

ГОРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО



# А. С. Пушкин

Статьи и материалы

ГОРЬКИЙ 1971

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

---

ГОРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

А. С. ПУШКИН  
Статьи и материалы

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Выпуск 115

ГОРЬКИЙ 1971

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета  
Горьковского госуниверситета

Сборник включает исследования кафедр русской литературы и истории СССР, выполненные за последние годы, а также материалы «Болдинских чтений», проведенных Горьковским университетом совместно с Болдинским музеем А. С. Пушкина в 1969 году.

Редколлегия

Редакционная коллегия: *В. А. Грехнев* (отв. редактор), *Г. В. Краснов*,  
*С. А. Червяковский*.

## СЛОВО И БОЛЬШОЙ ЛИРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ В ПОЭЗИИ ПУШКИНСКОЙ ПОРЫ (ЖУКОВСКИЙ, ТЮТЧЕВ)

В. А. Грехнев

Понятием лирический контекст обычно пользуются при анализе конкретного произведения. Пишут иногда и о жанровом контексте, имея в виду традиционно сложившийся способ жанрового словоупотребления в поэзии. Но есть еще одна область анализа, в которой это понятие становится обозначением сложной системы динамических связей, пронизывающих лирическое творчество. Образные переклички произведений, движение лейтмотивного слова, художественные сцепления внутри сложных лирических единств (цикл, сборник, серия сборников)—вот круг явлений, который дает основание говорить о большом контексте лирического творчества.

Проблема большого контекста не выдвигалась в качестве особого предмета изучения, но примечательно во всяком случае и то обстоятельство, что в ходе конкретного историко-литературного анализа некоторые исследователи подходили к ней вплотную. Уже в ранних работах В. В. Виноградова<sup>1</sup> и В. М. Жирмунского<sup>2</sup> анализируются пути художественного взаимодействия отдельного образа (символа, метафоры) со структурой всего лирического творчества.

Возможность широкого понимания контекста намечена Г. А. Гуковским: «Не только слово у Жуковского,—замечает исследователь,—значит больше, чем оно значит в лексике, но и стихотворение значит больше, чем оно значит само по себе, отдельно взятое. Как слово наполняется емкими смыслами от

---

<sup>1</sup> В. В. Виноградов. О поэзии Анны Ахматовой. Л., 1925.

<sup>2</sup> В. М. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., 1928, (статья «Поэзия Александра Блока»).

контекста, так и стихотворение»<sup>1</sup>. Нашупан тем самым экстрастиховой уровень контекстуальных связей (от одного лирического произведения к другому), но теоретический объем понятия не установлен и не раскрыты возможности его историко-литературных применений, да автор и не ставит перед собой подобной задачи. Эпизодически к идее контекста прибегает и Д. Максимов, в порядке гипотезы выдвигающий мысль о «валентности стихотворений, т. е. их способности входить в мыслимые соединения с другими поэтическими элементами или с представлениями внелитературного характера»<sup>2</sup>.

И, наконец, в книге Л. Гинзбург «О лирике» мы впервые сталкиваемся с терминологическим оформлением проблемы, которое вряд ли нуждается в пересмотре. Анализируя поэтическую манеру Ф. И. Тютчева, Л. Я. Гинзбург пишет о «большом контексте его творчества»<sup>3</sup>. В главе «Наследие и открытия» автор делает интересную, хотя и беглую, попытку теоретически осмыслить внутреннюю многослойность контекста: «Поэтический контекст—понятие растяжимое. От фразы, от непосредственно данной ритмикосинтаксической единицы он восходит к произведению, циклу, творчеству писателя, наконец, к литературным направлениям, стилям»<sup>4</sup>.

Вызывает сомнение лишь стремление распространить категорию контекста на круг явлений, лежащих за пределами индивидуального творчества («контекст направлений»). Здесь открывается путь к неясному, чисто метафорическому использованию понятия, когда контекстом именуется порой все, что окружает литературный факт, так или иначе взаимодействуя с ним, в том числе и факторы внеэстетического порядка.

Выдвижение понятия, судя по всему, продиктовано потребностями анализа, и это можно расценить лишь как признак вызревающей литературоведческой проблемы, которую пора уже осмыслить хотя бы в самом первоначальном приближении.

