено глубоко личным чувством поэта-оратора, влюбленного в город на Неве. Завершается же вступление торжественным заклинанием, в котором, как уже указывалось выше, используется конструкция архаического типа.

Создавая вступление к «Медному всаднику», Пушкин, по-видимому, мог ориентироваться и ориентировался и на современную ему ораторскую прозу. В «Медном всаднике» нашла отражение и современная Пушкину ораторская культура. Не исключено, что Пушкин мог использовать и те или иные конкретные образы и мотивы риторически организованных текстов. В данном случае следует указать на уже цитированную ранее «Прогулку в Академию художеств» Батюшкова, где именно темы Петра и Петербурга находят ораторское воплощение: «Так, мой друг, — воскликнул я, — сколько чудес мы видим перед собою, и чудес, созданных в столь короткое время, в столетие — в одно столетие! Хвала и честь великому основателю сего города!»²⁹.

«И воображение представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь

²⁹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 76.

прекрасные! Из крепости Нюсканц еще гремели шведские пушки; устье Невы еще было покрыто неприятелем, и частые ружейные выстрелы раздавались по болотным берегам, когда великая мысль родилась в уме великого человека. Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все художества, все искусства. Здесь художества, искусства, гражданские постановления и законы победят самую природу. Сказал — и Петербург возник из дикого болота»³⁰.

С приведенным выше текстом Батюшкова перекликается начало «Медного всадника».

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн,
И вдаль глядел...

<...>

И думал Он:
Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам
И запируем на просторе. (V, 135)

Обратим внимание на следующее образное сравнение, которое использует Пушкин:

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова. (V, 136)

С вдовой сравнилась сожженная и опустошенная наполеоновскими войсками Москва в «Слове на день торжественного воспоминания и Господу Богу благодарения о поражении врагов Отечества нашего, и о прогнании их из пределов Калужския губернии, проповеданном в Калужской Иоаннопредтеченской церкви Окт. 12 1813 года Епископом Калужским и Боровским и Кавалером Евгением» (М., 1813). См. также стихотворение священника Матвея Аврамова «Москва, оплакивающая бедствия свои» (1813 г.).

Тема Петра раскрывается Пушкиным не только во вступлении к поэме, но и в самой поэме. Но здесь уже Петр — не тот Он, стоящий на пустынном берегу Бал-

³⁰ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 73—47.

тийского моря, исполненный великих дум, а воздвигнутый ему памятник, который возвышается над созданным им городом. Монумент Петра I воплощает не только его государственную мощь, его созидательный разум, но и его непреклонную волю и деспотизм.

Любопытно, что памятник воспринимался и осмыслялся современниками Пушкина как своеобразное архитектурное выражение ораторского и книжного слога. Приведем слова митрополита Филарета из его «Речи при заложении в Москве триумфальных ворот, говореной августа 17 дня 1829»:

«Памятник есть безмолвный проповедник, который в некотором отношении может быть превосходнее говорящего, потому что не прекращает порученные ему проповеди, и таким образом она доходит до целого народа и до многих последовательных родов — Памятник есть книга, которой не нужно искать в книгохранилище, потому что она лежит на пути; и таким образом читается и теми, которые не думали раскрывать ее»³¹.

В «Медном всаднике» монумент Петру описывается Пушкиным с помощью ораторских приемов, с ориентацией на высокий ораторский стиль:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию вздернул на дыбы? (V, 147)

Пушкин использует здесь риторические вопросы и восклицания, риторические фигуры единоначатия («Какая дума на челе! /Какая сила в нем сокрыта»), обращения («О мощный властелин судьбы!»; «Куда ты скачешь, гордый конь, /И где опустишь ты копыта?»). В текст вкраплена высокая церковно-славянская лексика: «чело», «сей». И вместе с тем Пушкин в таком высоком патетическом тексте считает возможным наличие

³¹ Слова и речи, во время управления Московскою паствою говоренные, и житие преподобного Сергия Радонежского и вся Россия чудотворца, из достоверных источников подчерпнутое, Синодальным членом Филаретом Митрополитом Московским. М., 1835. С. 457.

таких простых разговорных оборотов, как «опустишь копыта», «уздой железной», «вздернул на дыбы».

В научной литературе не раз обсуждался вопрос о том, почему у Пушкина всадник назван медным³². В интересующей нас связи поэмы с ораторской культурой небезынтересно соображение, высказанное М. П. Ереминым: «Медный кумир — это библейский образ. В книге «Числа» рассказано о том, как на возроптавших евреев бог наслал ядовитых змей и как он же лукаво посоветовал им нарушить его заповедь — не делать кумиров — и отлить из меди змея и поклоняться ему. Смысл притчи не сложен: от змея пострадали, змею же и поклонялись. Не то же ли в поэме: от кого пострадали, тому и поклоняются»³³.

И обращен к нему спиною
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне. (V, 142)

<...>

И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне. (V, 147)

(Обратим внимание на то, что кумир «стоит» во время наводнения, как бы противостоя разбушевавшейся, грозящей городу стихии, и кумир «сидит» тогда, когда беда миновала³⁴, кумир «несется», скачет «с тяжелым топотом» вслед безумному Евгению, осмелившемуся взбунтоваться против «горделивого истукана», «грозного царя»).

Кумиром называет Пушкин и Наполеона в стихотворении «Клеветникам России»:

... в бездну повалили
Мы тяготеющий над царствами кумир... (III, 270).

³² См., например: Еремина Л. Почему всадник — медный? // Наука и жизнь. 1978. № 2; Хаев Е. С. Эпитет «медный» в поэме «Медный всадник» // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985.

³³ Еремин М. Пушкин публицист. 2-е изд. М., 1976. С. 266.

³⁴ Заметим, что в вариантах первой части есть стих «сидит на бронзовом коне», в вариантах второй части — «стоит с простертою рукою», т. е., по-видимому, окончательный текст явился результатом обдумывания Пушкина и его сознательного выбора.

С Наполеоном Пушкин сближал Петра I задолго до создания «Медного всадника». К 1822 г. относятся его размышления о личности Петра I: «Петр не страшился народной свободы, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть более, чем Наполеон» (XI, 289). И в «Медном всаднике» Пушкин пишет о Петре и его монументе еще и в том стилистическом ключе, в котором он писал о Наполеоне.

Сравним:

О мощный властелин судьбы! (V, 147)
Сей муж судьбы, сей странник бранный,
Пред кем унизились цари,
Сей всадник, Паркою венчанный,
Исчезнувший как тень зари. (V, 522—523).

Царь Петр — «грозный», истукан его — «горделивый». Думается, что эти эпитеты могут быть связаны с ораторской прозой 1812 г., в которой Наполеон был представлен «грозным завоевателем», с той ораторской прозой Отечественной войны, которая сказала во многих произведениях Пушкина и могла отозваться и в «Медном всаднике».

◆

**«ЕВГЕНИЙ, ИЛИ ПАГУБНЫЕ СЛЕДСТВИЯ
ДУРНОГО ВОСПИТАНИЯ И СООБЩЕСТВА»
А. Е. ИЗМАЙЛОВА
И «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» А. С. ПУШКИНА**

Источники «Капитанской дочки», в целом хорошо изученные, отчетливо подразделяются на исторические¹ и литературные². И хотя Пушкин утверждал, что в «Капитанской дочке» читателю легко будет распознать нить истинного происшествия, проведенную сквозь вымыслы романические» (VIII, 928), в известном его определении исторического романа (XI, 192) действительность и вымысел не противопоставлены, а напротив, предстают художественно неотделимыми друг от друга. Существовало ли произведение, которое могло быть для «Капитанской дочки» одновременно и историческим, и литературным источником?

Имеются основания полагать, что таким источником для Пушкина явился роман известного литератора А. Е. Измайлова (1779—1831) «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799—1801)³. Пушкин, невысоко ценивший талант Измайлова-журналиста (издававшего журнал «Благонамеренный») (II, 394; XIII, 279, XIV, 266), благосклонно отзывался о его баснях и охотно цитировал их (XI, 101; XII, 147; XV, 89). Анекдот Измайлова «Новый Ермак»

Произведения Пушкина цит. по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949.

¹ См.: Блок Г. П. Пушкин в работе над историческими источниками. М.; Л., 1949. Овчинников Р. В. Над «пугачевскими» страницами Пушкина. М., 1985. и др.

² См.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Т. 4—5. С. 165—197, 198—211, 487—488; Brang P. Puskin und Krjukov: Zur Entstehungsgeschichte der «Kapitanskaja dochka». Berlin, 1957. Шатин Ю. В. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина в русской исторической беллетристике первой половины XIX века. Новосибирск, 1987, и др.

³ Пользуюсь случаем поблагодарить исследовавшего этот же вопрос О. А. Проскурина, автора диссертации «А. Е. Измайлов и литературная жизнь первой трети XIX в.» (М., 1984), за помощь в работе.

о том, как атаман разбойников наказал холопа, обманувшего своего господина, был использован Пушкиным в «Дубровском». О знакомстве Пушкина с романом Измайлова свидетельствуют, в частности, детали работы над «Евгением Онегиным»⁴.

Роман Измайлова — это сатирическое описание походов молодого дворянина Евгения (греч. «благородный») Негодяева и его приятеля Петра Развратина. Происходящие в романе события относятся к 70—90-м гг. XVIII в. Вот как оценивал роман «Евгений...» один из современников Измайлова: «Это верная картина дурного воспитания, и вследствие того развратной жизни тогдашнего времени. <...> Повесть «Евгений...» имела в свое время много читателей.. Вывод повести нравственный, и она доставила автору известность»⁵. В картине провинциальных и столичных нравов, разворачивающейся в романе, большое место отведено бытовым реалиям. Они-то и находят отражение в «Капитанской дочке». Отец Евгения, Негодяев-старший, — охотник до Адрес-календаря, подобно тому как Гринев-старший — приверженец календаря Придворного⁶. Сам Евгений, точно так же как и Петруша Гринев, записан сержантом гвардии, живет недорослем⁷. Учитель Евгения француз г-н ле Пандард (фр. «висельник») качеством воспитания и причиной исчезновения из хозяйского дома (любовная история) напоминает мосье Бопре⁸. И хотя сержанты гвардии и гувернеры-иностранцы постоянно встречаются на страницах мемуаров⁹ и художественных произведений тех лет, все же, пожалуй, нельзя назвать ни одно из них, кроме романа Измайлова, где имелись бы все три упомянутых выше момента. Этому требованию не удовлетвори-

⁴ См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. 2-е изд. Л., 1983. С. 113.

⁵ Северная пчела. 1849. № 141. С. 562.

⁶ Измайлов А. Е. Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества. СПб., 1801. Ч. II. С. 119.

⁷ Там же. СПб., 1799. Ч. 1. С. 4—6. Интересно, что это — факт биографии самого Измайлова: 12 лет от роду он был произведен в сержанты лейб-гвардии Преображенского полка.

⁸ Там же. Ч. 1. С. 9—17.

⁹ См., например: Записки Л. Н. Энгельгардта. М., 1868. С. 9. Левшин Н. Г. Домашний памятник // Русская старина. 1873. Т. 8. № 12. С. 851. Рассказы князя П. М. Волконского // Русская старина. 1876. Т. 16. № 5. С. 176; Дневник Протасьева // Исторический вестник. 1887. Т. 30. № 11. С. 409.

ют даже творения Д. И. Фонвизина (несмотря на то, что фонвизинские реминисценции в пушкинском романе очевидны¹⁰).

Всем этим, однако, общие для двух «романов воспитания» эпизоды не исчерпываются. Отправившись из родительского дома к месту службы, во время отдыха в крестьянской избе Евгений проигрывает в карты крупную сумму денег незнакомцу благородного вида (скорее всего, шулеру), что разительно напоминает партию в бильярд между Зуриным и Гриневым. Вполне возможно, что как Измайлов, так и Пушкин используют здесь известную сцену из «Похождений Жиль Бласа из Сантьяны» А. Р. Лесажа¹¹, но оба придают ей одни и те же индивидуальные черты: поведение Развратина в данной ситуации как две капли воды напоминает поведение Савельича¹². Не лишним было бы отметить и долговую расписку Евгения, по своей стилевой функции в тексте — участие документа в организации романного «многоголосия» — соответствующей «счету Савельича»¹³. А краткий спор о поэзии, приведший к дуэли Гринева и Швабрина, является как бы иронической иллюстрацией положения из пространной дискуссии о поэтическом творчестве в романе «Евгений...» — о том, что любовные стихотворения «приносят много чести», но мало доходов¹⁴.

Есть в «Капитанской дочке» эпизоды, которые строятся не по аналогии с «Евгением...», а по контрасту: так, Гринев, вопреки своим ожиданиям, отправляется на службу не в гвардию и столицу, как Негодяев-младший, а в армию и провинцию. Пушкин в соответствии со своим замыслом явно обыгрывает тут инерцию читательского восприятия, подготовленную предшествующей повествовательной традицией. Об идейной направленности пушкинского замысла свидетельствует сопоставление напутствий родителей Гринева и Негодяева детям перед службой. Если Негодяевы советуют своему сыну угождать командирам, их

¹⁰ См.: Гиллельсон М. И., Мушина И. Б. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Комментарий. Л., 1977. С. 69, 71, 73—74 и др.

¹¹ См.: Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. Спб., 1910. Т. 1. Вып. 2. С. 892.

¹² Измайлов А. Е. Евгений... Ч. 1. С. 123—140.

¹³ Там же. Ч. II. С. 162—163.

¹⁴ Там же. Ч. II. С. 46—56.

родным и близким, а также знатным дамам и не очень утруждать себя службой¹⁵, то Гринева, напротив, предлагают не гоняться за командирской лаской, не напрашиваться на службу, но и не отговариваться от нее. В романе «Евгений...» имеются также наставления родителей Развратина перед его отправкой на учебу в университет. Их требования быть добрым и честным человеком, служить на пользу государю и отечеству (противопоставленные наказам Негодяевых) могли бы оказаться созвучными «Капитанской дочке», если бы пошли Петру Развратину на пользу.

Для характеристики сложных связей «Капитанской дочки» и «Евгения...» показательна эпистолярная линия обоих романов. В исследовательской литературе о «Капитанской дочке» уже отмечалось необычно большое количество писем (16) на сравнительно малом пространстве текста. В «Евгении...» их тоже немало — 19 (правда, 6 из них не воспроизведены, а пересказаны). Письма эти играют большую роль в сюжетосложении как «Евгения...», так и «Капитанской дочки», и любопытно, что некоторые развивающиеся с помощью писем сюжетные ходы романа Измайлова то повторяются буквально, а то отражаются зеркально в романе Пушкина.

После выдачи Евгением долговой расписки шантажисту Миловзорову Развратин, как бы без ведома своего приятеля, но тем не менее по предварительному уговору с ним, пишет письмо его родителям, с помощью которого выманивает у них еще более крупную сумму, чем та, которая значится в расписке. Если сопоставить с этой ситуацией письмо Швабрина родителям Гринева, преследовавшее цель расстройтва женитьбы Гринева на Маше, то налицо следующие общие моменты:

1. Письмо «друга» родителям героя, неизвестное (у Измайлова — как бы неизвестное) последнему.

2. «Друг», якобы заботясь об интересах героя, этим письмом преследует собственную корыстную цель (Развратин отобрал у Миловзорова долговую расписку Негодяева, но не сказал об этом приятелю, рассчитывая прикарманить деньги, присланные родителями Негодяева для уплаты долга).

¹⁵, Измайлов. А. Е. Евгений... Ч. 1. С. 49—51.

3. В ответ герой получает письмо от родителей, полное укоров.

4. «Друг» добивается своей цели, но не извлекает непосредственных выгод для себя (у Измайлова герой получает искомую сумму, Развратин присваивает ее, но его тут же обкрадывают; у Пушкина герой не получает испрашиваемого благословения на брак, но шансы Швабрина на женитьбу не увеличиваются).

Знаменательные переключки обоих романов довершают сходство отрывка о крепостном Селяушке из письма Негодяева-старшего сыну с письмом Гринева-отца Савельичу (пушкинский текст напоминать, по-видимому, излишне): «Счастлив он, бездельник, что я от него теперь за семь сот да тридцать верст, а то бы выдрал и его за то, что об тебе ни строки ко мне не написал во все это время, а позабыл, мошенник! что я ему наказывал при отъезде. Вот Петр Евдокимович не крепостной, а не поленился меня об тебе уведомить»¹⁶.

Исследователи уже указывали, что функция писем в «Капитанской дочке» заключается в создании иллюзии достоверности происходящего и — тем самым — формировании основы для сближения «романического вымысла» с провозглашенной Пушкиным формой исторических записок¹⁷. Осуществить такое сближение, найти «золотую середину» между занимательностью и документальностью было нелегко, — ведь «пушкинское понимание мемуарного повествования в «Капитанской дочке» противоречило традиционной романтичности»¹⁸. Помощь в преодолении этих трудностей Пушкину должен был оказать роман Измайлова «Евгений...». Недаром В. В. Сиповский относил «Евгения...» наряду с «Несчастливым Никанором» М. Комарова к группе «оригинальных» русских романов XVIII в., которые в значительной своей части «романизуют» мемуары и при этом для характеристики эпохи оказываются значительнее мемуаров, т. к. рисуют «типичное» в жизни¹⁹. Примечательно, что сведения о жизни и быте русского дворянства в XVIII в. В. В. Сиповский, по его собст-

¹⁶ Измайлов А. Е. Евгений... Ч. II. С. 203.

¹⁷ См.: Мясоедова Н. Е. Мемуарная форма в художественной прозе. А. С. Пушкина // Пушкин и русская литература. Рига, 1986. С. 59—68.

¹⁸ Дрозда М. Повествовательная структура «Капитанской дочки» // Wiener Slawistischer Almanach, 1982. В. 10. S. 155.

¹⁹ Сиповский В. В. Указ. соч. Т. 1. Вып. 2. С. 914.

венному утверждению, дает, опираясь не на мемуарную литературу, но на роман Измайлова²⁰. Итак, если роман Измайлова, местами выглядевший как беллетризованные воспоминания (ср. рассказ Развратина о своей жизни от первого лица), с точки зрения достоверности описания нравов отвечал самым строгим требованиям, предъявляемым мемуарной литературе, то «семейственные записки» Гринева оборачивались пушкинским романом, «чрезвычайно искусно и сложно построенным»²¹. Диалектическое соотношение мемуарности и романичности иногда сознательно обнажалось Пушкиным (ср., например, ориентацию на роман, парадоксальную в устах «мемуариста»: «Вдруг мысль мелькнула в голове моей: в чем она состояла, читатель увидит из следующей главы, как говорят старинные романисты» (VIII, 343). Речевые обороты, свойственные старинным романистам, есть и у Измайлова²².

Любопытно, что время действия в романах Пушкина и Измайлова не совпадает (основные происшествия в «Капитанской дочке» завершаются тогда, когда события в «Евгении...» едва начинают разворачиваться), а измайловские бытовые реалии Пушкин оставляет без изменений. Такой анахронический «зазор» свидетельствует не только о малоподвижности русского быта в описываемый период, но и о том, что Пушкин в «Капитанской дочке» сознательно изображал екатерининскую эпоху сквозь призму литературы, подобно тому как в образе самой Екатерины им были использованы детали известного портрета императрицы кисти Боровиковского.

То, что нравоописательный роман становится источником романа исторического, вполне закономерно. Эти две разновидности жанра вообще обнаруживают тенденцию к сближению, особенно усилившуюся в пушкинскую эпоху²³ (вспомним подзаголовки болгарин-

²⁰ Сиповский В. В. Указ соч. СПб. 1909. Т. 1. Вып. 1. С. 166—177. Т. 1. Вып. 2. С. 796, 815. См. также: Кубасов И. А. Александр Ефимович Измайлов. СПб., 1901. С. 54.

²¹ Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973. С. 185.

²² Измайлов А. Е. Указ. соч. Ч. 1. С. 66, 106. Ч. II. С. 112, 113, 119.

²³ Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Пушкин и книга Вяземского о Фонвизине // Новонайденный автограф Пушкина. М., 1968. С. 72.

ского «Петра Ивановича Выжигина» — «нравоописательный исторический роман XIX века»). Не случайно Жуковский, рекомендуя М. Н. Загоскину в письме от 14.VI.1831 г. предмет для исторического романа, в один ряд с эпохами Самозванца и Петра I поставил «быт наших провинциалов»²⁴, а Пушкин (вслед за Э. Бульвер-Литтоном) считал необходимым сочетать в романе достоинства одновременно Лесажа и Вальтер Скотта (XII, 71)²⁵.

Такая задача оказывается осуществимой, если быт и нравы изображаются с некоторой, пусть небольшой, временной дистанции (тем самым вписываясь в перспективу исторического процесса), причем наличие этой дистанции постоянно подчеркивается актуальностью изображаемого для сегодняшнего дня. Нет необходимости доказывать наличие упомянутых аспектов в «Капитанской дочке» (вспомним хотя бы письмо Петра Андреича Гринева внуку Петруше, не вошедшее в окончательный текст романа, но достаточно выразительное). Что же касается Измайлова, то С. Брайловский, отмечая идеи воспитания, «сатирический тон» и «обилие нескромных картин», роднящие «Евгения...» с литературой екатерининской эпохи, говорит о том, что романист «не забыл указать и пороки своего времени, например... стихобесие»²⁶. Современники называли роман «Евгений...» «истинной историей»²⁷, а П. Смирновский утверждал, что произведения Измайлова «имеют историческое значение: по ним можно судить о нравах того времени»²⁸. В отношении Измайлова и Пушкина к изображаемому материалу были, однако, и различия: та действительность, которая для Фонвизина и Измайлова стала предметом сатиры, по мнению Пушкина, не заслужила столь сурового приговора; взгляд поэта на нее «с годами менялся, все более удаляясь от сатиры в сторону мягкого и доброжелательного юмора»²⁹.