Лирический образ порою несет в себе не реализованные до конца возможности новых ассоциаций, возникающие как бы на периферии основной поэтической темы. В лирической структуре могут быть детали, насыщенные огромным образно-смысловым потенциалом. Захваченные динамикой воплощения конкретного замысла, выдвигающей в них какой-то один аспект за счет остальных, они выполняют по отношению к этому замыслу строго подчиненные функции в композиции стиха. Но именно потому, что такая деталь иногда таит в себе новый ракурс темы, она может быть развернута поэтом в самостоятельный

<sup>1</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. ИХЛ., М., 1965, стр. 139, 1-е изд.—Саратов, 1946.

<sup>2</sup> Д. Максимов. Поэзия Лермонтова, «Наука», М.—Л., 1964, стр. 162

<sup>3</sup> Л. Гинзбург. О лирике. Советский писатель. М.—Л., 1964, стр. 101.

<sup>4</sup> Там же—стр. 271.

лирический образ, давая исток новому произведению. Например, в стихотворении Ф. И. Тютчева «Видение» (1829) впервые возникает образ хаоса, которому суждено будет стать одним из самых устойчивых образов тютчевской лирики. В композиции «Видения» он пока что живет на правах детали, его поэтическая функция жестко очерчена пределами сравнения («Тогда густеет ночь, как хаос на водах...»). Но бегло мелькнувшее в раннем стихотворении Тютчева соотношение ночи и хаоса уже предвещает возможность широкого символического разворота темы, мотив хаоса отныне будет постоянно сопутствовать «ночной» теме в поэзии Тютчева, а «хаос» на водах разрастется в стержневой образ стихотворения «Сон на море» (1836). Думается, что это явление, когда кристаллизуется в самостоятельный образ некогда подчиненная поэтическая деталь, явление, во многом определяемое особой семантической насыщенностью стихового слова, служит одним из источников, формирующих большой лирический контекст.

В истории лирики (особенно романтической) нередко возникают художественные системы, отмеченные повышенной сосредоточенностью лирического мышления, тяготеющего к единству немногих излюбленных поэтических тем. Такому единству, естественно, сопутствует цепь сквозных, опорных образов, организующих сложную систему поэтических сопряжений, которая позволяет говорить о композиции лирического творчества в целом<sup>1</sup>. Образные связи возникают в этом случае не только в произведениях, но и «поверх» произведений, в зоне их взаимодействия друг с другом. Понятие большого контекста здесь теснейшим образом смыкается с понятием единства лирического творчества, его системности. Контекст формирует это единство, дополнительно укрепляя его. Дополнительно потому, что в сложившейся уже системе творчества наиболее общим, универсальным организатором единства выступает принцип данного стиля. Соотношение стиля и контекста диалектично. В творчестве, взятом как итог, контекст предстает одной из составных стиля, вернее, одним из его уровней. Между тем в динамическом потоке складывающейся лирической системы контекст обладает внутренней как бы резонирующей силой, оказывая воздействие на процесс становления лирического стиля. Контекст, сложившийся к данному моменту творчества,—своеобразная опора, от которой отталкивается лирическая мысль и которую она предусматривает в своем дальнейшем развитии.

Любой контекст в определенном смысле—понятие функци-

---

<sup>1</sup> В литературоведении уже ставился вопрос о композиции эпического творчества, охватывающей всю сумму произведений писателей. См. Г. А. Гук о в с к и й. Реализм Гоголя, М.—Л., 1959.

ональное: его минимальные границы зависят от того, что мы принимаем за «эталон» текста. Если текст—слово, или поэтическая деталь, минимальным контекстом будет стиховое окружение в пределах строфы, либо—шире—в пределах данного стихотворения. Если текст—стихотворение, ближняя граница контекста будет очерчена соседствующими лирическими произведениями. В этом случае было бы естественным определить большой лирический контекст в целом как многослойное лирическое окружение, во взаимодействии с которым раскрывается многогранность образного смысла, заключенного в конкретном произведении. Эффект такого взаимодействия порою сознательно предусмотрен поэтом или возникает как стихийный результат сосредоточенного развития устойчивых поэтических тем, варьируемых на протяжении всего творчества.

Большой лирический контекст обладает разными художественными измерениями. Его образно-семантические функции проявляются в соотношении близлежащих и отдаленных слоев лирического творчества, в «странствии» лейтмотивного слова, порою вырастающего в символ, и во внутренней связи между развернутыми циклами, равновеликими иногда (в поэзии Гейне и Блока, например) лирическому сборнику.