²⁴ Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 373.

²⁵ Бульвер-Литтон Э. Пелэм, или Приключения джентльмена. М., 1958. С. 292.

²⁶ Брайловский С. Из прошлого отечественной литературы. Воронеж, 1893. С. 6.

²⁷ Истинное повествование, или Жизнь Гавриила Добрынина. 2-е изд. СПб., 1872. С. 67.

²⁸ Смирновский П. История русской литературы XIX в. СПб., 1901. Вып. 4. С. 145.

²⁹ Шешунова С. В. О смысле эпиграфа к «Повестям Белкина» // А. С. Пушкин. Проблемы творчества. Калинин, 1987. С. 88.

Следует отметить, что, бичуя порок, Измайлов в своем романе не впадал в крайности нравоучительной дидактики, правда, в предисловии автор так говорит о цели своей книги: «ежели хотя не многие родители, прочтя ее, приложат рачительнейшее старание о воспитании детей своих, я почту себя весьма награжденным за мои труды». Но прямые высказывания повествователя о героях, рассеянные по роману, как правило, в виде апелляций к читателю (например: «Благомыслящий читатель! Прокляни Евгения, Развратина и всех им жестокосердием подобных!»), а также неправдоподобно кровавая развязка (Евгений умирает в долгой тюрьме, Развратина убивает молнией) в общем сатирическом контексте произведения свидетельствуют не столько о желании автора следовать канонам дидактики, сколько о пародийном их переосмыслении.

Это почувствовала современная Измайлову критика. «Автор во всей книге тешит только свой вкус и ни малейшего не имеет сострадания к нравственности, к терпению и вкусу читателей, — писал рецензент журнала «Новости». — Его Ирония и даже Гипербола самая неловкая производит отвращение к книге, а не к порокам. <...> Так не пишут романов для воспитания!»³⁰. Подобные «Евгению...» произведения, «дидактические по замыслам их авторов, на самом деле далеко вышли за узкие пределы дидактизма и должны быть признаны художественными бытовыми романами», — утверждал В. В. Сиповский³¹. То, что Измайлов тщательно избегал прямолинейного морализаторства, могло импонировать Пушкину, который не случайно не включил в окончательную редакцию «Капитанской дочки» уже упоминавшееся нами письмо Гринева внуку, проникнутое дидактическим пафосом³². Необходимо добавить, что так называемые гриневские «сентенции» (типа «Молодой человек! если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов...»), будучи сопоставленными с аналогичными обращениями повествователя к читателю «Евгения...», приобретают некоторую пародийную окраску,

³⁰ Новости. 1799. Кн. 3. С. 280—281.

³¹ Сиповский В. В. Указ. соч. Т. 1. Вып. 2. С. 914.

³² Об отношении Пушкина к «морально-изящному» см.: Вацу-ро В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978. С. 128.

не замеченную многими литературоведами, выяснявшими, насколько «политические афоризмы» Гринева соответствуют мировоззрению Пушкина. Функционально сходную возможность соотнесения взглядов автора с взглядами героя допускал и рецензент «Новостей», утверждавший, что «сам Евгений не мог бы подробнее и точнее написать своих confessions»³³.

По мнению Белинского, произведение Измайлова послужило образцом для нравоописательных романов В. Т. Нарезного и Ф. В. Булгарина³⁴. Почему же «Капитанская дочка» (где, как показал В. Н. Турбин, отразился «Иван Выжигин»³⁵) перекликается с некоторыми сюжетными элементами булгаринского романа (герой — предающийся порокам «недоросль» — видит страшный сон; часть действия происходит в Оренбурге; изображается жизнь степных народностей), но не вбирает в себя его жанровые параметры?

Для русского нравоописательного романа начала XIX в. характерен особый тип героя, который, «как и большинство смертных, столько же готов на честное дело, сколько и на плутни»³⁶. При этом позиция автора оказывается, как правило, парадоксально «перевернутой» и тем самым провоцирующей читателя: «порочность воспринимается как нормальное состояние, а добродетель как некое неудобство и анахронизм, от которых поскорее надо избавиться»³⁷. Своего рода эталоном в этом смысле является роман В. Т. Нарезного «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814). Однако и у Измайлова, и у Булгарина обнаруживаются существенные расхождения с «Российским Жилблазом». Евгений Негодяев, в отличие от Гаврилы Чистякова, — не грикстер, не пикаро. Он — дворянин, порочный от начала до конца и не способный на добрые поступки. Что же касается пропорции между «добром» и «злом», то у Измайлова ироническое «восхваление» порока (там, где автор примеряется к психологии героев) соседству-

³³ Новости. 1799. Кн. 3. С. 283.

³⁴ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В. 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 703—704.

³⁵ См.: Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. М., 1978. С. 64, 141—143.

³⁶ Галахов А. Д. История русской словесности, древней и новой. СПб., 1868. Т. 11. С. 180.

³⁷ Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 16.

ет со столь же ироническим его порицанием там, где автор приспособляется к вкусам читателя. Иван Выжигин — «добрый человек со слабой волей» — напротив, по сюжетным и повествовательным функциям многим напоминает Чистякова, но зато Булгарин отказывается от второго признака нравоописательного жанра — подразумеваемого, а не явного морализаторства. В своих картинах нравов он уравнивает обличение порока примерами добродетели, так что нравописание часто подменяется нравоучением.

Пушкин рассматривал вопросы романного жанра в совсем иной «системе координат». Свою точку зрения на внутреннюю типологию романа он высказал в XI—XIV строфах III главы «Евгения Онегина», выделив «два полярных типа романа — сентиментально-назидательный и романтически-имморальный, с тем чтобы противопоставить им третий»³⁸, синтетический, по-разному, но как бы одновременно воплощенный и в «Евгении Онегине», и в «Капитанской дочке». Часть признаков, относимых Пушкиным к роману «на новый лад», т. е. романтически-имморальному («безнадежный эгоизм» героев, некоторые сюжетные «небылицы», любезность порока), в «Евгении...» Измайлова оказались совмещенными с определенными чертами романа «на старый лад», т. е. сентиментально-назидательного («преданья русского семейства», «нравы нашей старины», «простые речи», «всегда» наказанный порок). В совокупности со своеобразием авторской позиции, выразившимся главным образом в дистанцированности рассказчика от повествуемых событий путем пародийного преувеличения традиционных мотивов и образов, эти черты порождали некое совершенно особое художественное качество.

Это качество Н. Н. Петрунина связывает с поисками путей обновления русского романа в конце XVIII в. По мнению исследовательницы, «переход от авантюрного, дидактического, нравоописательного романа к роману нового типа» был бы невозможен без ассимиляции различных традиционных жанров журнальной прозы. Роман Измайлова «Евгений...» стал тем произведением, в котором была «предпринята попытка связать воедино темы и образы сатирической журналисти-

³⁸ Альми И. Л. «Евгений Онегин» и «Капитанская дочка»: единство и полярность художественных систем // Болдинские чтения. Горький. 1987. С. 82.

ки XVIII столетия с помощью канвы походов героя, традиционной для низовой демократической беллетристики XVIII века»³⁹. То, что «в ходе развития реального направления в нашей литературе Измайлов играет роль соединительного звена между литературой екатерининского времени и литературой позднейшей»⁴⁰, дает «Евгению...» в глазах Пушкина огромное преимущество перед романами Булгарина.

Булгарин разрабатывал свой вариант переосмысления прежних принципов быто- и нравоописания. Он стремился совместить занимательность (в противовес архаической авантюристности) с назидательностью (в противоположность ее мнимому отсутствию в произведениях других писателей). Вкусы русской публики были удовлетворены, но, с точки зрения жанровой структуры, экспликация дидактизма привела к парадоксальному результату: получилось не освобождение от архаики, а ее консервация.

Кроме того, по мнению Пушкина, прямой дидактизм противопоказан повествованию, претендующему на увлекательность («мораль на нас наводит сон»). Отсюда саркастические высказывания вроде: «Что может быть нравственнее сочинений г. Булгарина? Из них мы ясно узнаем: сколь непохвально лгать, красть, предаваться пьянству, картежной игре и т. п. <...> Г. Булгарин наказует лица разными затейлевыми фамилиями: убийца у него назван Ножевым...» (XI, 207). Измайлову же, который, по словам П. Смирновского, «не рисует идеальное, но всегда заставляет помнить о нем», за «сроком давности» можно было и простить «говорящие фамилии». «Евгений...» изобилует ими, но ведь от романа Булгарина его отделяет 30 лет! Измайловский резко отрицательный герой также должен был удовлетворять Пушкина в большей степени, чем «ни рыба ни мясо» Выжигин: при моделировании образа Гринева проще было отталкиваться «от противного». Как указывал И. А. Кубасов, «Евгений Негодяев — связующее звено между героями екатерининской эпохи и начала XIX в., он — преемник первых и прототип вторых»⁴¹.

«Промежуточность» положения романа Измайлова

³⁹ История русской литературы в 4-х т. Л., 1981. Т. 2. С. 65.

⁴⁰ Смирновский П. Указ. соч. С. 146.

⁴¹ Кубасов И. А. Указ. соч. С. 60.

привела к тому, что в нем, как в эмбрионе, содержались черты «старого» и «нового» романа, нравоописательность и историчность, непринужденность и глубина. Все было заключено во всем, и все ожидало развития в любом направлении. Именно поэтому, в частности, «Евгений...» мог быть источником как «Евгения Онегина», так и «Капитанской дочки» (при правомерности постановки вопроса о «Евгении Онегине» как романе историческом⁴²). Значение же болгаринского творения с точки зрения жанра оказывалось одновременно и слишком широким (т. к. «сам жанр романа в «Иване Выжигине» был явлен как бы в первоизданном, нетронутым виде: таинственные незнакомцы, низвергнутый на дно общества аристократ; любовь, похищения, измены, переодевания и поминутно возникающие юридические казусы»⁴³, и слишком узким (не случайно В. А. Покровский называл «Ивана Выжигина», может быть, единственным типичным нравственно-сатирическим русским романом⁴⁴). На деле Булгарин не был ни традиционалистом, ни новатором, хотя в сознании массового читателя претендовал и на то, и на другое.

Таким образом, «эмбриональное» единство противоположностей измайловского «Евгения...» (единство, которого не удалось достичь Булгарину на принципиально ином этапе развития русской литературы) как нельзя лучше отвечало задачам гармонического художественного синтеза различных жанровых традиций (мемуарности и фольклорности, романа и эпоса и т. п.), осуществленного Пушкиным в «Капитанской дочке»⁴⁵. В этом, на наш взгляд, заключается причина тесного соприкосновения «первого русского романа»⁴⁶ с «первым прозаическим реалистическим романом в русской литературе»⁴⁷.

⁴² См.: Листов В. С. «Евгений Онегин» как исторический роман // Болдинские чтения. Горький, 1982. С. 62—72.

⁴³ Турбин В. Н. Указ. соч. С. 143.

⁴⁴ См.: Покровский В. А. Проблема возникновения русского нравственно-сатирического романа (о генезисе «Ивана Выжигина»). Л., 1933. С. 35.

⁴⁵ См.: Гиршман М. М., Стулишенко Л. П. О жанре «Капитанской дочки» // Вопросы русской литературы. Львов. Вып. 1 (39). С. 90—96.

⁴⁶ Иллюстрация. 1846. Т. 2. № 18. С. 275.

⁴⁷ Белькинд В. С. Время и пространство в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Пушкинский сборник. Л., 1977. С. 16.



А. С. ПУШКИН И А. ШЕНЬЕ

(Опыт характеристики
поэтического своеобразия стихотворения
«Покров, упитанный язвительною кровью...»)

Вопрос о роли поэзии А. Шенье в творчестве Пушкина не раз рассматривался в научной литературе, однако еще немало невыясненных аспектов их творческих контактов. Мы намереваемся остановиться на том новом в трактовке мифа о Геракле, что отличает пушкинский текст «Покров, упитанный язвительною кровью» от оригинала А. Шенье «Oeta, mont ennoblí par cette nuit ardente»¹, с которым Пушкин познакомился в Петербурге по изданию Латуша 1819 г. до южной ссылки².

Степень близости пушкинского текста к французскому оригиналу оценивалась по-разному: П. О. Морозов отмечал «точность перевода»³, Ю. А. Веселовский полагал, что это «очень вольный и местами тяжелый по языку перевод»⁴.

Анализ текста осложнен тем, что это своеобразный «перевод с перевода» А. Шенье; «поэт, напитанный древностью»⁵, воссоздает в стихотворении миф, послуживший основой сюжетов Софокла, Овидия. Именно способность Шенье передать дух древности привлекала Пушкина. Б. В. Томашевский считал одной из существенных черт пушкинской поэзии восприятие иноязычных культур через посредничество французской

¹ Chénier A. Oeuvres complètes. Paris, 1819.

² Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л.: Сов. писатель, 1960. С. 154; Сандомирская В. Б. Переводы и переложения Пушкина из А. Шенье // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1978. Т. 8. С. 90.

³ Пушкин А. С. Соч. / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 3. СПб., 1909. С. 576.

⁴ Там же. С. 583.

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949. Т. 12. С. 179. Далее все цитаты по данному изданию.

литературы⁶. Д. П. Якубович не исключал и непосредственного воздействия античного искусства на русского поэта⁷.

Действительно, Пушкин не переносит готовые формулировки оригинала в свой текст, а передает свое ощущение иной эпохи сквозь призму более близкой, включаясь в «разветвленную систему литературных связей», по словам В. А. Грехнева⁸.

Первое, на что обращаешь внимание при сравнении, это то, что основной литературный памятник, в котором зафиксирован сюжет мифа о Геракле, — трагедия «Трахинянки» Софокла — оставил заметный след в сознании двух поэтов. Влияние драматической формы остро чувствуется в стихотворении Шенье. Уже первый стих — *Oeta, mont ennoblí par cette nuit ardente* — как бы представляет нам место действия. Все глаголы стихотворения, кроме одного *recut* («принял»), стоят в настоящем времени, действие последовательно разворачивается на наших глазах, на той сценической площадке, которая обозначена этим стихом. Происходит воссоздание трех классических единств. Непрямой синтаксис, столь трудно переводимый на русский язык, но совершенно естественный и часто употребляемый в античных текстах, использован Шенье — поэтом, «напитанным древностью, коего даже недостатки проистекают от желания дать французскому языку формы греческого стихосложения» (XII, 179).

Пушкин отказывается от всего несвойственного русскому языку. Едва уловимая «театральность» текста Шенье передается Пушкиным легким штрихом: **Се** — ярый мученик... (III, I, 382). Изменяя начало стихотворения, Пушкин не просто отбрасывает обращение к горе Эте и заменяет его эпическим рассказом, как предполагал П. О. Морозов⁹, он тоже «драматизирует» форму, но не по законам театра французского классицизма, а в соответствии с поэтикой

⁶ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 79.

⁷ Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 117—119.

⁸ Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров, Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1985. С. 6.

⁹ Пушкин А. С. Соч. / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 3. С. 576.

«маленьких трагедий», требующей пристального внимания к первым строчкам текста¹⁰.

Первые строки стихотворения «Из А. Шенье» открывают за границами сцены пространство мифа:

Покров, упитанный язвительною кровью,
Кентавра мстящий дар, ревнивою любовью
Алкиду передан. (III, I, 382)

В ходе работы над текстом Пушкин заменил первоначальное — «напитанный», несущее оттенок страдательности, действия со стороны кого-то, на «упитанный»; первоначальное «Кентавра тайный дар» было заменено на «Кентавра мстящий дар» (III, II, 964—965). Покров как бы приобретал черты самостоятельности: он мстит, когда кентавра давно нет в живых, и мстит вопреки воле Деяниры, не желавшей смерти супруга. Мы не только знакомимся с предысторией мифологического сюжета: «мстящий» — за убийство Несса: «ревнивая любовь» — обозначение любви Геракла к Иоле, а также любви и ревности Деяниры. У Шенье второй стих — *Quand l'infidèle époux d'une épouse imprudente* — определяет героев и характер конфликта, возникающего между ними: «неблагоразумная супруга» передает «неверному супругу» «ревнивый дар». Французский поэт оказывается ближе к трагедии Софокла, который изменяет сюжет мифа, заставляя умирающего Геракла отдать свой лук сыну, чтобы не нарушать, по наблюдению Ф. А. Петровского, цельности художественного замысла трагедии, «сюжетом которой была семейная драма Деяниры и Геракла»¹¹.

У Пушкина нет «супруги» и «супруга», а есть Алкид, наказанный то ли судьбой, то ли богами, но явно какими-то особыми силами, действующими при помощи «мстящего дара». Деянира вообще не появляется, ее роль важна лишь постольку, поскольку кентавр использовал ее чувство «ревнивой любви» для осуществления своей мести.

Тема «мстящего дара» — ситуация, когда мертвый

¹⁰ В. Я. Брюсов полагал, что из первых строк «Моцарта и Сальери» видны основные черты характера Сальери. Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худ. лит., 1975. Т. 7. С. 103.

¹¹ Софокл. Трагедии. М.: Худ. лит., 1958. С. 438 (послесловие). Еврипид в трагедии «Геракл» воспользовался другим эпизодом мифа, в котором Геракл не погибает, а сходит с ума и в припадке безумия убивает своих детей.

убивает живого, характерна для Пушкина. Особенно ярко она отразилась в «Скупом рыцаре», который был напечатан в той же первой книжке «Современника» 1836 г., что и стихотворение «Из А. Шенье». «Благодарю. Вот первый дар отца», — восклицает Альбер, подняв перчатку, брошенную бароном. Дар оказывается первым, но не единственным: умирая, барон оставляет наследнику золото, за которым стоит горе и преступление:

... если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп... (VII, III)

Однако Альбер не страшится этого золота, не боится, что «его червонцы будут пахнуть ядом, // Как серебряники пращура его» (VII, 108). Что будет с Альбером, принесут ли ему счастье сокровища, «станет ли несчастный // То расточать, что кровью приобрел» (VII, 113)? Дон Гуан погибает от руки статуи командора, статуи, воздвигнутой потому, что дон Альвар в свое время был убит Дон Гуаном. Так и Алкид погибает от яда сраженной им некогда гидры. Косвенное указание на этот подвиг Геракла есть у Шенье: намек о немейском льве дан через указание предмета у ног Алкида — *sous ses pieds // Etend du vieux lion la dépouille héroïque*. У Пушкина более прямая отсылка к прошлым подвигам Геракла — «в ногах немейский лев // Разостлан». Изора в «Мозарте и Сальери» призвана для того, чтобы еще до начала действия передать «мстятый дар». Какую роль играла Изора в жизни Сальери, с какой целью она подарила «яд, последний дар», который Сальери носит с собой в течение семнадцати лет, остается для читателя загадкой. По наблюдениям Брюсова, в «маленьких трагедиях» Пушкина «нет прикрас, помогающих обычным читателям воспринимать художественную идею»¹².

Мотив «мстятшего дара» по-разному проявляется в лирике Пушкина («Анчар»), в балладе («Песнь о вещем Олеге»), в «Сказке о золотом петушке», в повести «Пиковая дама». Чтобы дар исполнил свое предназначение, им должны управлять таинственные силы.

¹² Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 7. С. 102.

Примерно так осознает свою судьбу Геракл в трагедии Софокла:

Когда-то мне отец мой предсказал,
Что смерть свою приму не от живого, —
Но от того, чьим домом стал Аид.
И вот в согласие с божьим предсказаньем
Кентавр меня убил: живого — мертвый!¹³

Пушкин выражает квинтэссенцию античного мифа, начинает текст с сути сюжета, приглушает мотив «семейной драмы»; Шенье же, передавая дух прошлого, стремится максимально приблизить внешние средства изобразительности, форму построения и развития сюжета.

* * *

В. Б. Сандомирская прямо сближает пушкинский текст и с образом Алкида в IX книге «Метаморфоз» Овидия, одновременно указывая на различия в композиции и характере героя у Шенье и у Пушкина¹⁴. Однако, на наш взгляд, тот факт, что Эта — «не только место действия», но и своеобразный субъект стихотворения, сближает с Овидием именно Шенье, а не Пушкина.

Ведь в «Метаморфозах» рассказ о Геракле ведет Ахелой в прямом обращении к Тесею:

Что за причина вздыхать и как рог обломился у бога,
Просит Нептунов герой рассказать; и Поток Калидонский,
Под тростниковый венок подобрав свои волосы, начал...¹⁵

В комментариях к пушкинскому тексту в издании под редакцией С. А. Венгерова указывается как еще один источник трагедия Еврипида «Неистовый Геракл», где использован тот эпизод мифа, по версии которого Геракл не погибает, а в припадке безумия убивает своих детей.

Хотя внешне стихотворение Шенье соотносится с сюжетом Софокла, есть основания рассмотреть и трагедию Еврипида. И вот почему.

¹³ Софокл. Трагедии. М.: Худ. лит., 1958. С. 239. (Стихи 1165—1169 в переводе С. В. Шервинского).

¹⁴ Сандомирская В. Б. Указ. статья. С. 91.

¹⁵ Овидий. Метаморфозы. М.: Худ. лит., 1977. С. 221 (Стихи 1—3 в переводе С. В. Шервинского).

В «Трахинянках» Софокла Геракл после отравления предстает физически немощным. Свои последние физические силы он тратит на бессмысленное убийство Лихаса — посла, передавшего тунику, напитанную ядом.

И хотя Геракл говорит:

...хоть я стал ничем,
Хоть недвижим, пускай придет злодейка,
Она узнает силу рук моих! —

но с Эвбеи к родному дому, а затем к месту саможжения, на Эту, Геракла несут на носилках. Он не может сам ни сложить для себя костер, ни зажечь его, поручая сжечь себя своему сыну.

В стихотворении Шенье и в переводе Пушкина нет эпизода с убийством Лихаса. Его образ имеет смысл лишь при воссоздании всей истории Лихаса-посла: в первом эпизоде Лихас — посол Геракла к Деянире лжет ей, скрывая правду о любви Геракла к Иоле, в эподе рассказано о гибели Лихаса, наказанного богами.

У Шенье и Пушкина перед нами предстает мощный герой-борец, в своем неистовстве и мучениях не утративший легендарной силы:

Il brise tes forets: ta cime epaisse et sombre
En un bucher immense amocelle sans nombre
Les sapins resineux que son bras a ployes¹⁶.

У Пушкина герой

Гнет, ломит древеса; исторженные пни
Высоко громоздит; его рукой они
В Костер навалены; он их зажег; он всходит... (III, I, 382)

Конечно, это не Геракл Софокла...

Мучительность действий и в то же время мощь Алкида, преодолевающего физическую муку, передана Пушкиным через несовпадение синтаксических и ритмических границ в двух первых стихах из только что приведенных. После слов «в костер навалены», отмечающих начало приготовлений к действию, несущему избавление от мук и требующему сосредоточенной торжественности, цезуры отбивают уже каждое отдельное действие Геракла: «он их зажег; // он всходит; //

¹⁶ Chénier A. Oeuvres complètes. Paris, 1819. P. 69.

Недвижим на костре // он в небо взор возводит (III, 382).

Далее следует изображение легендарных атрибутов Геракла, напоминающих о его подвигах. Это как бы прощальный взгляд на прожитую жизнь: «Под мышцей палица; // в ногах немейский лев // Разостлан» (III, 382). Страдания Алкида не прекратились — и снова несовпадение ритмических и синтаксических границ.

Этот эпизод Шенье строит в соответствии со своими принципами изображения античности: используя не-прямой синтаксис, помещая описание внутрь повествования.

Герой Шенье, определенный в экспозиции как «неверный супруг», через страдания, которые он способен вынести, приходит к ипостаси «великого Алкида». В стихотворении Шенье нет развития внутренних качеств героя, происходит лишь движение читательского восприятия от внешнего определения положения героя к выяснению его внутренней сути, сути характера. И в облике «неверного супруга» герой был «великим Алкидом». Финал вызывает ощущения облегчения, завершения, замыкания круга, начавшегося с имени собственного — Oeta — и именем «великого Алкида» — *du gand Alcide* — закончившегося.

В переводе Пушкина Алкид не называется великим, его определение как «дивного полубога» (III, II, 964) отвергнуто. В тексте он трижды характеризуется с разных сторон: первый раз косвенно —

В божественной крови яд быстрый побежал.

Естественно, что такая кровь может течь в жилах богоподобного существа, но, будучи отравлена ядом кентавра Несса, она смешалась с кровью последнего, и Алкид как «полубог» перестает быть самим собой.

В следующем стихе герой определен как «ярый мученик», последнее определение описывает его временное физическое состояние, а не мироощущение, что легко подтверждается невозможностью сочетать слово «мученик» в его христианском понимании с определением «ярый».

В последующей строке Алкид лишается какой бы то ни было статичности —

Стопами тяжкими вершину Эты роет....

Ничего подобного герой Шенье не совершает. И действительно подобное проявление неистовства не характерно для человека («стопами рыть» землю). Но следует вспомнить, что в его жилы проникла кровь получеловека-полуконя, и для такого существа подобное поведение более чем естественно. Страдания, описываемые в кульминационной части стихотворения, «ярый мученик» переносит не для того, чтобы еще раз продемонстрировать свой героизм, а для обретения права на бессмертие.

И концовка текста свидетельствует о достижении поставленной цели:

Треща горит костер; и вскоре пламя, воя,
Уносит к небесам бессмертный дух героя. (III, 382)

Итак, и герой Шенье и Пушкина предстают внешне близкими к Гераклу Еврипида, нежели Софокла, несмотря на то что Еврипид в трагедии «Геракл» использовал иной вариант мифа, нежели Шенье. И сам характер героя, и принцип его изображения оказываются различными. Алкид Шенье ближе к Гераклу Софокла, у которого он выступает в роли «неверного супруга» лишь в первой части трагедии в рассказах других героев, не появляясь сам на сцене. Из сюжета Шенье исключает убийство Лихаса, как не имеющее смысла без своей предыстории, хотя сцена мучений и смерти Алкида изложена в экспозиции. Согласно поэтике античной драмы все содеянное должно найти какой-то отклик, ибо ничто не совершается «без воли Зевса», и у Шенье боги покарали Алкида за то, что он изменил Деянире, однако стойкость, с которой он переносит страдания, оказывается вознагражденной вознесением на Олимп.

Алкид Пушкина изменяет не своей супруге, а самому себе. Подобное поведение карается доведением измены до ее абсолютного предела: в жилах «дивного полубога» течет кровь «коварного кентавра». И только через страдание герой вновь обретает свое истинное «я», оказывается близким к версии Еврипида, у которого он в припадке безумия не равен самому себе.

Таким образом, насыщение статичной картины внешним действием и перенесение движения конфликта внутрь героя привело к драматизации пушкинской по-

эзии изнутри, отменяя внешнюю декоративную театральность стихотворения Шенье. Дальнейшим следствием этих обстоятельств стало разрушение жанрового канона идиллии, свойственного отрывку Шенье (издатель текста Латуш поместил его в раздел идиллий).

Усиление Пушкиным потенциально активных драматических элементов античного сюжета привело к созданию произведения, отнести которое к идиллии уже невозможно.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

◆
ИЗ КОММЕНТАРИЕВ
К «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ»

1. Грибоедов в романе Пушкина

Тема «Пушкин и Грибоедов» еще недостаточно полно освещена в литературе. В частности, только в самое последнее время была указана пушкинская реминисценция у Грибоедова в стихотворении 1824 года «Телешовой». В балете «Руслан и Людмила», где она является оболыщать витязя:

О, кто она? Любовь, Харита
Иль Пери, для страны иной
Эдем покинула родной,
Тончайшим облаком обвита?
И вдруг — как ветер ее полет!
Звездой рассыплется, мгновенно
Блеснет, исчезнет, воздух вьет
Стопою, свыше окриленной...¹

Сравним у Пушкина описание танца Истоминой:

.... она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет. (гл. I, XX, 8—14)²

С другой стороны, до сих пор не отмечено, что стихи Грибоедова из «Отрывка из Гете» отразились в пушкинском «Медном всаднике». Характеризуя посетителей театра, Директор говорит Поэту:

О гордые искатели молвы!
Опомнитесь! — кому творите вы?

¹ Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. СПб., 1911. Т. 1. С. 13—14.

² См.: Фомичев С. А. Комментарии // Грибоедов А. С. Сочинения. М., 1988. С. 689.

Влечется к вам иной, чтоб скуку порассеять,
И скука вместе с ним ввалилась — дремлет он;
Другой явился отягчен.
Парами пенистых бокалов...³

Пушкин, конечно, обогатил фонетическую сторону стиха, но синтаксическое строение его оставил тем же, и в «Медном всаднике» читаем:

Люблю
.
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой⁴.

Особое место занимают грибоедовские реминисценции в «Евгении Онегине». Отчасти уже отмеченные, они не осознаны еще в своей системе, во всей полноте, а это, как кажется, помогает понять и некоторые содержательные моменты романа в стихах.

1. Во-первых, сам Пушкин отметил в своих примечаниях к роману, что «И вот общественное мнение!» — «стих Грибоедова» (6, 194).

Большую группу грибоедовских реминисценций и цитат указывает Ю. М. Лотман в своих комментариях. Он характеризует эпиграф к седьмой главе:

2. Гоненье на Москву! что значит видеть свет!
Где ж лучше?
Где нас нет.
Грибоедов (6, 139)

3. К строке «И тот же шпиц, и тот же муж» Ю. М. Лотман дает примечание: «Молчалин, желая польстить старухе Хлестовой, подчеркивает малый рост ее собачки: «Ваш шпиц, прелестный шпиц, не более наперстка...»⁵.

4. К строфам XIV—XIX дано следующее примечание: «Несмотря на очевидную ориентацию Пушкина на изображение Москвы в комедии «Горе от ума», тон седьмой главы существенно отличается от тона комедии. Формально («по календарю») действие происходит в 1822 г., но время описания сказалось на облике

³ Грибоедов А. С. Указ. соч. С. 11.

⁴ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Л., 1948. Т. 5. С. 136—137. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте в скобках.

⁵ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 311—312, 330.

изображаемого мира: это Москва после 14 декабря 1825 г., опустевшая и утратившая блестящих представителей умственной жизни. Не случайно в XLIX строфе упомянуты Вяземский и Любомудры — деятели культуры, уцелевшие после разгрома декабрьского»⁶.

5. К стиху восьмой главы «Как Чацкий с корабля на бал» Ю. М. Лотман дает такой комментарий: «Сопоставление Онегина с Чацким характерно для тенденции восьмой главы к «реабилитации» героя»⁷.

Группу грибоедовских реминисценций или связанных с Грибоедовым строк позднее отметили мы⁸.

6. современный человек
Изображен довольно верно

С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом. (гл. 7, XXII, 8—14)

Эти стихи находят параллель в характеристике Грибоедова в «Путешествии в Арзрум»: «Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, — все в нем было необыкновенно привлекательно» (8 (1), 461) и в первой главе «Евгения Онегина»: «Я был озлоблен, он угрюм» (XIV, 8).

7. И тот же шпиц, и тот же муж... (гл. 7, XIV, II)

Здесь не только отмеченная Ю. М. Лотманом реминисценция слов Молчалина, но и контаминация двух реплик из «Горя от ума», которые, кстати говоря, хотя и должны были ассоциироваться между собой, не у каждого читателя связываются в единое целое: «муж-мальчик». Молчалин, напомним, говорит Хлестовой: «Ваш шпиц, прелестный шпиц», а Наталия Дмитриевна Горич объявляет Чацкому: «Мой муж — прелестный муж».

Реминисценцией из Грибоедова следует полагать также и предшествующие строки:

8. У Пелагеи Николаевны
Все тот же друг мосье Финмуш... (гл. 7, XIV, 9—10)

⁶ Там же. С. 331.

⁷ Там же. С. 351.

⁸ Строганов М. В. Из комментариев к «Евгению Онегину» и «Капитанской дочке» // А. С. Пушкин и русская литература. Калинин, 1983. С. 123, 126—127.

Это реализация предположения Чацкого о Гильоме, «французе, подбитом ветерком», — о том, что он может связать свою судьбу с любой московской барыней (надо, впрочем, отметить, что и законный муж у Пелагеи Николаевны есть).

Наконец, и последующие строки, рисующие этого мужа:

9. А он, все клуба член исправный,
Все так же смирен, так же глух
И так же ест и пьет за двух. (XIV, 12—14)

реминисцируют, во-первых, реплику Чацкого «Ну что ваш батюшка? все Английского клуба Старинный, верный член до гроба?», а во-вторых, привычку самого Фамусова «есть три часа», чтоб в «три дни не сварилось».

Укажем здесь еще не отмеченные моменты.

10. ... посредственность одна
Нам по плечу и не странна... (гл. 8, IX, 13—14)

Стихи эти реминисцируют слова Чацкого, когда он в ответ на реплику Софьи

Да! грозный взгляд и резкий тон,
И этих в вас особенностей бездна,
А над собой гроза куда не бесполезна, —

отвечает:

Я странен? А не странен кто ж?
Тот, кто на всех глупцов похож,
Молчалин, например...

11. Им овладело беспокойство,
Охота к перемене мест... (гл. 8, XIII, 1—2)

Опять реминисценция слов Чацкого Софье из заключительного монолога:

...память даже вам постыла
Тех чувств, в обоих нас движений сердца тех,
Которые во мне ни даль не охладила,
Ни развлечения, ни перемена мест.

12. Тут был Проласов, заслуживший
Известность низостью души,
Во всех альбомах притупивший,
St. Pencil свои карандаши... (гл. 8, XXVI, 1—4)

Ю. М. Лотман справедливо отмечает: «Н. О. Лернер, сославшись на Л. И. Поливанова, полагает, что имеется в виду Андрей Иванович Сабуров... Рассуждения

Н. Лернера представляются лишенными оснований»⁹. Здесь, очевидно, двойная реминисценция. Сказка И. И. Дмитриева «Модная жена» была исключительно популярна в начале XIX в. Вот как характеризует ее героя автор:

Пролаз в течение полвека
Все полз, да полз, да бил челом,
И, наконец, таким невинным ремеслом
Дополз до степени известна человека...¹⁰.

Грибоедов использует характер Пролаза («муж-мальчик») и эти слова для создания образа Молчалина:

А впрочем, он дойдет до степеней известных,
Ведь нынче любят бессловесных.

Пушкин, как видим, использует и имя героя (модификацию его), и характеристику «известна человека». Тот же факт, что St. Preux притупил свои карандаши, рисуя карикатуры на Проласова, свидетельствует о необычайной «популярности» его: о нем уже писали и Дмитриев, и Грибоедов.

Как видим, все грибоедовские реминисценции в «Онегине» делятся на две группы: изображающие московский свет (кроме последней: она рисует уже петербургское общество) и изображающие Онегина. И подобно тому, как у Грибоедова мы находили резкую поляризацию московского общества и Чацкого, в «Евгении Онегине» мы обнаруживаем в седьмой-восьмой главах резкое столкновение светского общества и Онегина. И Ю. М. Лотман напрасно говорит, что «тон седьмой главы существенно отличается от тона комедии» Грибоедова. Пушкин, напротив того, вполне определенно подчеркивает неизменность московского света:

Но в них не видно перемены;
Все в них на старый образец:
У тетушки княжны Елены
Все тот же тюлевый чепец;
Все белится Лукерья Львовна,
Все то же лжет Любовь Петровна,
Иван Петрович так же глуп,
Семен Петрович так же скуп,
У Пелагеи Николавны
Все тот же шпиг и тот же муж;

⁹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 358.

¹⁰ Дмитриев И. И. Полное собрание сочинений. Л., 1967. С. 172.

А он, все клуба член исправный,
Все так же смирен, так же глух,
И так же ест и пьет за двух. (гл. 7, XIV)

Само же построение строфы заимствовано Пушкиным из монолога Чацкого в первом действии комедии:

Ну что ваш батюшка? Все Английского клуба
Старинный, верный член до гроба?
Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?
А этот, как его, он турок или грек?
Тот черномазенький
А трое из бульварных лиц

А наше солнышко? наш клад?

А тот чахоточный, родня вам, книгам враг,
В ученый комитет который поселился...

Что же на этом фоне неизменности Москвы¹¹ представляет собой подчеркнутая Пушкиным параллель между Чацким и Онегиным? Ю. М. Лотман писал, что «сопоставление Онегина с Чацким характерно для тенденции восьмой главы к «реабилитации» героя»¹². Действительно, эта параллель свидетельствует о трагизме жизни Онегина, о глубине и подлинности его переживаний и дум. Такое выделение Онегина из «света» сближает его с упомянутыми в седьмой главе Вяземским и любомудрами — «деятелями культуры, уцелевшими после декабрьского разгрома» (Ю. М. Лотман). Но кроме этой политической характеристики Онегина (очень важной, конечно) следует указать и на иную сторону его духовного облика. «Отказываясь от романтического культа исключительности, Пушкин неоднократно высказывался в 1830-е гг. в пользу прозаического взгляда на жизнь человека и права на обыденное, простое счастье». Вместе с тем «облик путей» как бы двоится, колеблясь между здоровой прозой жизни и пошлой рутинной, а бунт против них соответственно то приобретает черты романтического эгоизма, то выступает как естественная потребность человека

¹¹ Напомним здесь не вошедшую в сводные комментарии находку Ю. Федосюка о том, что «мосье Финмуш» — это каламбур, ибо по-французски *fine mouche* означает «плут», «пройдоха» (Наука и жизнь. 1986. № 11. С. 88). Не учтенная в библиографиях, находка эта была повторена; см.: Эльзон М. Д. Из комментария к «Евгению Онегину» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1988. Вып. 22. С. 130.

¹² Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 351.

в свободе»¹³. Думается, что толкование Ю. М. Лотмана, наиболее глубокое из всех имеющихся, должно быть уточнено. Речь у Пушкина идет не о «бунте» против «общих путей». Речь идет о том, что личность, оставаясь личностью, не превращаясь в Лукерий Петровн, не может идти «общими путями». «Блажен», конечно, «тот, кто на всех людей похож», но «блажен» он именно потому, что он Молчалин. «Молчалины блаженствуют на свете!» Личность же, оставаясь личностью, не может быть счастлива, и именно потому, что ей не дано ходить «торными дорогами». В этом смысл трагедии и Евгения Онегина, и Татьяны Лариной. Ю. М. Лотман приводит слова Пушкина из письма Н. И. Кривцову: «Молодость моя прошла шумно и бесплодно. До сих пор я жил иначе, как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes. Мне за 30 лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди, и вероятно не буду в том раскаиваться» (14, 150—151) и комментирует их: «Цитата эта интересна противопоставлением оставленного пути романтической молодости («жил иначе, как обыкновенно живут») новой жизненной дороге («поступаю как люди»). При всей откровенной и подчеркнутой однозначности этой декларации, находящей опору в целом ряде высказываний Пушкина тех лет, она содержит лишь одну сторону истины и поэтому, взятая изолированно, приводит к искажению пушкинской позиции. Прежде всего, письмо к Кривцову, другу юности, — явная стилизация, которая может быть понята до конца лишь в контексте переписки Пушкина этих месяцев в целом (24 февраля 1831 г.), он писал Плетневу: «Я женат—и счастлив: одно желание мое, чтоб ничего в жизни моей не изменилось — лучшего не дождусь. Это состояние для меня так ново, что кажется я переродился» (14, 154—155)»¹⁴. Но одно дело стремление самого Пушкина построить жизнь на новых началах, другое — четкое философское осознание того, что синтез обоих начал (индивидуально-личностного и тривиально-обыденного) невозможен. Кругообразный ход поколений и частная судьба частного человека никогда не совпадают, если этот человек чуть выше «самолюбивой посредственности». Как видим, философия

¹³ Там же. С. 150, 151.

¹⁴ Там же.

Пушкина отлична от той, которая организует «Горе от ума». Но именно в «Горе от ума» Пушкин нашел огромный материал для своих построений.

2. Античные образы¹⁵.

Античная образность (реалии и мифологемы, имена и названия) исключительно широко используются Пушкиным в «Евгении Онегине». В настоящих заметках мы хотим прокомментировать ряд античных образов, использованных в первой и восьмой главах романа. Это позволит нам выявить известные закономерности.

1. Латынь из моды вышла ныне:
Так, если правду вам сказать,
Он знал довольно по латыни,
Чтобы эпиграфы разбирать... (гл. I, VI, 1—4)

Все содержание этой строфы находит известную параллель в позднейшем признании самого поэта: «Шестой песни — не разбирали, даже не заметили в В. <естнике> Е. <вропы> латинской опечатки. Кстати: с тех пор, как вышел из Лицея, я не раскрывал лат. <инской> книги и совершенно забыл лат. <инский> яз. <ык.> — Жизнь коротка; перечитывать некогда. Замечательные книги теснятся одна за другою, а никто нынче по латыни их не пишет. В 14 столетии, наоборот, лат. <инский> язык был необходим и справедливо почитался первым признаком образованного человека («<Опровержение на критики>», 1830; II, 149—150).

2. наука страсти нежной,
Которую воспел Назон,
За что страдальцем кончил он
Свой век блестящий и мятежный
В Молдавии, в глуши степей,
Вдали Италии своей (гл. I, VIII, 9—14)

Существуют два мнения о причинах включения имени Овидия в данную строфу. Ю. М. Лотман считает, что, «упомянув имя Назона, Пушкин резко снижает характер любовных походов Евгения Онегина»¹⁶. Другой точки зрения придерживался Н. Л. Бродский, который полагал, что, поскольку «Овидий был сослан за неугодные Августу стихи», постольку и Пушкин «упоми-

¹⁵ Данный раздел написан совместно с М. И. Митрохиной.

¹⁶ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 135.

нанием о римском поэте бросал читателю намек из Бессарабии о себе»¹⁷. Обе точки зрения не противоречат друг другу: упоминание Овидия, кроме характерологических (в отношении Онегина) функций, намекало также и на связь с судьбой Автора. Овидий, будучи в ссылке, писал: «Много сарматского здесь и готского люда увидишь»; «Сам я за варвара здесь: понять меня люди не могут, Речи латинской слова глупого гета смешат»¹⁸. В письме Н. И. Гнедичу из Кишинева 27 июня 1822 г. Пушкин жаловался: «... живу меж гетов и сарматов; никто не понимает меня» (13,39). Слова из пушкинского письма являются едва ли не прямой цитатой из Овидия. В стихотворении «К Овидию» (1821) Пушкин сравнивает свою судьбу с судьбой римского поэта:

Как ты, враждующей покорствуя судьбе,
Не славой, — участью я равен был тебе. (2(1), 220)

Как видим, эти «биографические» применения пушкинской судьбы к судьбе Онегина весьма значимы и сосредоточены они в первой главе романа, где речь идет о молодости героя. Вообще подобных «автобиографических» применений в романе гораздо больше¹⁹: все они свидетельствуют об использовании Пушкиным собственного жизненного опыта при построении характера Онегина²⁰.