**Лирическое соседство**<sup>1</sup> является тем первоначальным уровнем, на котором уже ощутимы сцепления большого контекста. Связи соседствующих произведений далеко не всегда выражены в очевидной форме, зафиксированной, к примеру, единством лирической темы. Но стоит их упустить из виду, как от нас ускользнет богатство поэтического смысла, заключенное в отдельном стихотворении. Между тем в образных переключениях соседствующих лирических высказываний иногда корректируется их поэтическая мысль, выявляются ее глубинные оттенки.

Так, в тютчевском стихотворении «*Mal'agia*», взятом в изоляции от лирического окружения, легко вычитать «преддекадентское воспевание «во всем разлитого таинственного зла»<sup>2</sup>, если не обратить внимания на то, как корреспондирует поэтическая мысль этого произведения со стихотворением «Цицерон», написанным Тютчевым в том же 1830 году. Здесь не может не настораживать уже самый мотив Рима, мелькнувший в «*Mal'agia*» беглым сигналом локального обрамления («небо Рима») и развертывающийся в «Цицероне» в целую систему

<sup>1</sup> Мы вводим этот термин для обозначения контекстуальных связей близлежащих поэтических текстов в структуре лирического цикла и лирического сборника, если его композиция сформирована автором или построена без участия последнего, но на основе четко выдержанного хронологического принципа.

<sup>2</sup> Б. Я. Бухштаб. В кн.: Ф. И. Тютчев. Полное собр. стихотворений. «Советский писатель», 1959, стр. 51.

деталей («оратор римский», «римская слава», «капитолийская высота», «ночь Рима»). Оттолкнувшись от переклички локальных деталей, мы обнаруживаем точки сближения и в других измерениях образной структуры: в контрастных, порой оксюморных столкновениях слова («Люблю сие незримо во всем разлитое таинственное зло», «Благоухания цветы и голоса—Предвестники для нас последнего часа И усладители последней нашей муки»—в «Ma'ar'ia»; «Во всем величьи видел ты Закат звезды ее кровавой», «Счастлив, кто посетил сей мир В его минуты роковые»), в характерно трагическом совмещении эмоций высокого и ужасного.

При этом не следует забывать, что лирическая мысль стиха может варьироваться в другом произведении, но она, естественно, никогда не повторяется в прежнем качестве. Контекстуальные функции лирического соседства отнюдь не в том, чтобы создать вокруг стихотворения некую систему лирических двойников. И роль контекста не сводится к роли пассивного семантического фона, на котором ярким светом блещут художественные грани одного лирического произведения. Контекстуальные связи лирических высказываний предполагают двустороннее взаимодействие поэтических структур, обогащающее образный смысл каждого из контекстуально соотносимых стихотворений. При этом стыки лирической мысли могут проследиваться лишь в определенном образном слое, но и в этом случае они порою весьма показательны. Так, в «Цицероне» воссоздаются лишь эквиваленты тех композиционных соотношений, на которых строится в «Ma'ar'ia» образ «во всем разлитого, таинственного зла», но варьирование структурного принципа, подхватываемого в контексте, отчетливей проявляет смысловые глубины образа, мотивируя парадоксальную тютчевскую эмоцию—«люблю сей божий гнев». «Закат звезды кровавой Рима», «ночь Рима»—эти образы разрушения и хаоса соотнесены в «Цицероне» с образами небывалого накала человеческих сил, напряженной полноты жизнеощущения, высокого цветения человеческого духа («пир», «чаша», «небожитель», «высокие зрелища»). Аналогично интенсифицированы и образы бытия одним уже своим сопряжением со стихией смерти в стихотворении «Ma'ar'ia».

Люблю сей божий гнев! Люблю сие незримо  
Во всем разлитое, таинственное Зло—...  
В цветах, в источнике прозрачном, как стекло,  
И в радужных дугах, и в самом небе Рима.  
Все та ж высокая, безоблачная твердь,  
Все так же прудь твоя легки и сладко дышит,  
Все тот же теплый ветр верхи дерев колышет,  
Все тот же запах роз, и это все есть — Смерть!...