3. В последней, восьмой главе в особом отступлении Пушкин повествует о молодости Автора, и с молодостью его не просто связаны античные образы, но и меняющиеся в творчестве Пушкина концепции античности.

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,

¹⁷ Бродский Н. Л. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. М., 1950. С. 64.

¹⁸ Назон Публий Овидий. Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1982. С. 77, 81.

¹⁹ Ср. наш комментарий к строфе LIV первой главы: Строганов М. В. Из комментариев к «Евгению Онегину» и «Капитанской дочке». С. 123—124.

²⁰ Точно так же, отрицая прямой автобиографизм героя «Кавказского пленника» («Мой пленник следственно не я» — 2(1), 471), Пушкин, однако, использовал свой жизненный опыт при его изображении: «Характер Пленника не удачен; доказывает это, что я не гожусь в героин романтического стихотворения»; «Другим досадно, что Пленник не кинулся в реку вытаскивать мою Черкешенку — да, сунься-ка; я плавал в кавказских реках, — тут утонешь сам, а ни чорта не сыщешь...» (13, 52, 58).

Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни в таинственных долинах,
Весной, при криках лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться Муза стала мне.
Моя студенческая келья
Вдруг озарилась: Муза в ней
Открыла пир молодых затей,
Воспела детские веселья,
И славу нашей старины,
И сердца трепетные сны. (гл. 8, 1)

«Пир молодых затей» — так сам Пушкин характеризует ту концепцию античности, которая воссоздана в его лицейской лирике и которую можно с полным правом назвать анакреонтической. Друзья Пушкина в лицейской лирике — «пирующие студенты», «парнасский волокита» (А. А. Дельвиг), «Вакха жрец лихой» (А. М. Горчаков). Любовь — веселое чувство игривой страсти, а любовный сюжет построен в форме веселой игры («К Наталье», 1813; «Рассудок и Любовь», «Леда», «Фавн и пастушка», 1814). В стихотворении «Мое завещание. Друзьям» (1815) Пушкин прямо называет Анакреона своим «учителем». Ясно, что такой Автор должен был «читать охотно Апулея, а Цицерона не читать». Но мало того: выявляя «логику развития», «историю своей Музы, смену периодов творчества»²¹, Пушкин противопоставляет не столько эти два имени, сколько разные концепции жизни. В белой рукописи главы вслед за данной строфой (нумерация строф была иная) шли следующие стихи:

Везде со мной, неутомима,
Мне Муза пела, пела вновь
(Amorem capat aetas prima)
Все про любовь да про любовь. (6, 620)

Латинская цитата (из Секста Проперция)²² помогает нам понять, что действительно молодость воспевает любовь (Апулей), а зрелый возраст — сражения (Цицерон). Использованная уже однажды (как эпиграф к «Стихотворениям Александра Пушкина» 1826 г.), эта цитата была теперь отвергнута (как и вся строфа). Но смысл ее сохранился в столкновении

²¹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 337.

²² Реальный комментарий к ней см.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 342.

имен Цицерона и Апулея. Мнение В. Е. Ветловской о том, что «параллельно к третьему и четвертому стихам первой строфы окончательного текста:

Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,

являются соответствующие стихи последней строфы:

Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.

Смысл этой иронической параллели ясен: Пушкин, разумеется, точно так же когда-то «не читал» Цицерона, «как Сади некогда сказал» — именно Цицерону принадлежащие слова²³, мнение это представляется в этой связи неверным. «Параллель» не возникает в сознании читателя, а то, что Пушкин сам о себе говорит, что «Цицерона не читал», конечно, не свидетельствует о степени знакомства с ним в Лицее: это прием, нужный для изображения эволюции человека.

Третья строфа восьмой главы отражает период петербургской жизни поэта, с которым связана особая концепция античности — вакхическая:

И я, в закон себе вменяя
Страстей единый произвол,
С толпою чувства разделяя,
Я Музу резвую привел
На шум пиров и буйных споров,
Грозы полуночных дозоров;
И к ним в безумные пиры
Она несла свои дары
И как Вакханочка резвилась,
За чашей пела для гостей,
И молодежь минувших дней
За нею буйно волочилась —
А я гордился меж друзей
Подругой ветреной моей.

«Буйные споры» на «безумных пирах» могли быть среди «бешеных повес» и «лихих рыцарей любви, свободы и вина» (именно так называл Пушкин членов литературного кружка «Зеленая лампа»). Общий тон строфы («шум пиров», «буйные споры», «безумные пиры») соответствует содержанию стихотворений вакхического периода. Сравн., например, в «Торжестве Вакха» (1818): «неистовые клики», «неистовые девы», «смятенная толпа», «дикий хохот», «отважные бойцы» — 2(1),

²³ Ветловская В. Е. «Иных уж нет, а те далече...» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. XII. С. 120.

53). Да и Муза в этот период не только «резвая», она — «вакханочка».

Четвертая строфа дает новое превращение пушкинской Музы:

Но я отстал от их союза
И вдаль бежал... она за мной:
Как часто ласковая Муза
Мне услаждала путь немой
Волшебством тайного рассказа!
Как часто, по скалам Кавказа,
Она Ленорой, при луне,
Со мной скакала на коне!
Как часто по берегам Тавриды
Она меня во мгле ночной
Водила слушать шум морской,
Немолчный шепот Нереиды,
Глубокий, вечный хор валов,
Хвалебный гимн отцу миров.

Здесь мы видим следующий этап развития пушкинской концепции античности. В первой строфе «Муза... открыла пир молодых затей», в третьей строфе Автор «Музу резвую привел На шум пиров и буйных споров» и, наконец, в этой строфе — «ласковая Муза... Водила слушать шум ночной, Немолчный шепот Нереиды». Стоит вспомнить, что именно в южной ссылке поэт пишет в 1820 г. стихотворение «Нереида», относящееся к жанру антологической лирики и поражающее нас пластичностью образа. В жанре антологии в 1820—1825 гг. было написано еще несколько стихотворений, которые составили раздел «Подражания древним» в «Стихотворениях А. Пушкина» 1826 г.

«Евгений Онегин» был завершён в 1830 г. Этому времени соответствует новое осмысление античности. Именно к 1830 г. относятся стихотворения «Царско-сельская статуя», «Рифма», «Отрок», «Труд», которое имеет непосредственное отношение к завершению работы над романом. Следовательно, можно предположить, что в восьмой главе также отразилась новая пушкинская концепция античности. И хотя прямых толкований античности здесь нет, целесообразно рассмотреть в этой связи дальнейший путь пушкинской Музы:

И ныне Музу я впервые
На светский раут привожу;
На прелести ее степные
С ревнивой робостью гляжу.
Сквозь тесный ряд аристократов,
Военных фраков, дипломатов

И гордых дам она скользит;
Вот села тихо и глядит,
Любуясь шумной теснотою,
Мельканьем платьев и речей,
Явленьем медленным гостей
Перед хозяйкой молодою,
И темной рамою мужчин
Вкруг дам как около картин. (гл. 8, VI)

В данной строфе особенно характерны два последних стиха, подчеркивающих статический, как бы замерший во времени характер изображаемого предмета. Но и «явленье медленное гостей», и то, что сама Муза «скользит», «села тихо», — все свидетельствует о некоторой статичности изображаемой картины. Подобен этому новому идеалу Музы и «милый идеал» Татьяны:

Она была нетороплива,
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей...
Все тихо, просто было в ней... (гл. 8, XIV, 5—11).

В Татьяне Пушкин подчеркивает медлительность, неподвижность, некую статуарность. Когда Онегин после своего письма встречается с княгиней, он жадно ищет в ее лице хотя бы какое-то движение:

Где, где смятенье, состраданье?
Где пятна слез?.. Их нет, их нет!
На сем лице лишь гнева след... (гл. 8, XXXIII, 12—14).

Наконец, в последнюю встречу героев Пушкин вновь подчеркивает в Татьяне неподвижность, статуарность:

Княгиня перед ним, одна,
Сидит, не убрана, бледна,
Письмо какое-то читает
И тихо слезы льет рекой,
Опершись на руку щекой; (гл. 8, XI, 10—14)

Она его не подымает,
И, не сводя с него очей,
От жадных уст не отрывает
Бесчувственной руки своей... (гл. 8, XII, 1—4)

Статуарность (запечатленное мгновение) — таково осмысление античности у Пушкина в 1830-е гг. Отразившиеся в собственно «античных» стихотворениях, оно запечатлелось и в концепции романа (как образ Музы), и в трактовке образа Татьяны (как идеала поэта).

Итак, как можно судить по восьмой главе «Евгения Онегина», Пушкин сам отчетливо представлял себе характер эволюции своего собственного творчества и ясно отразил его в романе.

3. И. И. Дмитриев у Пушкина.

Как можно было заметить, воссоздавая историю своей Музы, Пушкин широко опирается на собственный поэтический опыт. В этом смысле следует прокомментировать и еще один пассаж из второй строфы:

И свет ее с улыбкой встретил;
Успех нас первый открылил;
Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил. (гл. 8, II, 1—4)

Далее в белой рукописи было:

И Дмитрев не был наш хулителъ
И быта русского хранителъ
Скрижаль оставя, нам внимал
И Музу робкую ласкал —
И ты, глубоко вдохновенный
Всего прекрасного певец,
Ты, идол девственных сердец,
Не ты ль, пристрастьем увлеченный,
Не ты ль мне руку подавал
И к славе чистой призывал. (6, 621)

Названные здесь имена Державина, Карамзина («быта русского хранитель»), Жуковского («всего прекрасного певец») не требуют особых комментариев. Единственную трудность представляет имя Дмитриева, так как широко известно, что именно он и был «хулителем» «Руслана и Людмилы» Пушкина. Сначала следует указать, что весь пассаж, весь этот ряд имен: Державин, Дмитриев, Карамзин, Жуковский — восходит к посланию 1816 г. «К Жуковскому» («Благослови, поэт!.. В тиши Парнасской сени...»):

Сокрытого в веках священный судия*,
Страж верный прошлых лет, наперсник Муз любимый
И бледной зависти предмет неколебимый
Приветливым меня вниманьем ободрил;
И Дмитрев слабый дар с улыбкой похвалил;
И славный старец наш, царей певец избранный**,

* Карамзин (прим. Пушкина).

** Державин (прим. Пушкина).

Крылатым Гением и Грацией венчанный,
В слезах обнял меня дрожащею рукой
И счастье мне предрек, незнаемое мной.
И ты, природою на песни обреченный!
Не ты ль мне руку дал в завет любви священный?
(1,194)

Правда, порядок перечисления имен здесь иной: Карамзин, Державин, Дмитриев, Жуковский. Собственно, Пушкин в «Евгении Онегине» цитирует свое стихотворение 1818 г., поэтому даже форма построения обращения к Жуковскому дублирует в «Онегине» форму обращения к нему в стихотворении: «И ты.. Не ты ль мне руку дал, (подавал)..» Именно поэтому утверждение Ю. М. Лотмана, что «формула «И Дмитриев не был наш хулитель... явно стилизует реальную картину, видимо, под влиянием тактики в журнальной борьбе 1830 г.»²⁴, неверно. Введена она была бесспорно иронически, а снята (как и вся вторая часть строфы) именно потому, что конфликт прежних лет к началу 1830-х гг. «начал сглаживаться»²⁵ и напоминать о нем не следовало. Пушкин уже ответил Дмитриеву в предисловии ко второму изданию поэмы «Руслан и Людмила» в 1828 г. и дальнейшее возвращение к этому вопросу считал излишним²⁶. Вместе с тем он оставил во второй строфе восьмой главы «эквивалент текста», описывающий восторженное приятие его поэзии.

²⁴ Лотман Ю. М. Указ соч. С. 341.

²⁵ Там же.

²⁶ Кстати говоря, к нашим соображениям о том, что Пушкин не сомневался в авторстве критических оценок «Руслана и Людмилы» (см.: Строганов М. В. Читатели-современники о поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Литературное произведение и читательское восприятие. Калинин, 1982. С. 100), добавим еще следующее. Пассаж об «увенчанном первоклассном отечественном писателе» Пушкин заканчивает французской цитатой из письма Дмитриева А. И. Тургеневу: «La mère en defendra la lecture á sa fille» («Мать запретит читать это своей дочери». — франц.). Пушкин мог «опознать» автора этой цитаты еще и потому, что перефразировка ее встречается в дмитриевской надписи «К портрету М. Н. Муравьева»: «Я лучшей не могу хвалы ему сказать: Мать дочери велит труды его читать» (Дмитриев И. И. Полное собрание сочинений. С. 135).

◆

ТРИ ПОСЛАНИЯ К ВЕЛИКОПОЛЬСКОМУ

(К характеристике творческого процесса)

История полемики, возникшей между Пушкиным и Великопольским, была описана в обстоятельной монографической работе Б. Л. Модзалевского «И. Е. Великопольский»¹, а затем — в статье П. Зиссермана². Общий обзор отношений Пушкина и Великопольского стал возможен лишь тогда, когда появились в печати неизвестные стихотворения и письма Пушкина, адресованные к нему, и был поднят архив Великопольского, в котором обнаружены неопубликовавшиеся его стихи к Пушкину. Длительное время было известно лишь одно пушкинское «Послание к В., сочинителю Сатиры на игроков», напечатанное в «Северной пчеле», 1828, № 30 (10 марта). П. В. Анненков извлек из пушкинских бумаг автограф стихотворения «Поэт-игрок, о Беверлей-Гораций» и опубликовал его в 7-м томе Собрания сочинений писателя (СПб., 1857, с. 100—101). Кому оно предназначалось — Анненков не знал. Адресат был определен лишь П. О. Морозовым во 2-м томе «Сочинений и писем А. С. Пушкина» под его редакцией (СПб., 1903. С. 477), и то с сомнениями. П. И. Бартенева опубликовал в журнале «Русский архив» (1884, № 2, с. 468—469) письма Пушкина к Великопольскому от 11 марта 1826 года, от 3 июня того же года и датированное концом марта 1828 года. Эти письма были перепечатаны в книге Бартенева «А. С. Пушкин. Новонайденные его сочинения... Вып. 2. К биографии А. С. Пушкина» (М., 1885) в специальной главке «Пушкин и Великопольский». Из письма от 3 июня стало известно первое стихотворное послание «С тобой мне вновь считаться довелось». В 1924 году Н. О. Лернер сделал

¹ См.: Памяти Л. Н. Майкова. СПб., 1902. С. 335—445. Отд. оттиск. СПб., 1902.

² Зиссерман П. Пушкин и Великопольский // Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930. С. 257—280.

известным письмо из Пскова в Петербург, относящееся к первой половине декабря 1826 года, в котором Пушкин по-приятельски напоминает о себе и касается двух предметов, определявших взаимоотношения его с Великопольским, — литературные споры и карты: «Во Пскове думал я Вас застать, поспорить с Вами и срезать штос — но судьба определила иное. Еду в Москву...»³. Таким образом, только в 1924 году стало возможным восстановить по опубликованным письмам последовательность его корреспонденции к Великопольскому, состав его стихотворных посланий: они отражены в академическом издании сочинений поэта и в издании его писем.

Что же касается другого корреспондента, то его ответы Пушкину очень долгое время не доходили до читателя, хранились в бумагах Великопольского. Единственное из его стихотворных посланий увидело свет при жизни автора, но намного позднее смерти Пушкина. В 1859 году Великопольский наконец включил в свою книгу «Раскрытый портфель» стихотворное «Послание в ответ на полученную записку в стихах». Это был ответ на письмо-записку Пушкина от 3 июня 1826 года. В рукописи ответное послание Великопольского помечено 12 июня 1826 года и названо «Послание А. С. Пушкину»⁴, то есть сочинено через несколько дней после того, как Г. П. Назимов явился к Великопольскому с пушкинской запиской. Парадокс времени состоит в том, что «Послание в ответ...» опубликовано было задолго до того момента, когда стала известной пушкинская записка со стихами «С тобой мне вновь считаться довелось..», и, следовательно, до 1885 года, по крайней мере, их никто не соотносил. Больше того, хотя автор и «раскрывал свой портфель», но издавал его анонимно, и установлено авторство Великопольского было потому, что он подарил книгу московскому Румянцевскому музею 17 июля 1860 года с надписью: «От Автора, Ивана Ермолаевича Великопольского»⁵. П. И. Бартенев прошел мимо этой публикации, и лишь Б. Л. Модзалевский поставил стихи Пушкина и

³ Лернер Н. Неизданное письмо Пушкина // Былое. 1924. № 5. С. 8—11.

⁴ См.: Памяти Л. Н. Майкова... С. 362.

⁵ Раскрытый портфель: выдержки из «сшитых тетрадей» автора, не желающего объявить своего имени. Первый отдельный выпуск. Спб., 1859.

Великопольского в совершенно очевидную связь, воспроизводя, однако, стихи Великопольского по рукописи, а не по книге «Раскрытый портфель».

Другие стихотворения, представляющие собой отклики Великопольского на пушкинские стихи, стали известны лишь благодаря разысканиям Бартенева и Модзалевского, вошли в научный оборот, прежде всего по причине связи с Пушкиным, фактически лишь в XX столетии.

Бартенев в 1885 году сделал известным стихотворное послание Великопольского в ответ на «Послание к В.», опубликованное в «Северной пчеле» 10 марта 1828 г., а также письмо Великопольского, адресованное Булгарину и вызванное тем, что Пушкин и цензура не согласились на печатание ответных стихов Великопольского. Оба письма — и пушкинское, писанное в последних числах марта, и Великопольского, помеченное 7 апреля 1828 года, — пришли к читателям одновременно, к тому же с текстом стихотворного послания Великопольского, которое он направил в «Северную пчелу» в середине марта 1828 года. Это единственный случай, когда сразу воедино собрались письма обоих адресатов по одному и тому же поводу, проливающие свет как на вновь публикуемые стихи Великопольского, так и на известное еще с марта 1828 года послание Пушкина. «Посланию к В., автору Сатиры на игроков» вновь «повезло»: оно обрастало солидным дополнительным материалом; но история полемики Пушкина и Великопольского еще не выстраивалась в закономерной последовательности, пока не появилась монографическая работа Б. Л. Модзалевского.

Благодаря ей сосредоточившаяся, по недостатку материала, на эпизоде с «Посланием к В...» в «Северной пчеле» история полемики Пушкина с Великопольским обрела временные ориентиры, определяемые теперь событиями и поэтическими откликами на них, выходящими за рамки «центрального», 1828 года по обе стороны этой главной и чуть ли не единственной точки опоры. Событие 1828 года теперь единственно смыкалось не только с эпиграммой «Поэт — игрок...», вошедшей в сознание читателей на рубеже 1850—1860-х годов, но и с предшествующим этапом отношений двух авторов, у Пушкина получившим лишь отражение в коротких письмах 1826 года, а в архиве Великопольского, как выяснилось, оставившего более заметные следы.

Однако привлеченный архивный материал Б. Л. Модзалевский использовал прежде всего для создания биографической канвы и общей характеристики личности И. Е. Великопольского — такова была его задача. Исследование творческих мотивов полемики его с Пушкиным продолжил П. Зиссерман, который, кроме того, попытался максимально уточнить датировку моментов их личных контактов и взаимоотношений, выходящих за документальные границы.

В статье П. Зиссермана скрупулезно «восстановлена» вся хронология встреч и отношений Пушкина и Великопольского. Опуская детали и доказательства исследователя, она выглядит следующим образом. Предположительное, весьма вероятное знакомство в Петербурге еще до ссылки Пушкина на юг; февраль 1826 года — встреча в Пскове в доме Г. П. Назимова, после которой Великопольский пишет Пушкину письмо в Михайловское и этой же почтой доставляет ему сборник крестьянина Слепушкина «Досуги сельского жителя». Ответное письмо с вежливой благодарностью и выражением надежды на новую встречу, которая, вполне возможно, состоялась около 18 марта 1826 года у Пушкина в Михайловском. Предположительная дата следующей встречи в Пскове — 7 мая, когда Великопольский проиграл Пушкину в штосс пятьсот рублей, и вот 3 июня Пушкин посылает Великопольскому записку с просьбой отдать эти деньги Назимову. 12 июня Великопольский пишет стихотворное послание Пушкину — в ответ на записку от 3 июня. На основании дальнейшего разворота событий Зиссерман, еще ранее Лернер в (комментариях к венгеровскому изданию сочинений Пушкина — т. IV, с. LXV) пришли к выводу, что содержание этого послания Пушкину было известно. Еще одна встреча, по вычислениям Зиссермана, состоялась в конце августа, а 1 сентября, находясь по служебным делам в Кретингене, Великопольский сочинил эпиграмму на Пушкина, найденную в архиве Модзалевским («Арист-поэт»). Встреча в конце августа завершилась очередным проигрышем Великопольского, о чем свидетельствуют письма Пушкина от декабря 1826 г. в Петербург и позднейшее упоминание (март 1828-го) о том, что Великопольский расплатился с ним «родительскими алмазами и 35-ю томами Энциклопедии». В дальнейшем встречи могли произойти в «марте 1827 г., когда Пушкин жил в Москве, а

Великопольский останавливался здесь проездом в Казань, и в январе 1828 г. в Петербурге, куда Великопольский приезжал по делам»⁶. 13 февраля 1828 года в Москве Великопольский написал еще одно стихотворное послание — «А. С. Пушкину, по прочтении некоторых из его сочинений», но неизвестно, было ли оно передано по назначению. Наконец, в первой декаде апреля 1829 года Пушкин написал эпиграмму «Поэтигрок...», но не отослал ее Великопольскому и не отдал в печать, хотя, видимо, готовился это сделать, ибо перебеленный автограф стихотворения был создан полгода спустя, в октябре-ноябре 1829 года (см.: Акад., 31, 155), и в нем Пушкин еще уточнял некоторые формулировки в трех заключительных строчках.

Вероятно, эта головомная история не столько житейских отношений Пушкина с Великопольским, сколько отношений их литературных произведений в глазах читателей и исследователей, объясняет тот факт, что не только стихи Великопольского, мало кому известные, находящиеся в старых и труднодоступных журналах, альманахах и сборниках научных трудов, но и пушкинские послания остались без необходимых комментариев и литературоведческой интерпретации. Между тем пушкинские послания не могут быть поняты без стихов, какими отвечал Великопольский, без жизненных и литературных реалий, с ними связанных. Они не открывают оттенков своего смысла и своей структуры без учета поэтических опытов Великопольского.

Можно сказать, что пушкинские стихи в основе своей, не говоря уже об отдельных моментах их текстов, построены на материале, доставленном к услугам поэта Иваном Ермолаевичем Великопольским.

Центральное место в истории личных встреч, литературных споров, игры в карты, писем и стихотворных посланий Пушкина и Великопольского занимает эпизод 1828 года, когда вышла в свет написанная Великопольским «Сатира на игроков» и Пушкин откликнулся на нее своим посланием. Однако до этого момента Пушкину, вероятнее всего, пришлось прочитать послание Великопольского в ответ на стихотворную

⁶ Зиссерман П. Указ соч. С. 259—264.

записку оба стихотворения написаны в июне 1826 года). Ответ Великопольского содержал довольно язвительные намеки и был по тону еще вольнее пушкинской записки. Великопольский давал совет не «мытарствовать», а больше писать. Слово «мытарить» имеет издавна негативный оттенок, обозначая непутевого человека. Далее, в ответ на пушкинскую шутку по поводу неумелости игрока (доказательством чего является проигрыш 500 рублей) Великопольский в том же духе язвил по поводу проигрыша Пушкина:

Не прав ли я, приятель мой,
Не говорил ли я заране:
Несдобровать тебе с игрой,
И есть дыра в твоём кармане!

Но главная, стержневая мысль ответа Великопольского была связана с постоянным у него противопоставлением: высочайшего признания достоинств Пушкина-поэта и чрезвычайно низкой оценки его личных качеств. Такое противопоставление характерно и для эпиграммы «Арист-поэт», оставшейся в тетради Великопольского, в его рукописном сборнике «Мои новые стихотворения», и написанной как бы для самого себя в том же 1826 году, через два с половиной месяца после ответа на пушкинскую записку:

Арист — негодный человек,
Не связан ни родством, ни дружбой:
Отцом покинут, брошен службой,
Провел без совести весь век;
Его исправить — труд напрасен,
Зато кричит о нем весь свет:
Вот он-то истинный поэт,
И каждый стих его прекрасен...

Показательно, что вариант первого стиха вновь повторял мотив мытарства: «Мытарин — скверный человек»⁷.

Великопольский уподобляет в «ответе» 1826 года Пушкина Аполлону (Фебу). Он вообще был неравнодушен к мифологии Аполлона и не однажды обращался к ней в своих произведениях. Здесь же для язвительной «параллели» избирается один из эпизодов пастушеской деятельности Аполлона, и не какой-нибудь, а именно служба Аполлона в пастухах у царя Адмета. Этот эпизод рисует не добровольное деяние (как, например, эпизод в «Илиаде» — XXI, 448 и след.,

⁷ См.: Памяти Л. Н. Майкова. Спб., 1902. С. 271.

когда Аполлон пас скот в Трое, пока Посейдон был занят возведением троянских стен), а наказание Аполлона Зевсом, — Аполлона, отбывающего ссылку, свергнутого с горных сфер на землю не в качестве Бога, а в человеческой ипостаси. И хотя Адмет благоволил Аполлону (а он взаимно благодарен), хотя жизнь пастуха и пастушеское служение есть очищение от греха убийства, все же мотив нисхождения, подчинения и умирения безгранично самовластного, всеильного и кичливого Бога вполне самостоятелен и сущностен. Именно этот мотив использовал Великопольский, превращая его в намек на возможность новой ссылки для Аполлона-Пушкина:

Надменно плавая по небу,
Во многом ты подобен Фебу;
Но я боюсь, чтоб и во всем
Ты не пошел его путем.
Нет у тебя ни в чем завета
И, берегись, чтоб и тебе,
Подобно горестной судьбе
Вождя блистающего света
(Слова не сбудутся, авось!),
Подчас сойти бы не пришлось
К стадам блуждающим Адмета!

Здесь нет, конечно, ни личного злорадства, ни черного пророчества, но есть напоминание, не очень корректное (хотя и смягченное сочувствием в скобках), что даже и для Аполлона возможность ниспадения неоднократна: что же говорить о смертном, пусть и любимце Феба? Образ Феба избран в качестве центрального в стихотворении для того, чтобы бесконечно возвысить адресата и затем низвергнуть с высоты — то и другое опирается на сюжетную мифологию Аполлона. При этом возвышение искренне соответствует оценке поэзии Пушкина самим Великопольским и общему мнению; но так же откровенна скрытая приятельски-шутливой угрозой личная обида. Такое видимое раздвоение чувств содержится все в том же уподоблении Пушкина Фебу: в Пушкине различаются божественный дар поэзии и неприятные изъяны человеческой натуры, а в судьбе Аполлона — общепризнанное всеилие бога и его вполне человеческая подчиненность не только более высокой воле Зевса, но и воле царя Адмета.

Сюжет об изгнании Аполлона Великопольский уже использовал с другой целью, в басне «Аполлон на чер-

даке поэта» («Благонамеренный», 1819, ч. VIII, № 22, с. 205—206):

Зевес прогневался на Феба
И с неба
Сослал его к поэту на чердак...

Обрадованный поэт замучил Аполлона чтением своих стихов, и бог стал просить Зевса: «лучше прикажи опять овец пасти». Басня Великопольского была «подражанием» басне издателя журнала «Благонамеренный» А. Е. Измайлова «Стихотворец и чёрт», где стихотворец так же замучивает черта, и тот уходит. Адресуя свое послание Пушкину, Великопольский предполагал причудливую связь между всеми тремя стихотворениями.

Кроме того, в послании иронически использованы строчки пушкинского стихотворения «Приятелям», напечатанного в № 3 «Московского телеграфа» 1825 года, заметки А. Е. Измайлова по этому поводу в «Благонамеренном» и пушкинской стихотворной реплики на замечание Измайлова — эпиграммы «Ex ungue leonem» («Московский телеграф», 1825, № 13). Речь идет об уподоблении поэта ястребу в первом стихотворении («Не избежит пронзительных когтей...») и льву («Он по когтям узнал меня в минуту...») — во втором. Вся эта полемика была Великопольскому прекрасно известна, и, поучая Пушкина, что «в игре иной расчет», чем в поэзии, он ернически предупреждал его:

И когти длинные поэта
От бед игры не защитят.

Через два года латинская пословица ударит хлестко по самому Великопольскому — на страницах «Северной пчелы» Ф. В. Булгарин сопроводит ею пушкинское «Послание к В., сочинителю «Сатиры на игроков»: «Имени сочинителя сих стихов не подписываем: ex ungue leonem».

Поскольку послание Пушкина адресовано автору «Сатиры на игроков», необходимо несколько слов сказать об этой «Сатире». Вышла в свет она в феврале 1828 года отдельным изданием, хорошо отпечатана в типографии Августа Семена, снабжена иллюстрацией художника-гравера А. А. Флорова по рисунку Гампельна. Книга открывалась «Посвящением», в котором автор обращался к игрокам вообще:

Вам, чада бледные погибельной игры,
Рассудком, совестью, законом воспрещенной!
Вам, вам сей глас души, развратом раздраженной!
Я ваши наблюдал все козни и пиры,
И гордую в душе к вам ненависть питаю!

С нравоучительной целью возбудить отвращение к пороку и у незрелого юноши, и у погрязшего в преступной страсти старца автор объявлял войну всем игрокам, руководствуясь благородным порывом:

Не славы я ищу, но быть хочу полезным
Я добродетели едины уважаю
И не боюсь презреть людей порочных сонм.

Далее следовал сам текст сатиры, который предварялся повторенным названием:

К Эрасту (Сатира на игроков)

Таким образом, в книге содержалось два произведения, тесно связанных, — сатирическое послание к игрокам («Посвящение») и собственно сатира, традиционно организованная формой обращения к какому-либо лицу. Отсюда и ее традиционно двойное название — по адресату (к Эрасту) и по предмету сатиры («Сатира на игроков»). Эраст — друг сатирика, подверженный пагубной страсти. Для того чтобы вернуть его на путь добродетели, автор рисует только что увиденную им картину гибели человека в игрецком притоне Дамона, оказавшегося коварным другом Эраста. В доме Дамона Автор обнаруживает на столе «прекраснейший прибор», подаренный им несколько месяцев назад Эрасту: «сей дружества залог» Эраст проиграл Дамону. Этот возмутивший душу Автора поступок явился одной из причин сатирического послания. Но Автор хочет полностью раскрыть глаза Эрасту на Дамона. С этой целью он и повествует об игрецких сетях, в которые Дамон хитростью и коварством завлек молодого Ариста и погубил его. Попутно, в духе «латинской сатиры», Великопольский набрасывает портреты игроков из шайки Дамона и пускается в пространные моралистические рассуждения.

Но центральное место занимает рассказ о том, что случилось с Аристом, «на коем уж Дамон ряд целый написал». Поставив на туза, Арист вновь крупно про-

играл. — («Схватил с стола туза и с сердцем изорвал»). Расплатившись с хозяином, Арист ушел в столовую. Здесь рассказчик выказал ему сочувствие, душевное расположение и услышал исповедь Ариста: он дал слово матери отстать от игры, не прикасался целый год к картам, стал женихом. Случилось так, что Арист не мог получить деньги, отложенные в Приказе городском на свадебные расходы. Тут вдруг Дамон предлагает свои услуги, способствует получению денег из Приказа и заводит Ариста к себе в дом угостить шампанским. Откуда ни возьмись, являются друзья Дамона, начинается игра — сначала в дозволенный бостон, затем она переходит в запрещенный банк, и Арист проигрывает не только свадебные деньги, но и казенные, из-за которых он завтра же может быть отдан в солдаты. Утешающий и воспитывающий Ариста Автор после этой исповеди находит его в маленькой комнате.

С двери ее стеклянной
Легонько приподнял я занавес тафтяной —
И там Арист. На стол, с безмолвием немым,
Сидит склонясь; жилет расстегнут; перед ним
Нагрудный образ... Он молился. Слезы градом,
Как зерна жемчуга, сверкали над окладом.

Именно этот эпизод был запечатлен на гравюре, помещенной в издании «Сатиры» Великопольского.

Но, перестав молиться, Арист отправляется к зеленому столу и ставит, за неимением денег, карманные часы. На одну карту ему повезло; но валет, легший направо, окончательно погубил молодого человека:

В отчаяньи, в беспамятестве,
что мочи
Рванул свой образ он, швырнул его ногой.
Куски рубашки, кровь, скрежещущие зубы,
Глаза горящие, синеющие губы,
Ругательства и крик; все, все явило в нем
Расстройство полное....

Автор не смог вынести этой жуткой картины и с возбужденной, страдающей душой бежал из притона.

Последняя часть сатиры оформлена как *post scriptum* — «На другой день». Автор сообщает о сумасшествии Ариста и несчастной судьбе его матери и невесты. «Итак, вот следствия. Читай, И цену полную друзьям своим узнай!» Завершается сатира призывом к Эрасту:

Покуда время есть, беги от сей отравы.

Содержание, структурные особенности, детали «Сатиры на игроков» позволяют понять не только общий смысл пушкинского послания, но и отдельные его мотивы⁸.

Начало послания — как бы продолжение прерванного разговора. Первая фраза («Так элегическую лиру ты...») будто рождена изменением в установившемся образе корреспондента. Поэт-элегик неожиданно предстал в образе сатирика, и Пушкин насмешливо приветствует такое превращение, притворно становясь рядом с Великопольским на позиции моралистической сатиры:

Хвалю поэта — дельно миру!
Ему полезен розги свист.

Послание komponуется из нескольких частей. Ирония Пушкина многопланова и развертывается последовательно. Сначала она направлена на Великопольского-поэта, презревшего элегическую поэзию в пользу более «достойного» занятия — моралистической сатиры; затем насмешливо-иронической трактовке подвергается герой сатиры Великопольского — Арист, причем слезно-трагическая интонация повествования о беде, приключившейся с Аристом, заменяется на сжатую характеристику и обобщенную оценку, явно насмешливого свойства:

Мне жалок очень твой Арист:
С каким усердьем он молился
И как несчастливо играл!
Вот молодежь: погорячился,
Продулся весь и так пропал!

Далее естественно внимание сдвигается к его соавителю и погубителю, картежному злодею Дамону. Здесь вновь Пушкин объединяет себя с автором сатиры и не только присоединяется к его оценке, но и как бы демонстрирует эффективность сатиры, ее впечатляющее воздействие на читателя: «Дамон твой человек ужасный» — ведь именно такого впечатления и

⁸ Попутно заметим, что описание поведения Ариста в момент проигрыша после предшествовавшего выигрыша находит соответствие в «Пиковой даме»; нагрудный образ, у которого Арист вымалывал выигрыш, «подвел» его так же, как и «старуха» Германа — в самый решительный момент; начало эпилога пушкинской повести «дублирует» начало *Post scriptum* сатиры Великопольского. Ср.: «Арист сошел с ума» — «Германн сошел с ума».

добивался Великопольский. Наконец, высоко оценивается, так сказать, образ Автора «Сатиры», своего рода идеального героя, занимающего место проповедника по отношению к Аристу и место судьи по отношению к Дамону и его шайке.

Мой друг, ты вел себя прекрасно:
Ты никому там не мешал,
Ариста нежно утешал,
Давал полезные советы
И ни рубля не проиграл.

Во всем этом комплексе качеств идеального героя последнее особенно важно. Через этот «пункт» высшего достоинства осуществляется не только переход к обобщающей оценке: «Люблю: вот какковы поэты!» — но и к главной части послания, построенной на своеобразном развитии мотива «поэт-игрок»:

А то, уча безумный свет,
Порой грешит и проповедник.

Сентенция, выведенная из житейской практики, дана в противительном значении («А то...»): ведь идеальный герой — автор сатиры потому и заслуживает всяческой похвалы, что он-то «вел себя прекрасно».

Рассказ, который предлагается выслушать «Персиеву наследнику», подчеркнуто оформлен как самостоятельный сюжет на тему о «грешном проповеднике»:

Некто, мой сосед,
В томленьях благородной жажды,
Хлебнув кастальских вод бокал,
На игроков, как ты, однажды
Сатиру злую написал
И другу с жаром прочитал.
Ему в ответ его приятель
Взял карты, молча стасовал,
Дал снять, и нравственный писатель
Всю ночь, увы! понтировал.

Рассказ иллюстрирует и подтверждает сентенцию о том, что «порой грешит и проповедник». Но заключительная часть послания приоткрывает, каков смысл сентенции и рассказа о проповеднике в послании, обращенном к автору «Сатиры на игроков». Этот смысл сформулировал сам Великопольский в своем протесте Булгарину: «В чем оного (послания. — Л. С.) цель и содержание? Не в том ли, что сатирик на игроков

сам игрок? Не в обнаружении ли частного случая, долженствовавшего остаться между нами? Я слишком уверен в благородстве Пушкина, чтобы предполагать такой донос на дружбу истинным его намерением; но дело не в намерении, а в самом деле; и стихи, вышедшие из-под типографского станка, берут направление сами независимо от автора..»⁹.

Великопольский упрощал смысл и эмоциональное содержание пушкинского послания. Последние строчки, обращенные к поэту-игроку, переходили в иной интонационный регистр: насмешливая ирония уступала место дружественной шутливости — и на этом уровне восстанавливались сложившиеся у Пушкина с Великопольским привычные отношения, а само стихотворение возвращалось к жанру дружеских посланий. Перипетии сюжета сатиры Великопольского и сюжета параллельного ему (рассказ о грешащем проповеднике) отодвигались в сторону.. Пушкин отказывался присоединиться к моралистической сатире, высмеял «благочинную» направленность замысла Великопольского. Определение «благочинная сатира» была язвительным и многозначным. В нем сфокусировано несколько смысловых пластов: и то, что наблюдение за азартными играми, запрещенными законом, входило в обязанности «управы благочиния», и постоянная связь Великопольского с журналом «Благонамеренный», и то, что сам автор сатиры прокламировал ее благонамеренно — благочинную направленность, и то, что о «благонамеренности» автора двусмысленно писалось в критических откликах на нее, появившихся в феврале-марте 1828 года. Определение литературного произведения через эпитет с полицейским оттенком с самого начала задавало тон для восприятия, оправдывавшийся еще и тем, что автор такой сатиры оказывался сам не беспорочным перед «благочинием».

И все же Пушкин не порывал с давним приятелем, напротив — веселая его шутливость в финале послания приобретала какой-то мажорный характер. Новая встреча с «проказником» Великопольским

... была б мне праздник:
Я с ним готов не спать всю ночь

⁹ Бартенева П. И. Пушкин и Великопольский // А. С. Пушкин. Новонайденные его сочинения... Вып. 2 [К биографии А. С. Пушкина]. М., 1885. С. 134—135.

И до полдневного сиянья
Читать моральные посланья
И проигрыш его писать.

Пушкин в ответ на обиду Великопольского имел все основания написать ему о том, что рассматривает свое стихотворение как шутку (см. письмо Пушкина к Великопольскому конца марта 1828 г.).

Ирония пронизывает все пушкинское послание от первой строчки до последней и представляет собой классический образец иронического, пародического, сатирического слова под видом «похвального слова». Но ирония эта чрезвычайно интонационно разнообразна. Провести единую, прихотливо движущуюся линию иронически-шутливого послания через все «части» стихотворения позволила постоянная обращенность, различные формы контакта автора с адресатом («ты променял», «твой Арист», «Дамон твой», «мой друг», «послушай», «как ты», «тебе»). И дело здесь не в чисто внешних знаках контакта автора с адресатом. Пушкинское послание идет как бы по следам послания Великопольского к Эрасту, по мотивам и образам других его стихотворений. Основная масса поэтических опытов Великопольского напечатана в журнале А. Е. Измайлова «Благонамеренный» с 1819 по 1825 год. Этот журнал Пушкин читал постоянно и знал превосходно. Опубликованные здесь стихи Великопольского по преимуществу относятся к элегическому жанру. Великопольский нередко посвящал их выражению то радостного состояния, вызванного любовными переживаниями, то грустно-печальных эмоций. Таковы, например, с одной стороны, «В альбом А. Ф. Ш.», «В альбом П. Н. А.», «Восторг», «Роза», «Романсы», «Триолет», а с другой — «Внезапная перемена», «К печальной красавице», «Тоска в разлуке», «К вероломной Темире». Элегическая склонность Великопольского выражалась и в его переводах из Ламартина и Мильвуа («Северные цветы на 1827 год», «Календарь Муз на 1827 год»), и в стихотворной повести «Нимфодора» (1823), и в элегических мотивах драматических произведений («Часы с флейтой», «Чудо Перуна»). Поэтому Пушкин имел все основания начать послание вопросом удивления по поводу того, что Великопольский «променял» элегическую лиру; точно так же, как в стихотворной записке 1826 года, он точно характеризовал его «певцом любви то резвой, то унылой».

Но среди опубликованных в «Благонамеренном» произведений Великопольского находятся и такие, которые тяготеют к басенно-сатирической поэзии или представляют собой шуточные послания. В них, в частности, не раз встречается волновавшая Великопольского тема карт и игрецкой страсти. Б. Л. Модзалевский процитировал в своем очерке о Великопольском стихи, относящиеся к 1823 году, писанные в Казани, где жестко поплатившийся игрок (многочисленные проигрыши, в особенности 30 тысяч сотоварищу по Семёновскому полку И. С. Зворыкину в 1820 году и позднее — в попытках отыграться) изображал «Богиню игры» в образе злобной мегеры, прикрывающей ужасный лик маской невинности¹⁰. Это стихотворное изображение Великопольский, очевидно, прочитал художнику, оформлявшему издание «Сатиры на игроков», и оно точно воспроизведено рядом с гравюрой, изображающей молящегося и плачущего Ариста. Вполне возможно, что Великопольский и Пушкина в одну из встреч познакомил с этими стихами. Еще раньше в журнале «Благонамеренный» было напечатано стихотворение Великопольского «Решительная минута (после небольшого проигрыша)» (1820, ч. XI, № 16, с. 261—263).

Товарищи! сюда! все к жертвоприношенью!
На карты кто из вас не зол?
Так соберем же их на стол
И предадим сожженью!

Пепел будет свидетельством клятвы — «в них вечно не играть». Но постепенно этот благой порыв рассеивается, потому что не меньше зла в вине и женщинах. И автор призывает отречение от вина запить шампанским; решимость же отказаться от прекрасного пола сменяется размышлением:

Но ах! чего же мы лишимся? —
Ну уж оставим это так.

Наконец, еще один грех: метромания, и следовало бы «положить зарок навеки на стихи». Но это уже переполняет чашу терпения товарищей столь решительного поэта:

Но вот уж вы, я вижу, горячитесь,
Ваш гнев блестит в глазах —
Боюсь: вы грянете в стихах! —

¹⁰ См.: Памяти Л. Н. Майкова. СПб., 1902. С. 360—361.

Простите! не сердитесь!
Я вас невольно огорчил!
Я сам не знал, что говорил!
И слыша нас, невежи спят от скуки,
Подайте ж руки!
Клянитесь отмщать:
Писать —
И всем читать!

Решение покончить со злом во всех его ипостасях (карты, вино, женщины, стихоплетство) оборачивается демонстрацией еще большей приверженности к нему — «после небольшого проигрыша».

В пушкинском послании к Великопольскому очень лукаво использована концовка этого стихотворения, построенная на игре слов «писать» и «читать», причём слово «писать», как и у Великопольского, берется и в его значении на жаргоне картежников:

И до полднего сиянья
Читать моральные посланья
И проигрыш его *писа́ть*.

Кроме того, к действиям Ариста, героя «Сатиры» Великопольского, применена оценка, данная «товарищам» в стихотворении «Решительная минута»:

Но вот уж вы, я вижу, горячитесь // Вот молодежь: погорячился. Особый интерес представляет определение «Персиев наследник». Оно тоже навеяно «Сатирою» Великопольского. Приступая к изображению игры и игроков в доме Дамона, Автор патетически обращался к поэту-сатирику, недавно умершему М. В. Милонову:

О ты, под чьим пером достойно расцвело
И имя Персия, и чувство Боало!
Милонов, ты ль, людей изучивая нравы,
Чудовищной игры не обличил отравы?
Твоей руки он ждал, новейший сей Пифон;
И стрел тебе на то дал сам бы Аполлон!..

Как видим, Великопольский сокрушался, что Милонов — автор знаменитого переложения сатиры Персия «К Рубелию» и вообще наследник сатирической традиции, идущей от римских сатириков, не поразил этого новейшего Пифона, хотя и успел «обличить отраву чудовищной игры»¹¹. Великопольский имел в виду

¹¹ Указание на «Сатиру» Великопольского как источник определения «Персиев наследник» впервые сделал П. Зиссерман (см.: Зиссерман н... С. 267).

фрагмент пятой сатиры Милонова «На женитьбу в большом свете», напечатанной впервые в журнале «Благонамеренный», 1818, № 8. Среди множества бед и огорчений, ожидающих женатого человека, здесь названа и страсть жены к картам.

Таким образом, получалось, что Великопольский брался за тот объект сатиры, которого не успел обработать прямой наследник Персия — Милонов, и потому сам Великопольский у Пушкина получает титул «Персиева наследника».

Поучительный рассказ о «нравственном писателе» и «проказнике», соблазнившем его, т. е. описывающий действия самого Великопольского:

Взял карты, молча стасовал,
Дал снять... —

изображал обычные приготовления к игре, а вместе с тем напоминал и соответствующий фрагмент «Сатиры» Великопольского:

Вокруг пунтерщяки. Вот, совести в поруку,
Проворно твой Дамон засучивает руку;
Колоду поровнял, поправил — и пошло.

Фраза «Забудь его опасный дом» иронически воспроизводит слова Ариста: «Будь проклят час, когда вошел я в этот дом!» — и настоящий совет самого Автора «Сатиры», обращенный к Эрасту.

Пушкин остроумно использовал одну графическую особенность текста «Сатиры» Великопольского. В самом начале сатирического повествования Великопольский обращался к Эрасту:

Я целый день провел в кругу твоих друзей.
Отравлен, изнемог; один с самим собою,
Я стражду! Я хочу, я должен с сих людей
Торжественно сорвать личину пред тобою.
Читай:

Далее сделан пропуск в целую строку, чтобы выделить текст письма к Эрасту и, так сказать, отделить торжественно-сатирическую мотивацию послания от презренного объекта изображения. Пушкин насмешливо воспроизводит этот прием в своем «Послании к В.»:

*Послушай, Перснев наследник,
Рассказ мой:*

Некто, мой сосед... и т. д.

Использованный Пушкиным прием стихотворной полемики — создание послания по мотивам и композиционным формам произведений Великопольского — должен был восприниматься и адресатом послания, и читателями тем острее, что он напомнил о подобном эпизоде не такого уж далекого прошлого. В 11-м листе «Трутня» 1769 г. (7 июля) А. О. Аблесимов напечатал стихотворную сказку «Игрок, сделавшийся писцом»¹². Здесь высмеивался В. И. Лукин, автор комедии «Мот, любовью исправленный», заявивший в своем предисловии к пьесе, что испытал на себе все отрицательные последствия игры в карты, отстал от картежной компании и в назидание другим написал комедию про мота. По словам Аблесимова, вчерашний игрок «умствовал, хвалился... закаялся играть» и вместо доходов с карточного стола стал получать их как «писец», изобразивший в «несчетном племени строк... целое беремя игроков». Писец так возгордился, что возомнил себя «сыном Феба»; здесь-то счастье ему и изменило (как Фаэтону — сыну Феба). Случайно он попал в «веселый дом» за городом и неожиданно вступил в игру: «Жар прежний ко игре опять в него вселился». Проиграв деньги, поставил на карту часы, но банкومت отказался играть далее; писец пустился на скандал, припоминая банкometу, что когда-то его «бил». В результате сам писец был действительно порядком избит. Автор сказки по этому поводу заметил:

Мечь эта не мала,
Вреда довольно,
Побит он больно:
Не нарушай свою впрядь клятву своевольно...

В «воздаяние» (в «утешение») писцу автор предлагал сплести ему венок, но не из лавра (какой положен сочинителю), а из пиковых карт — как игроку, причем неудачному. Лукин, в свою очередь, не остался в долгу и написал пародийную «оду похвальную» на Аблесимова, в которой также опирался на образы и язы-

¹² См.: Сатирические журналы Н. И. Новикова / Под ред. П. Н. Бернова. М.: Л., С. 80—85. А также Стихотворная сказка (новелла) XVIII — начала XIX века. Л., 1969. С. 623, прим. 61. Впервые адресат сказки (Лукин) был назван А. Н. Пыпиным в его статье, помещенной в книге: Сочинения и переводы В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова. СПб., 1868. С. XXXVII.

ковые особенности оперы Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват»¹³.

Нет сомнения в том, что напечатанная в новиковском журнале «сказка» Аблесимова была известна и Пушкину, и Великопольскому, так же как и «Мот» Лукина с его обширным предисловием. Больше того, в изображении «Богини игры», о котором говорилось выше, у Великопольского есть деталь, прямо заимствованная из сказки Аблесимова: корона из карт на голове у этой «богини»¹⁴. Первая строчка «Посвящения», обращенного Великопольским к игрокам: «Вам, чада бледные погибельной игры», портреты игроков и поведение Ариста в момент последнего проигрыша напоминали подобное описание в предисловии к «Моту»: «А злосчастные игроки, истощающие последние силы, разные имеют виды. Иные подобны, бледностью лиц, мертвецам, из гробов встающим; иные, кровавыми очами, ужасным фуриям; иные, унылостью духа, преступникам, на казнь ведущимся; иные, необычайным румянцем, ягоде клюкве; а с иных течет пот ручьями, будто бы они претрудное и полезное дело с поспешностью исполняют. Большая часть оных мотов, пришед в иступление, клянут день своего рождения и родителей, бьют по столу, терзают волосы, дерут карты, как гибельные несчастья своего труда...»¹⁵.

Прочитав пушкинское послание в «Северной пчеле» и уразумев все его тонкости, Великопольский 17 марта направил свой «ответ» в газету. Но ответное послание опубликовано не было — Булгарин ссылаясь на то, что цензура и Пушкин возражают против содержащихся в нем «личностей». Завязалась переписка, отношения накалились — в результате появилось еще одно эпиграмматическое послание Пушкина к Великопольскому, писанное прежде всего под впечатлением «Ответа» Великопольского, но имевшее в то же время обобщающее, суммирующее значение.

Пушкинская эпиграмма написана через год после инцидента с «Северной пчелой» и письменных объяснений с Великопольским, которых, скорее всего, могло и не быть, если бы между Пушкиным и Велико-

¹³ См.: Тупиков Н. Сатира на Аблесимова // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1893-94 г. Приложения. Кн. 2. С. 143—146.

¹⁴ См.: Памяти Л. Н. Майкова. С. 360—361.

¹⁵ Сочинения Лукина и Ельчанинова. СПб., 1868. С. 9.

польским не оказалось «посредника» в лице Булгарина. Как писал П. И. Бартенев, издатель «Северной пчелы» в это время заигрывал с Пушкиным, печатал восторженные отзывы о нем и в этих условиях «выпросил» у Пушкина «Послание к В.»¹⁶. Между Булгариным и Великопольским отношения были весьма натянутыми, вероятно, Булгарину была известна эпиграмма, написанная Великопольским в 1826 году по поводу критических выступлений Булгарина, где критик представлен завистником и лицемером. У Булгарина явилась «злорадная готовность... сравнить Великопольского с Пушкиным»¹⁷. Во всяком случае, приписка к тексту послания, сделанная издателем «Северной пчелы», была льстивой по отношению к Пушкину и насмешливо-пренебрежительной — к Великопольскому, попавшему в «когти льва». Впоследствии Великопольский понял, что приписка («недобрая выноска») Булгарина заставила и его по горячим следам предпринять подобный же «недобрый» шаг, приписав к строфе о «проигрыше» Пушкиным второй главы «Евгения Онегина» — «мы друг друга понимаем». Нужно заметить, что Великопольский после выхода в свет «Сатиры на игроков» попал под огонь критики. Весьма холодно и загадочно-кратко отозвалась на нее «Северная пчела» (1828, № 26, 1 марта), очевидно уже собиравшаяся дать «Послание к В.» через десять дней в номере 30. В 3-м и 4-м номерах «Московского вестника» 1828 г. сатирическая претензия Великопольского была однозначно оценена как никчемная (см. соответственно с. 394 и 478—481). И хотя за него вступился «Московский телеграф», отстаивая в полемике с «Московским вестником» право сатиры на изображение картежников, все же критик этого журнала больше хвалил сатирика за «намерение и цель», а не за поэтические достоинства¹⁸. Не вызвала восторгов книжка и среди родных и близких Великопольского¹⁹. Возбужденный неуспехом автор ринулся в критические баталии, оправдываясь и требуя серьезного «эстетического разбора» на страницах «Атеней» в форме письма к издателю «Московского вестника»; в том же номере «Атеней» его похвалили за то, что своей то ли сатирой, то ли посланием он «на-

¹⁶ Бартенев П. И. Указ. соч. С. 132.

¹⁷ Зиссерман П. Указ. соч. С. 267.

¹⁸ Московский телеграф. 1828. Ч. 19. № 4. С. 558—560.

¹⁹ См.: Зиссерман П. Указ. соч. С. 265.

поминает о дидактической поэзии»²⁰. Наконец, он собрал обширный материал по истории сатиры, при помощи которого хотел защитить свое детище, подготовив специальный «Ответ на отзывы журналов о «Сатире на игроков», и намеревался издать его вместе с «мадагаскарской повестью» в стихах «Король Зауно». «Ответ на отзывы» остался в тетради Великопольского, но он познакомил с ним Пушкина, который, по воспоминаниям самого же Великопольского, советовал его «неприменно напечатать»²¹. Этот эпизод относится к началу 1829 года. П. Зиссерман полагал, что именно чтение «Ответа на отзывы» непосредственно подвигнуло Пушкина на создание эпиграммы «Поэт-игрок», хотя более глубокой причиной был мартовский конфликт 1828 года и послание Великопольского, содержащее указание на «проигрыш» Пушкиным второй главы «Онегина»²². Однако «Ответ на отзывы» завершался следующим признанием: «В заключение могу ли позволить себе сказать слово о «Послании» ко мне, напечатанном в 30-м номере «Северной пчелы» прошлого (1828) года? Любезный сочинитель, которого блистательное в словесности нашей имя слишком хорошо узнается без всякой надобности для того в его подписи, доставил мне прекрасными своими стихами истинное удовольствие. Признаюсь, что сначала я не так это принял, чему главною причиною было, собственно, не «Послание», а недобрая, присоединенная к нему выноска (ex ungue leonem) издателя газеты, дававшая обращенным ко мне стихам вид не приятельской шутки, а сатирической насмешки. Теперь, обдумав и порассудив, а главное — перечитав стихи с хладнокровием, я очень рад, что автор «Послания» не согласился на напечатание ответных моих станцов (как сам уведомил меня в этом), слишком наскоро мною написанных и посланных издателю газеты на другой же день получения листка его в Москве»²³. Вряд ли такое признание вызвало у Пушкина желание «расхохотаться», как писал П. Зиссерман.

Как бы то ни было, эпиграмма «Поэт-игрок, о Беверлей-Гораций» оказалась итоговой, последней в ли-

²⁰ Атеней. 1828. № 4. С. 132—134 (письмо Великопольского); 90—91 (рецензия).

²¹ Памяти Л. Н. Майкова. С. 366.

²² Зиссерман П. Указ. соч. С. 273.

²³ Памяти Л. Н. Майкова. С. 372. Примеч.

тературном споре Пушкина с Великопольским. Острота ее в том, что она строится как эмоционально нарастающее разоблачение игрецкой страсти. Мы как будто присутствуем при разгорающемся азарте, когда на карту ставятся и последовательно проигрываются «кучки ассигнаций», затем в ход идет фамильное серебро, затем лошади и наконец — люди («кучера»). В этой последовательности обобщена практика «рыцарей зеленого стола», сюжеты целого ряда пьес об игроках (не случайно имя Беверлея — героя одноименной пьесы Ж.-Б. Сорена, переведенной И. А. Дмитриевским, пользовавшейся длительным успехом и как раз в эти годы возобновленной на столичной сцене (июль 1827-го — апрель 1829-го). Пушкинский стих о проигрыше «лошадей и даже кучеров» напоминал Великопольскому его же собственные грехи, но вместе с тем и грехи некоего вымышленного им. Дивина, приехавшего в Москву с молодой женой и просидевшего за картами целую неделю. Забыв о жене (она так и оставалась в четырех стенах), проиграв все деньги, «карету, лошадей и шубу, наш герой, поворотив оглобли, С женою поскорей в деревню ускакал. В шинельке тоненькой среди генварской стужи»²⁴.

Но почему Великопольский назван еще и Горацием? Это суммирующая образная оценка, имеющая иронический смысл. В ней содержится намек и на неправомерное «наследование» горацанской сатиры, подобно тому как в предшествующем послании возникла формула «Персиев наследник», и на обращение к авторитету Горация — теоретика в критических разборах Великопольским отзывов на его «Сатиру»; но наиболее очевидна и непосредственная мотивация возникшего у Пушкина образа: «Сатира» Великопольского открывалась эпиграфом из Горация на латинском языке с переводом автора: «Разбойники встают ночью для убийства; а ты не просыпаешься для собственного спасения».

В кульминационной эпиграмматической детали — проигрыше кучеров — Пушкин повторил кульминацию неосуществленного драматургического замысла, получившего условное название «Комедия об игроке». В наброске этой пьесы (1821) герой, названный именем

²⁴ Великопольский И. К. Эрасту (Сатира на игроков). М., 1828. С. 23.

актера Сосницкого, проиграв все, в отчаянии «гнул на карту» своего верного слугу (Величкина). Разоблачение нового Беверлея с эпиграмматической сжатостью приводит ряд проигрышей к высшей точке, после которой никакие потуги «горацианской» нравственности не могут быть восприняты всерьез. Так в формуле Беверлей — Гораций одна часть восстает против другой. Читатель и сам автор «Сатиры на игроков» тем самым отсылаются вновь к пушкинскому «Посланию к В., сочинителю сатиры на игроков» прошедшего года.

Двойная аттестация Великопольского — поэт и игрок — свойственна всем трем «посланиям». Она сложилась у Пушкина сразу, и каждый раз, в новой вариации, он кладет ее в основу общего плана стихотворения. Уже в первой стихотворной записке эти два качества Великопольского сопоставлены между собой:

Играешь ты на лире очень мило²⁵;
Играешь ты довольно плохо в штосс.

Пары оппозиций (лира — штосс; очень мило — довольно плохо) организуют некий самый общий портрет адресата. Противопоставление не заострено, шутливая ирония переносится на самого автора:

Твоя судьба сходна с моей судьбою.
Сейчас, мой друг, увидишь почему.

Иными словами, характеристики корреспондента и адресата уравниваются, и зеркальное отражение первых двух строчек в двух последних придает законченность стиховой части письма. Прозаическая выступает в качестве

²⁵ Эпитетом «милый» Пушкин пользовался неоднократно в своих обращениях к Великопольскому. См.: Старк В. П. Несколько пояснений к стихотворению Пушкина «Н. Н. (Примите «Невский альманах»)» // Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л., 1981. С. 124. С самого начала слово «милый» обрело смысл двойственной (утивно-снижательной) оценки. Выражение «Играешь ты на лире очень мило» было своеобразным цитированием Великопольского и Дельвига, который послал Великопольскому только что вышедший альманах «Северные цветы на 1826 год» с надписью: «Милому поэту». 26 апреля, находясь во Пскове, Великопольский разразился посланием «Барону Ант. Ант. Дельвигу» (по получению от него изданного им альманаха «Северные цветы», с надписью: «Милому поэту»), где обсуждал правомерность титула поэта, которым наградил его Дельвиг, и ругал Булгарина, не признавшего за ним этого достоинства. В процессе своего общения с Пушкиным в первой половине 1826 года Великопольский не мог не познакомить его как с присланной книжкой альманаха, так и со своим посланием Дельвигу.

своеобразного примечания к стихотворению и тоже отражает по признаку подобия фактическую информацию, относящуюся к адресату:

Пятьсот рублей, проигранных тобою,
Наличные свидетели тому.

(В прозаической части: «Сделайте одолжение, пятьсот рублей, которые вы мне должны, вернуть не мне, но Гавриилу Петровичу Назимову, чем очень обяжете преданного вам душевно Александра Пушкина»).

Вместе с прозаической припиской (понимая ее как авторский комментарий) стихотворение и нужно печатать как вполне завершённое, состоящее из двух четверостиший, исчерпывающе связанных одно с другим, несмотря на кажущуюся «незакругленность» его.

В следующем, развернутом послании Великопольскому 1828 года появляется заостряющая, как бы дающая ключ к оценке адресата, характеристика: «автору сатиры на игроков». Первоначальная установка на двойное лицо в этом названии как будто уступает место однозначной аттестации. Больше того, предполагается определенное отношение автора (поэта-сатирика) к игрокам, поскольку им создана «Сатира на...». Возникает двухъярусная, иерархическая оппозиция: автор — игроки. Но такова «поэтика» названия. Сам же текст строится как сознательное разрушение иерархии, возведенной собственно не автором послания, а автором сатиры Великопольским, она приводится вновь к линейному типу отношений: автор — сам игрок, сатирик равен своему объекту.

В последнем стихотворении оппозиция настолько уплотнена, что ее члены сознательно сращены в едином, нерасчленимом образовании «поэт-игрок», противоречивый сатирический смысл которого еще усилен рядом стоящим уподоблением одновременно Беверлею — классическому типу игрока с трагической судьбой и Горацию — классическому сатирику. Причем из двух имен создан тоже нерасчленимый симбиоз — издевка над соединением в одном лице столь противоречивых качеств. Такова принципиальная конструктивная схема трех посланий к Великопольскому, и такова диалектическая ее трансформация от дружески-шутливой стихотворной записки (1826) к насмешливому, но не теряющему дружеской шутливости посланию (1828) и, нако-

нец, к эпиграмме, где обращение, идущее от традиции послания, лишь повод или мотивация формы. Эпиграмма завершает на очень резкой ноте весь полемический диалог с Великопольским.

Эта общая схема модифицируется в композиционном и жанровом плане не только по причине сдвига в личных отношениях между Пушкиным и Великопольским. Движение к общей теме, общему предмету лирико-сатирической медитации дают конкретные мотивы и возникающие в ходе полемики детали, насыщающие сочной плотью сюжетно-композиционный каркас стихотворений.

В последнем эпиграмматическом послании выдержана единая тематическая композиция всего «цикла». Но как бы ни была остра нарастающая градация в разоблачении игрока, главное не в ней. В формуле «поэт-игрок» уже достаточно прояснена вторая половина, теперь эпиграмматист возвращается к первой, не упуская из виду двуликости портрета. Перед нами еще все то же лицо, разгоряченное игрецким азартом: асигнации, серебро, лошади и «даже кучера» проиграны, и у игрока, мнящего себя к тому же и поэтом, остается в душе один, последний шанс. Он —

... с радостью на карту б, на злодейку,
Поставил бы тетрадь своих стихов...

Но именно эта возможность за игроком отрицается начисто. Бескомпромиссная резкость финала эпиграммы отрицает для него возможность отыгаться (в прямом и переносном смысле слова):

Когда б твой стих ходил хотя в копейку.

Остроумие эпиграмматической коды в том, что голос автора эпиграммы одновременно является и внутренним голосом самого «поэта». Эпиграмматист лишь воспроизводит то, что внутренне сам о себе знает поэт-игрок: это не позволяет ему поставить свою тетрадь на карту, а следовательно, и сбыться двойной радости — радости поэта и радости игрока. Начальная формула эпиграммы (она же и общая сквозная формула — образ Великопольского во всех трех стихотворениях) приводится в итоге к полному краху: ни игрецким счастьем, ни поэтическим достоинством соперник Пушкина доволен быть не может. Напрасно потревожена им тень Горация, и сомнителен успех путем «по-

этического» покаяния избежать судьбы Беверлея. Синтетический образ «Беверлей-Гораций» — это одновременно портрет, надпись, эпиграмма, и в поэтике любого из этих жанров словесного творчества он окажется предельно краткой оценочной формулой. Смысловая емкость формулы-образа огромна. Сжатие словесного выражения приводит к накоплению «критической массы» смысла. Однако она может взорваться смехом лишь в сознании такого читателя, которому ясны и обе части в их ассоциативном развертывании, и остроумное значение их единства; мало того, смеховой контекст этой словесной формулы требует соотнесения двух имен с третьим — адресатом.

Общий рисунок эпиграммы и сохранившиеся варианты автографа свидетельствуют о том, что работа Пушкина шла в одном, отчетливо просматриваемом направлении — от импульса, полученного строчками «Ответа» Великопольского:

Он очень помнит, как, сменяя
Былые рублики в кисе,
Глава Онегина вторая
Съезжала скромно на тузе,

а также примечанием к этим стихам: «Мы друг друга понимаем».

Именно на эту едкую деталь Пушкин решительно отозвался в своем письме Великопольскому в конце марта 1828 года и теперь в эпиграмме откликнулся на «личность и неприличность», содержащиеся в них. Ведь Великопольский хотел обнародовать факт личной жизни Пушкина, делая при этом вид, что он переглядывается только с Пушкиным — «как цитероны авгуры». Поэтому, имея в виду публику, которой нет дела до частных эпизодов биографии поэта, Пушкин разъяснял Великопольскому, в чем состоит «личность и неприличность» стихов и примечания: «Я не проигрывал второй главы, а ее экземплярами заплатил свой долг...» — и предлагал поразмыслить, как воспринималось бы публикой такое возражение, если бы к нему добавить: «так точно, как вы заплатили мне свой родительскими алмазами и 35-ю томами Энциклопедии». В этих словах важна та разница, какая бросилась бы в глаза каждому при чтении такого сообщения, иронически названного Пушкиным «благонамеренным возражением»: одно дело расплатиться собст-

венными трудами, другое — добром, нажитым родителями. «Показание» Великопольского было для Пушкина неприемлемо и потому, что оно противоречило творческому и нравственному кредо, сформулированному в «Разговоре книгопродавца с поэтом»: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Картежный термин «съезжала» делал поведение поэта двусмысленным и бросал тень на роман. Великопольский понял неловкость своего «Ответа». «Получив письмо Пушкина, — заметил исследователь, — он переделал «Онегина» на «О...» и, вычеркнув примечание, написал на полях другое, в котором поясняет свое намерение и которое исправлял, судя по почерку и чернилам, много лет спустя; тут читаем: «т. е. игралось в долг, считая считались (не со мною) на распродажу второй главы Онегина. (Я счел необходимо нужным поместить сие примечание, дабы моя мысль не могла быть растолкована иначе и принята за насмешку над прекрасным произведением любимого нашего поэта)»²⁶.

Три стихотворных послания Пушкина к Великопольскому, тесно связанных между собою, воспринимаются как развернутый во времени большой эпиграмматический пассаж. Его части, т. е. отдельные стихотворения 1826, 1828, 1829 годов, выглядят фрагментами общего целого, которому можно было бы придать название, заимствованное у Великопольского, — «сатира на игрока-поэта». Связанность «фрагментов», ощущение целого существовало в сознании самого Пушкина. Не менее интересно, что протяженность эпиграмматического диалога, его развитие в прежних и новых мотивах принимал и со своей стороны готов был продлевать, кажется, бесконечно и Великопольский. Редкая, если не уникальная, особенность этого пушкинского адресата в том, что он не уступал, чувствовал себя вправе и в силах отвечать на возрастающую едкость такой же возрастающей авторской и личной амбицией, видел в Пушкине соперника и готов был, при всем преклонении перед гением первостатейного поэта, к дальнейшему спору, приобретающему не столько личностный, сколько литературно-творческий характер. Биографические реалии, намеки входили у обоих

²⁶ Зиссерман П. Указ. соч. С. 268.

поэтов в более важный — литературный сюжет; оба выступают в осознанном праве и качестве эпиграмматистов и пародистов. Резкость некоторых оценок то смягчалась шуткой, то усиливалась спрятанной от постороннего язвительностью личных намеков, взаимная пародийность сочеталась с дружеской учтивостью. Пули этой затяжной дуэли метили все же не столько в человека — А. С. Пушкина или И. Е. Великопольского, сколько в «поэта Ариста» и в «Беверлея-Горация» — в литературные образы — «маски», но не в лица. Можно заметить, что Пушкин с самого начала стремился перевести отношения в русло поэтически осмысляемой действительности, а не оставаться на уровне эмпирической, придать (насколько это было возможно по условиям жанра и складывающейся конкретной ситуации) надличностный характер бытовым деталям. Отсюда непрерывная двухплановость эпитетов, словеснообразных оппозиций, обыгрывание житейских ситуаций наравне с «материалом» стихотворений Великопольского. По горячим следам его соперник склонялся к заострению личностных намеков и оценок, но затем стремился их смягчить или устранить. В результате послания Пушкина к Великопольскому не образуют однонаправленной линейной сатирической или шутливо-юмористической проекции, а складываются вместе со встречными посланиями Великопольского в диалогическую структуру, близкую по сюжетным мотивам и характерам действующих лиц к драматической сценке со свойственным ей соперничеством в острых обменах репликами. К тому же в диалог двух сатириков вмешался еще один персонаж, с опытностью задорного полемиста пытавшийся направить течение диалога и занявший сторону более сильного героя, — Булгарин.

Доигрывать «пьесу», вернее ее эпилог, после гибели Пушкина Великопольский пытался самостоятельно. В 1838 году он послал письмо П. А. Плетневу, предлагая напечатать в «Современнике» стихи, связанные с именем Пушкина вообще и с историей их литературного и личного спора²⁷. Отголоски на пушкинские послания и другие произведения слышны в некоторых вещах, написанных Великопольским после 1828—1829 годов, —

²⁷ См.: Шукинский сборник. Вып. X. М., 1912. С. 358—362.

они охарактеризованы в ряде других работ²⁸ и не входят в сюжет данной статьи.

П. А. Вяземский писал о Пушкине: «Кто был в долгу у него, или кого почитал он, что в долгу, тот, рано или поздно, расплачивался с ним, волею или неволею... Он не спешил взысканием; но отметка **должен** не стиралась с имени, но Дамоклесов меч не снимался с повинной головы, пока приговор его не был приведен в исполнение»²⁹. Обмен посланиями с Великопольским Пушкин завершил на высшей точке — на эпиграмме «Поэт-игрок, о Беверлей-Гораций». Не отданная пока в печать, она все же стала известна Великопольскому, подготовившему 11 апреля 1829 года очередной ответ «Поэту-эпиграмматисту». Но «приговор» Пушкина уже был приведен в исполнение.

²⁸ Зиссерман П. Указ. соч. С. 268—280; Розанов И. Н. Ранние подражания «Евгению Онегину» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 2. М.; Л., 1936. С. 213—239; Старк В. П. Несколько пояснений к стихотворению Пушкина «Н. Н. Примите «Невский Альманах» // Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л., 1981. С. 116—125; Смирнова Н. В. К вопросу о жанровой природе подражаний «Евгению Онегину» // А. С. Пушкин: Проблемы творчества. Калинин, 1987. С. 109.

²⁹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 135.

◆
СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА
«ПРЕД ИСПАНКОЙ БЛАГОРОДНОЙ...»

(Опыт реконструкции замысла)

Пред испанкой благородной
Двое рыцарей стоят.
Оба смело и свободно
В очи прямо ей глядят.
Блещут оба красотой,
Оба сердцем горячи,
Оба мощною рукою
Оперлися на мечи.

Жизни им она дороже
И, как слава, им мила;
Но один ей мил — кого же
Дева сердцем избрала?
«Кто, реши, любим тобою?» —
Оба деве говорят
И с надеждой молодою
В очи прямо ей глядят. (III, 260)

Это стихотворение, датированное предположительно сентябрем-ноябрем 1830 г., несколько раз затрагивалось исследователями попутно в связи с проблемой творческого освоения Пушкиным испанского национального характера, воссоздания испанского колорита¹. Но замысел его остается непроясненным. Чтобы приблизиться к его пониманию, попытаемся восстановить биографический и литературный контекст стихотворения.

В болдинском письме к невесте от 18 ноября Пушкин пишет: «Прощайте, мой ангел, будьте здоровы, не выходите замуж за г-на Давыдова...» (XIV, 125, 419; ориг. по-франц.). Речь идет о студенте Московского университета В. Давыдове, поклоннике Н. Гончаро-

¹ См.: Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. Т. IV. Симферополь, 1919. С. 45; Владимирский Гр. Пушкинская Испания // Резец, 1937. № 5. С. 13; Кржевский Б. А. Статьи о зарубежной литературе. М.; Л., 1960. С. 307; Рассовская Л. П. Особенности создания черт национального характера в лирике А. С. Пушкина // Проблемы истории и поэтики реализма. Вып. 3. Куйбышев, 1978. С. 65—67.

вой². Давыдов был членом студенческого кружка, в котором царил полшутливый, полусерьезный культ Натальи Николаевны.

22 октября 1830 г. Н. М. Языков пишет своему брату: «Свадьба Пушкина не состоялась: его Мадонна выходит за князя Давыдова». Две недели спустя он опровергает этот слух как неверный³. Показательно и то, что сам Пушкин впоследствии помнил об этой предсвадебной ситуации и в переписке с женой несколько раз напоминал ей о Давыдове. 16 декабря 1831 г.: «...увидел я твоего Давыдова — не женатого (утешься)» (XIV, 249); 27 сентября 1832 г.: «Сегодня еду слушать Давыдова, не твоего супиранта, а профессора...» (XV, 32) В письме от 25 сентября 1832 г. упоминается имя еще одного поклонника Натальи Николаевны — Сорохтина, тоже студента. Если Пушкин спустя год-полтора после свадьбы, пусть шутя, но вспоминает об этих людях, то в предсвадебную пору их ухаживания за Гончаровой должны были всерьез его волновать.

Размышления о возможном сопернике, думается, и легли в основу болдинских стихов⁴. Однако лежащее на поверхности биографическое толкование не исчерпывает их смысл — хотя бы потому, что опозитизированные предсвадебные обстоятельства преломились в стихах через призму иной национальной атмосферы и иной эпохи.

К испанской теме Пушкин обратился впервые в стихотворении «Ночной Зефир...» (1824). Спустя шесть лет в Болдине из-под его пера выходят еще несколько «испанских» стихотворений: «Пред испанкой благородной...», «Я здесь, Инезилья...», «Паж, или Пятнадцатый год», а также пьеса «Каменный гость»⁵. М. П. Алексеев считал, что «одна из главных тем *всех* (курсив наш. — А. К.) испанских стихотворений Пушкина —

² См.: Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина. М.; Л., 1931. С. 300—314.

³ Садовский Д. Отзывы современников о Пушкине (К материалам для его биографии) // Ист. вестник. 1883. Декабрь. С. 530.

⁴ Кстати, еще в январе 1830 г. у Пушкина был другой соперник — «архивный Мещерский» (см.: XIV, 62).

⁵ Позже, в 1835—1836 гг., у Пушкина возникнут еще три наброска на испанские темы: «Родриг», «На Испанию родную...», «Альфонс садится на коня...».

противопоставление жизнеутверждающей чувственной любви угрозам и преградам, которые ставили ей религия, замкнутость семейного уклада, застарелые суеверия, деспотизм авторитета. Источник этой темы — Вольтер, поддержанный традиционной трактовкой «балконных» и «кинжальных» испанских страстей у французских романтиков»⁶. Классическую формулу такой Испании поэт дал в послании «К вельможе» (апрель 1830 г.); об этом же он размышлял в болдинской (24 октября 1830 г.) заметке «Об Альфреде Мюссе».

Стихотворение «Пред испанкой благородной...» в этом контексте звучит как бы диссонансом. В нем нет ни чувственной любви, ни «балконных» и «кинжальных» страстей. Напротив, описанная сцена довольно благопристойна. Здесь совсем иная Испания — средневековая страна рыцарей и мечей.

Это различие сказывается, во-первых, на системе образов. В «испанских» произведениях Пушкина у героя есть соперник (Дон Карлос, «старый»). Горячее чувство ревности придает особую внутреннюю динамику лирическому или драматическому сюжету, создает атмосферу напряженности, ожидания схватки.

В стихотворении «Пред испанкой благородной...» фигуры статуарны: герои «стоят», «глядят», «оперлися на мечи». Фраза «оба сердцем горячи» может относиться действительно лишь к «сердцам» героев, ибо внешне они очень спокойны и особых эмоций, в том числе и ревности, не проявляют.

Стихотворение выделяется и на уровне стиля. Оно высокопарно, торжественно и в то же время по-своему простодушно. Словоупотребление здесь на грани поэтического штампа: «блещут оба красотою», «с надеждой молодою» и т. п. Дважды, с малым интервалом, звучит стих «В очи прямо ей глядят», словно «тормозящий» ход поэтической мысли. Стихи несколько «тяжеловесны», чего не скажешь о других «испанских» стихотворениях поэта, отличающихся гибкостью слога, стремительностью лирического излияния. В «Инезилье» это достигается за счет краткости стиха (двустопный амфибрахий), в «Париже» — за счет разговорной интонации и более раскованной строфической формы — пя-

⁶ Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 159.

тистишия. В анализируемом же стихотворении поэт и на уровне стиля, строфики словно избегает (ведь речь идет о средневековье) обращаться к тем художественным приемам, которые могли бы акцентировать лиризм, психологизм стихов. Характеристики героев носят общепоэтический характер. Для Пушкина в данном случае сама сюжетная ситуация важнее психологического наполнения ее.

Не случайно это стихотворение издавна привлекало внимание иллюстраторов. Так, старые мастера — Г. Г. Гагарин и С. С. Соломко — не обнаружили принципиальных разночтений в своих трактовках стихотворения, изобразив героиню и рядом с ней — героев (причем не рыцарей, а людей позднейшей «балконно-кинжальной» эпохи). Стихотворение как будто и не дает оснований для разночтений, ибо подчеркнуто зримо, скульптурно, событийно⁷. Шестнадцать стихов его звучат как завязка действия. Перед нами замысел именно сюжетного произведения.

Но сами по себе эти шестнадцать стихов оснований к реконструкции замысла не дают. Они в этом смысле вводные, «нейтральные». Пушкин, однако, пытался продолжить стихотворение. После приведенных выше двух строф в автографе идут еще четыре стиха, зачеркнутые поэтом:

[Одного люблю конечно
Отвечает им она
Но тайну вечно
Я хранить от вас должна.] (III, 870)

Видимо, ключ к разгадке замысла следует искать в этих отброшенных поэтом строках. Они выводили действие из стадии завязки и открывали собой некую сюжетную линию.

Если стихотворение в ряду других «испанских» произведений 1830 г. стоит особняком⁸, то вопрос о

⁷ В XX веке восприятие стихотворения уже более ассоциативно. Таковы иллюстрации П. Бунина (см.: Пушкин А. С. Сто стихотворений и десять писем. М., 1969. Вклейка между с. 256—257) и Д. Арсенина (см.: Арсенин Д. «Теперь моя пора...» Горький, 1987. С. 60).

⁸ Мы не касаемся здесь давно обсуждаемого вопроса о том, собирался ли поэт включить стихотворение «Пред испанкой благородной...» в текст «Каменного гостя» как одну из песен Лауры — для решения его нет фактических оснований.

поэтическом контексте его остается открытым и требует дальнейшего решения.

Рыцарская тема привлекала Пушкина еще в самом начале его творческого пути. В лицее он увлекается оссианической поэзией и создает целый ряд подражаний ей: «Кольна», «Эвлега», «Осгар» (все — 1814 г.). В каждом из них ведущей является любовная линия, а в двух последних возникает мотив соперничества двух рыцарей в любви. (В стихотворении «Сраженный рыцарь» (1815) этот мотив отсутствует). Разрешается такая коллизия далеко не мирно: в «Эвлеге» оба героя погибают во время схватки, в «Осгаре» же заглавный герой убивает соперника, а позже сам гибнет в сражении.

Все это, казалось бы, должно предвосхищать сюжетную ситуацию болдинского наброска, но едва ли может подсказать вероятное развитие ее. Между этими произведениями — шестнадцать лет, и сюжеты лицейских подражаний — плоды литературного ученичества — едва ли могли повториться в зрелой поэзии. Во всяком случае, рыцарско-оссианическая тема у Пушкина быстро сошла на нет. В «Руслане и Людмиле» рыцарство уже иное, «вослед Бовы иль Еруслана», хотя и там мотив соперничества очень важен.

Вторая половина двадцатых годов стала временем становления пушкинского историзма и народности. Он ощутил себя готовым к настоящему поэтическому перевоплощению, к воссозданию мира, духа других наций и других эпох.

В 1826 г. Пушкин делает вольный перевод фрагмента поэмы Ариосто «Неистовый Роланд». В нем говорится о рыцаре, «печальном графе», узнающем об измене возлюбленной: «На грудь опершись бородой, // Склонив чело, убитый, бледный, // Найти не может рыцарь бедный // Ни вопля, ни слезы одной» (III, 18). Перевод этот тематически сближается с будущим болдинским наброском, но система образов и психологическая ситуация здесь иная: автора интересует лишь один герой, его переживания. Остальные участники «треугольника» остаются «за сценой».

Далее рыцарская тема зазвучала у Пушкина в 1829 г. в известной «Легенде» («Жил на свете рыцарь бедный...»). Обратимся к этому стихотворению, тем более что Пушкин, по-видимому, вспоминал о нем в Болдине. В письме к Дельвигу от 4 ноября он пишет:

«Посылаю тебе, барон, вассальскую мою подать... Доношу тебе, моему владельцу, что нынешняя осень была детородна и что коли твой смиренный вассал не околеет от сарацинского падежа, холерой именуемого и занесенного нам крестовыми воинами, т. е. бурлаками, то в замке твоём, Литературной газете, песни трубадуров не умолкнут круглый год» (XIV, 121). Рыцарская тема прозвучала и в письме к Плетневу от 9 сентября: «Каково? — пишет Пушкин о смерти своего дяди, — вот это значит умереть честным воином, на щите, *le cri de guerre a la bouche* <с боевым кличем на устах>!» (XIV, 112) Французская фраза отсылает нас не к русскому, как можно было бы предположить, а именно к европейскому средневековью. В шутливой форме Пушкин обращается (более заметно в письме к Дельвигу, где еще обыгран и дворянский титул адресата) к «рыцарским» мотивам своего стихотворения годичной давности: там тоже были и крестовые воины, и замок, и щит, а вместо «сарацинов» — «мусульмане».

Свою «Легенду» Пушкин называл балладой (см.: XIV, 194); такое же определение встречаем и в ряде исследований. «Балладный конфликт, — пишет Р. В. Иезуитова в связи с этим стихотворением, — обычно связан с нарушением героем каких-либо запретов, мотивы которых весьма разнообразны и коренятся в устойчивости этики, морали, религии. Эти нарушения обусловлены тем, что психология балладного героя не совсем обычная, с какими-то отклонениями от принятых норм (иногда патологического, но чаще всего эмоционально-импульсивного свойства)»⁹.

Мотив «нарушения», «отклонения от принятых норм» возникает и в сюжетной перспективе болдинского стихотворения: «...тайну вечно // Я хранить от вас должна». Этот мотив сближает стихотворение с «Легендой» и позволяет предположить, что сюжет его тоже должен был иметь балладный характер.

Как замечает о «Легенде» Р. В. Иезуитова, «отказ от сюжетной завершенности (при переработке стихотворения для «Сцен из рыцарских времен» в 1835 г. — А. К.) ...привел к значительной деформации жанровой природы произведения. Оно утратило признаки баллады... и обрело песенный, романсный характер

⁹ Иезуитова Р. В. «Легенда» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974. С. 167.

с присущими лирическим жанрам сюжетной незавершенностью, лирической недоговоренностью, эмоциональной многозначностью»¹⁰.

Нельзя, конечно, механически переносить эту характеристику на ход работы Пушкина над болдинскими стихами, но общее направление все же вырисовывается. Оно заключено в «деформации» жанра от баллады к романсу. Не случайно Жуковский, публикуя стихотворение «Пред испанкой благородной...» в «посмертном» собрании сочинений, озаглавил его «Романс», и не случайно оно обратило на себя внимание пушкинистов как возможная песня Лауры. В каноническом виде это стихотворение, не имеющее сюжетного развития, действительно похоже на романс (сходство, очевидно, невольное). Но в своей нереализованной сюжетной перспективе это баллада.

Жанровая близость двух стихотворений, создание которых разделено одним годом, подтверждается и при обращении к их стилю, ритму, строфике. Болдинские стихи повторяют возвышенно-простодушную интонацию «Легенды». Несложный размер — четырехстопный хорей, стремление избежать переносов и тем самым не усложнить ритмический рисунок стиха, традиционный способ рифмовки: *абаб*, чередование женской и мужской рифм, короткие строфы-четверостишия (правда, в болдинских стихах они объединяются попарно) — это общие для двух стихотворений признаки. В них есть даже общие рифмы: «сердечно — вечно» («Легенда») — «конечно — вечно» («Пред испанкой благородной...») ¹¹. Перекликаются и характеристики героев: «Оба смело и свободно» — «Духом смелый и прямой».

Отметим, наконец, что размер, интонация, синтаксис обоих стихотворений могли быть подсказаны Пушкину стихотворением Кюхельбекера «Тоска по родине» (1819), особенно первым его четверостишием: «На булат опершись бранный, // Рыцарь в горести стоял, // И, смотря на путь пространный, // Со слезами он сказал...»¹². Но, несмотря на это внешнее сходство, даль-

¹⁰ Иезуитова Р. В. Указ. соч. С. 176.

¹¹ Перерабатывая «Легенду» в 1835 г., Пушкин буквально повторил в этом месте рифму «конечно — вечно» из болдинского стихотворения (см.: УП, 362—363).

¹² Кюхельбекер В. К. Избр. произведения. В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 99.

нейшее развитие лирического сюжета не имеет ничего общего с пушкинскими стихами.

О какой тайне могла идти речь в стихах 1830 года? Испанка любит одного из рыцарей («Одного люблю конечно»), и говорить о ком-то третьем (нет — четвертом!) здесь не приходится. Похожая, казалось бы, ситуация возникла у Пушкина три года спустя в «Сказке о мертвой царевне...», где сам поэтический склад напоминает о болдинских стихах: «Всех я вас люблю сердечно; // Но другому я навечно // Отдана. Мне всех милей // Королевич Елисей» (III, 548)¹³. Ответ царевны предельно ясен и лишен загадочности, окружающей слова героини стихов 1830 г. Здесь действительно все дело в том, что царевна любит другого. Но в сказке и не могло быть иначе. И потом, написана она позже, и судить по ней о возможном повороте сюжета в болдинском наброске нельзя.

Объяснять непонятную фразу о вечной тайне надо, видимо, в свете единственного у Пушкина близкого поэтического прецедента — «Легенды». В таком случае перед нами рецидив «божественного» сюжета «Легенды», «романа» «рыцаря бедного» и «пречистой». «Вечная тайна» вполне в духе истории, рассказанной в стихах 1829 г.: «Все влюбленный, все печальный...» и т. д. В этом случае любовь испанки к одному из рыцарей просто качественно иная, земная. Об этом говорит и прозаическая оговорка «конечно». Неожиданно то, что на месте мужчины теперь оказывается девушка: если тот, «сгорев душою», «на женщин не смотрел», то и она, хотя и любит одного из героев, должна хранить от них некую тайну.

Можно предположить, что эта ситуация не только связана с «Легендой», но и подсказана Пушкину небольшой поэмой Барри Корнуолла «Девушка из Прованса» («The Girl of Provence»), помещенной в сборнике четырех английских авторов, взятом Пушкиным в Болдино¹⁴. Известно, что произведения из этой книги послужили источниками целого ряда болдинских творений («Пир во время чумы», «Заклинание», «Я здесь,

¹³ Совпадение ситуаций отмечено Л. П. Рассовской (см.: Рассовская Л. П. Особенности создания черт национального характера в лирике А. С. Пушкина. С. 65—67).

¹⁴ См.: The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall. Paris. 1829. P. 115—123. — Сообщено О. Л. Довгий.

Инезилья...» и др.). Болдинский затворник, предельно ограниченный в чтении, внимательно изучал этот том, особенно раздел сочинений Барри Корнуолла. Вполне вероятно, что и «Девушка из Прованса» попала в поле его внимания.

Сюжет поэмы составляет история дочери прованского дворянина Евы. Ева с детства отличалась набожностью, любовью к чтению, не любила играть, не ласкалась, чем резко отличалась от своей младшей сестры, всеобщей любимицы Элоизы (поистине — Татьяна и Ольга!). Однажды на балу Ева почувствовала озарение и оказалась во власти лучей Аполлона. С этого момента ее жизнь наполняется мистической любовью к богу света. Она мечтает о встрече с Аполлоном, во сне оказывается вместе с ним в раю, затем постоянно ходит в музей, где находится статуя Аполлона, и убирает ее цветами. Завершается поэма известием о смерти героини.

Может быть, тайна пушкинской испанки в той или иной мере аналогична тайне «девушки из Прованса». Но мистицизм поэмы Корнуолла вряд ли мог привлечь Пушкина. Как отмечали исследователи (Н. В. Яковлев и др.), в своих «подражаниях» Корнуоллу Пушкин если не отказывался от его мистических мотивов, то сильно смягчал их. И если болдинские стихи действительно связаны с «Девушкой из Прованса», то остановка в работе представляется закономерной. Такой сюжет не имел для Пушкина реальных мотивировок: в душевный мир юной девы, да еще любящей одного из рыцарей, подобная тайна не вписывалась. Возникла сюжетная неувязка. Поэт, вероятно, почувствовал это и зачеркнул четыре стиха, обозначавшие возможную и в итоге не состоявшуюся сюжетную перспективу.

◆
«...СИИ ВЫМЫСЛЫ НЕ ЧУЖДЫ ПОЭЗИИ»
(Заметки о «Полтаве»)

Пушкин защищал свою «Полтаву» несколько раз — в предисловии к поэме, в объяснении с критикой, частично опубликованном при жизни поэта в альманахе «Денница» на 1831 год. Защищал он поэму с разных точек зрения. В предисловии — в большой степени с позиции «державных прав», в поддержку государственности: «Полтавская битва есть одно из самых важных и самых счастливых происшествий царствования Петра Великого. Она избавила его от опаснейшего врага; утвердила русское владычество на юге; обеспечила новые завоевания на севере...» (V, 335). Правда, в этом же предисловии есть неожиданный полемический переход к характеристике Мазепы — одного «из самых замечательных лиц той эпохи» и в заключение — заявление о своей авторской попытке «развить и объяснить настоящий характер мятежного гетмана», без романтических прикрас и мелодраматических ситуаций. В печатном возражении критикам поэмы Пушкин еще раз выделит главную коллизию, связанную с его героем, этим «ужасным предметом»: «история обольщенной дочери и казненного отца» (XI, 165).

И все-таки поэма названа не «Мазепа», а «Полтава». Полтава — не только символ знаменитой Полтавской битвы, а центр очень своеобразной исторической, житейской, драматической, резко конфликтной ситуации. Полтава в пушкинской поэме многолика. Она олицетворяет силу Кочубея:

Кругом Полтавы хутора
Окружены его садами...

И то сказать: в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной.

Свою омыть он может славу.
Он может возмутить Полтаву...

Полтава — место казней, интриг:

Вельможи русские послали
В Полтаве писанный донос...

Полтава — антипод Москве, противостояние ей в антироссийских настроениях, в мятежных криках, угрозах Мазепы:

Теперь бы грянуть нам войною
На ненавистную Москву!

Мазепа всюду взор кидает
И письма шлет из края в край:
Угрозой хитрой подымает
Он на Москву Бахчисарай.

Полтава, конечно, и петровское знамение:

Твой близок день, ты вал Полтавы
Вдали завидел наконец.

В поэме — явный ореол Полтавы, символизирующей скрещение человеческих, народных и государственных судеб. Полтава — одна из точек отсчета в пушкинской истории России: «Была то смутная пора, // Когда Россия молодая...»

Судьбы героев в поэме подчинены общей исторической коллизии. Их поступки во многом заданы, повествование декларативно. Вспомним, к примеру, пространную характеристику Мазепы в «Песне первой»: «Как он умеет самовластно // Сердца привлечь и разгадать...» и т. д.

Любовь-обольщение и неожиданна, и логична:

Мгновенно сердце молодое
Горит и гаснет. В нем любовь
Проходит и приходит вновь,
В нем чувство каждый день иное...

В первоначальных вариантах Мазепа изображался с душевными терзаниями:

Все, все, чем жизнь мила бывает,
Все, что цены себе не знает,
Мария принесла мне в дар.
Все, все... А я... такой удар
Готовлю ей... о боже, боже,
Как тихо спит на скорбном ложе
Пленный бедный агнец мой...
Как сон ее лелеет нежно,
Как безмятежно
Дыханье груди молодой,
Какой улыбкою живой
Уста открыты — как небрежно...
(V, 245—246)

Простой в завершённом тексте оказалась разгадка поведения Марии:

Теперь лишь только стало явно,
Зачем бежала своенравно
Она семейственных оков...

Зачем так тихо за етолом
Она лишь гетману внимала,
Когда беседа ликовала
И чаша пенилась вином;
Зачем она всегда певала
Те песни, кои он слагал...

Кульминации драматических состояний героини обрываются стереотипным приемом. В «Песне первой» — в момент материнского обличения «нечестивого» Мазепы:

Мария вздрогнула. Лицо
Покрыла бледность гробовая,
И, охладев, как неживая,
Упала дева на крыльцо.

В «Песне второй» при известии о предстоящей казни отца:

И дева падает на ложе,
Как хладный падает мертвец.

Вместе с тем давно уже было замечено (М. Рыбникова, Б. Томашевским), что Пушкин удачно драматизирует известные с исторической точки зрения события. М. Рыбникова отмечала тяготение поэта к союзу «но» как стиливому средству выражения противоречивого, неожиданного. «Но» вторгается в обычный ход событий, размышлений, поступков, характеристик, представлений: «Но Кочубей богат и горд // Не долгогривыми конями», «Но не единая краса // (Мгновенный цвет!) молвою шумной // В младой Марии почтена...», «Но чувства в нем кипят, и вновь // Мазепа ведает любовь», «Но в искушеньях долгой кары, // Перетерпев судеб удары, // Окрепла Русь». Подчеркнуты повороты судеб героев, исторических деятелей, государств. Конкретизированы исторические ситуации. Одновременно возникает и сюжетная интрига:

Он может верною рукой
Вонзить... но замысел иной
Волнует сердце Кочубея.
И замысел давнишних дней,
Быть может, зреет одиноко.
Как знать! Но чем Мазепа злей,
Чем сердце в нем хитрей и ложней,

Тем с виду он неосторожней
И в обхождении простей.

Индивидуальной оценке, индивидуальной ситуации присущи относительная описательность, необходимое авторское обобщение. В «Полтаве» господствует эпический стиль, в отличие от лирического в «Евгении Онегине». В сцене приготовления казни уже возникает ритмика картины Полтавского боя, с родственными деталями, близким «предметным миром».

Пестреют шапки. Копья блещут,
Бьют в бубны. Скачут сердюки,
В строях равняются полки.

И «Вельможный гетман с старшинами // Скакал на вороном коне». Даже Мария «любила конный строй, И бранный звон литавр, и клики...» («Песнь первая»).

«Полтава» рядом мотивов пересекается с «Евгением Онегиным». Не случайно совпадение ряда поэтических формулировок. Например:

Но время шло. Москва напрасно
К себе гостей ждала всечасно.
(«Песнь третья»)

Ср. в «Евгении Онегине»: «Напрасно ждал Наполеон...» И все-таки стиль «Полтавы» во многом инороден «Евгению Онегину». Сопоставим выражение мотива «младость — старость» в том и другом произведении. В «Евгении Онегине» этот мотив преимущественно связан с образом автора, появляется в лирических отступлениях: «Так уносились мы мечтой // К началу жизни молодой», «Люблю я бешеную младость...», «Мечты, мечты! где ваша сладость?», «Блажен, кто смолоду был молод...» и др. Конечно, без этого мотива нельзя представить также образы Ленского, Ольги, Татьяны. В «Полтаве» этот важный для поэта мотив-проблему олицетворяют Мария — Мазепа. Эйзенштейн как-то заметил, что он вообще типичен для всего творчества Пушкина. В «Полтаве» он дан с исторической канвой. Новая молодость Мазепы, влюбленность Марии (...порой и старца строгий вид, Рубцы чела... // Влагают страстные мечты) — одна часть поэтической истории. Другая, идущая следом, о «смутной поре», передает ропот «юношей»:

«Что ж гетман? — юноши твердили, —
Он изнемог; он слишком стар;
Труды и годы угасили
В нем прежний деятельный жар.

Параллельная часть дана явно в антитезе к первой. Последующее описание-комментарий подсказывает авторскую позицию, непростое понимание, восприятие этой вечной темы:

Так, своеволием пылая,
Роптала юность удалая,
Опасных алча перемен,
Забыв отчизны давний плен,
Богдана счастливые споры,
Святые брани, договоры
И славу дедовских времен.
Но старость ходит осторожно
И подозрительно глядит.
Чего нельзя и что возможно,
Еще не вдруг она решит.

Исторический мотив корректирует лирический, смещает его в другую плоскость. Исторический мотив в поэме превалирует, является жанрово определяющим. Примечательны концовки «Песен» «Полтавы». В них образ преображенной Марии, Марии-грешницы, Марии-страдалицы:

И душу ей одна печаль
Порой, как туча, затмевает:
Она унылых пред собой
Отца и мать воображает...
(«Песнь первая»)

Но ни один ему принести
Не мог о бедной деве весть.
И след ее существованья
Пропал, как будто звук пустой...
(«Песнь вторая»)

Ее страданья,
Ее судьба, ее конец
Непроницаемую тьмою
От нас закрыты. Лишь порою
Слепой украинский певец,
Когда в селе перед народом
Он песни гетмана бренчит,
О грешной деве мимоходом
Казачкам юным говорит.
(«Песнь третья»)

Может быть, Пушкин вполне осознанно заменил имя Матрены (историческое лицо, в более ранней редакции была Наталья) на имя Марии, отступницы и страдалицы, на имя, достойное преданий! Речь идет не о религиозной мифологизации, а о родстве образов. Покаяние пушкинской Марии, ее самоотречение очевидны. В ее конце есть еще сила общественного прозрения:

«...Я принимала за другого
Тебя, старик, Оставь меня.
Твой взор насмешлив и ужасен.
Ты безобразен. Он прекрасен:
В его глазах блестит любовь.
В его речах такая нега!
Его усы белее снега,
А на твоих засохла кровь!..»

Здесь, кстати, повторение деталей портрета Петра («Лик его ужасен... Он прекрасен») в новом соединении, в обновлении самого идеала. Здесь опять-таки проявляется эпическая стилизация, характерная в описании образа Марии, недооцененном в нашей критике. Эпическое единство «Полтавы» подсказывает разгадку некоторых темных мест творческой истории «Евгения Онегина», в частности, почему не оказались на своем месте в сводном тексте романа в стихах (отдельном издании) главы «Десятая» и «Путешествие» Онегина. Выскажем несколько предположений. «Десятая глава» могла бы стать продолжением романа, его сатирической тенденции. Сохранившиеся строфы «Десятой главы» несут в себе очень существенные приметы отношений к окружающему миру, стилю поведения главного героя романа и его «приятеля» — автора. Язвительность, злословие, «резкий, охлажденный ум» — главная черта Онегина.

Сперва Онегина язык
Меня смущал; но я привык
К его язвительному спору,
И к шутке с желчью пополам,
И злости мрачных эпиграмм.
(«Глава первая», строфа XIV)

Эта солидарность автора и героя подтверждается и в лирических строфах:

Когда блистательная дама
Мне свой in-quarto подает,
И дрожь, и злость меня берет,
И шевелится эпиграмма
Во глубине моей души...
(«Глава четвертая», строфа XXX)

Известные строфы «Десятой главы» — «шутки» «с желчью пополам» — в большей степени авторские, чем онегинские. Последняя сохранившаяся строфа с иронической строкой о «мятежной науке» недвусмысленно раскрывает смысл политических стихов поэта, к восприятию, а тем более к созданию оных не был готов герой романа. Естественно, «Десятая глава» могла

только нарушить цельность «Евгения Онегина». Справедливо мнение В. В. Пугачева, солидарного с давним уже утверждением Ю. Г. Оксмана о том, что строфы «Десятой главы» ничем не обнаруживают принадлежность к пушкинскому роману. Содержание их не связано с сюжетом остальных глав¹.

«Путешествие Онегина», несмотря на относительно раннюю публикацию «одесских» строф (1827), было выпущено, по замечанию Пушкина, «по причинам, важным для него». Одесские строфы вписываются в лирическую сферу, в свободную даль романа, в его поэтический диалог:

А где, бишь, мой рассказ несвязный?
В Одессе пыльной, я сказал.
Я б мог сказать: в Одессе грязной —
И тут бы, право, не солгал.

Или:

Но солнце южное, но море...
Чего ж вам более, друзья?
Благословенные края!

Многие исследователи (Ю. Н. Чумаков, А. М. Гуревич, Г. Г. Красухин и др.) отмечали сюжетную переключку «дня» героя в первой главе романа и «дня автора» в одесских строфах. Но вряд ли все одесские строфы оправданны с эстетической точки зрения «Путешествия». В них уже вторично возникают знакомые мотивы («О радость! Летит обжорливая младость...»), с ними вступали в спор «московские» и «петербургские» строфы.

Строфы же, рассказывающие о пребывании Онегина в Нижнем Новгороде, на Кавказе, в Тавриде, носят во многом исторический характер, они сродни историческим описаниям «Полтавы». Онегин в этих строфах в большей степени созерцатель, в них нет активного личностного отношения (лиризма), как, например, в описаниях Москвы, ее быта во время приезда Татьяны Лариной:

Питая горьки размышленья,
Среди печальной их семьи,
Онегин взором сожаленья
Глядит на дымные струи

¹ Пугачев В. В. Десятая глава «Онегина» или поэма? // Проблемы истории, культуры, литературы, социально-экономической мысли. Межвузовский научный сборник. Изд-во Саратовского гос. ун-та. 1986. С. 192.

И мыслит, грустью отуманен:
Зачем я пулей в грудь не ранен?
Зачем не хилый я старик...

Неприятие, отрешенность героя, восприятие иноземного как чуждого, мертвого, инородного для мира Онегина, а значит, и для романа. Об этом говорит и автор, вмещающийся в созерцания героя:

Какие б чувства ни таились
Тогда во мне — теперь их нет:
Они прошли иль изменились...
Мир вам, тревоги прошлых лет!
В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал...

В «Полтаве» история оживает, воскресает. В «Онегине» уже другая история, другая «злоба дня», с которой должны были считаться и автор, и читатель. Думается, что более объективна литературоведческая версия, отстаивающая мысль о «Путешествии» как начале нового романного замысла (вместе с «Десятой главой»), о «прологе новой истории»².

² Одинокое В. Г. «И даль свободного романа...». Новосибирск: Наука, 1983. С. 109. См. также: Семенко И. Эволюция Онегина (к спорам о пушкинском романе) // Русская литература. 1960. № 2. Эта же точка зрения излагалась на Болдинских чтениях (1981) В. С. Листовым в докладе об историзме «Евгения Онегина».

СОДЕРЖАНИЕ

Поэтика Пушкина

- А. В. Лужановский.* От анекдота к новелле («Повести Белкина» Пушкина) 4
- Е. А. Сурков.* Жанровая рефлексия в «Повестях Белкина»
А. С. Пушкина 15
- А. В. Чернов.* К проблеме повествователя в «Повестях Белкина» 29
- Г. Л. Гуменная.* Герои «Домика в Коломне» 37
- Г. В. Москвичева.* К проблеме жанра «маленьких трагедий»
А. С. Пушкина 47
- Д. И. Белкин.* Своеобразие диалога в ориентальных стихотворениях *А. С. Пушкина* 62
- Н. М. Фортунатов.* Черты пушкинской формы в искусствоведческом аспекте 75
- С. Н. Лахно, Л. Г. Фризман.* О своеобразии рецензий Пушкина 83

Пушкин и литературная традиция

- Н. И. Михайлова.* Поэма *А. С. Пушкина* «Медный всадник» (Тема Петра I и ораторская традиция) 90
- А. Б. Рогачевский.* «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» *А. Е. Измайлова* и «Капитанская дочка» *А. С. Пушкина* 104
- И. С. Кузнецов.* *А. С. Пушкин* и *А. Шенье* (Опыт характеристики поэтического своеобразия стихотворения «Покров, упитанный язвительною кровью...») 116

Поэтический текст и творческий процесс

- М. В. Строганов.* Из комментариев к «Евгению Онегину» 126
- Л. А. Степанов.* Три послания к Великопольскому (К характеристике творческого процесса) 141
- А. В. Кулагин.* Стихотворение Пушкина «Пред испанкой благородной...» (Опыт реконструкции замысла) 170
- Г. В. Краснов.* «...сии вымыслы не чужды поэзии» (Заметки о «Полтаве») 179

Научное издание

БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Редактор В. В. Горюнов

Худож. редактор В. В. Кременецкий

Техн. редактор З. Р. Борисова

Корректоры Е. В. Филатова, Н. Ю. Махалова

ИБ № 2286

Сдано в набор 12.12.90. Подписано к печати 04.10.91.

Формат 84×108¹/₃₂. Бумага оберточная. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл.-печ. л. 10,08. Уч.-изд. л. 10,16. Усл. кр.-отт. 10,29. Тираж 1500 экз. Заказ 162. Цена 2 руб. Волго-Вятское книжное издательство, 603019, г. Нижний Новгород. Кремль, 4-й корпус.

Дзержинская типография Нижегородского областного управления издательств, полиграфии и книжной торговли, 606025. г. Дзержинск, проспект Циолковского, 15.

Пушкинский кабинет ИРЛИ

ДЛЯ ЗАМЕТОК