В этом восьмистишии есть строки, ритмико-синтаксическая



конструкция которых способствует возникновению новых поэтических ассоциаций. «Все та же...», «Все так же...», «Все тот же...»—повторяет Тютчев и как будто бы этими повторениями выявлено лишь привычное спокойствие мира, тайно подтачиваемого смертью. Но вместе с тем нагнетание анафорически построенных единств внутри стиховой фразы наращивает от строки к строке ощущение особого жизнедеятельного богатства и просветленности мира, подчеркнутой уже предшествующими деталями («источник прозрачный, как стекло», «радужные лучи»). Здесь словно бы сгущается материальная плоть и красота мира, и тем трагичнее в своей неожиданности выглядит катастрофический срыв в небытие, отчеркнутый последним словом «Смерть», поставленным по контрасту с безударными окончаниями предшествующих строк в сильной, ударной позиции.

Не «воспеванием во «всем разлитого таинственного зла» отмечено это тютчевское стихотворение, но проявлением высокого и трагического, специфически тютчевского любопытства к «роковым минутам» мира, колеблющимся на последней грани, отделяющей жизнь от небытия. И в «Цицероне», и в «Ma'aria» образ этих мгновений освещен могучей вспышкой жизненных сил, их предельной реализацией. Смерть для Тютчева—«таинственное зло», загадка, которую он стремится разгадать. «Люблю сей божий гнев...», «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые»—эти тютчевские декларации можно, разумеется, упрекнуть в эстетизме, но нельзя не видеть, что перед нами эстетизм особого рода—эстетизм познания. И в том, и в другом стихотворениях любопытство к смерти сопряжено с острым любопытством к жизни, с желанием угадать скрытое в ней предназначение судеб.

**В лирическом цикле образ возникает, если можно так выразиться, на стыке нескольких лирических произведений, выступающих «слагаемыми» единой циклической композиции.** Образ оказывается равновеликим структуре всего цикла. В этом смысле цикл являет собой единый лирический организм, словно бы одно произведение, вырастающее как итог интенсивно работающей поэтической мысли.

Преодолевая пространственно-временную ограниченность отдельного лирического произведения, цикл позволяет строить своеобразный лирический сюжет, в котором последовательность звеньев определяется, естественно, не движением событий, но этапами разворачивающейся лирической мысли.

Эта мысль в композиции цикла движется дискретно, опущены опосредующие звенья в разворачивании темы, неизбежны временные прочерки между произведениями. Вопрос о прочности контекстуальных связей обретает в этих условиях особую остроту. Ведь вместо четких семантических переходов в

движении темы, естественных для композиции отдельного произведения, циклизация воздвигает сложные цепи ассоциативных переключек, перебрасываемые от стихотворения к стихотворению.

К тому же далеко не всякий цикл отмечен однолинейным тематическим единством. Чаще всего циклизация возникает как раз там, где требуется форма для воплощения многоаспектной лирической мысли, являющей собой сложный, противоречивый и разветвленный процесс.

Независимо от того, опирается ли циклический контекст на единство объектного образа либо он предполагает лишь единство темы, варьируемой в стихотворениях цикла,—так или иначе контекст этот пронизан нередко системой устойчивых деталей, переходящих из одного произведения в другое. Динамическая функция таких деталей, пожалуй, особенно ярко присутствует в лирических циклах, цементируемых единством объектного образа.

В такой цикл складываются, например, ранние стихотворения А. К. Толстого «Ты помнишь ли Мария...», «Шумит на дворе непогода...», «Пустой дом». От произведения к произведению здесь разворачивается лирически окрашенный образ старого дома, с которым у А. К. Толстого связана мысль об умирающей поэзии старого дворянского быта, о неумолимом расторжении некогда устойчивых жизненных связей. В композиции цикла образ этот живет подчеркнuto динамической жизнью, постепенно выявляя свой символический подтекст. Система опорных деталей («Старый дом», «дремлющий пруд», «заглохший, старый сад», «портретов длинный ряд») дана уже в первом стихотворении. Они будут повторяться и в дальнейшем, и их повторение укрепляет единство сквозного объектного образа, показывая, что перед нами все тот же символ, раскрывающий по мере движения богатство иносказательных ассоциаций, а не просто новая вариация на старую лирическую тему. Но, повторяясь, эти детали перестраиваются. Меняется их экспрессивная окраска. В первом стихотворении пруд был «заглохший» и этот эпитет романтизировал прошлое. В первой же строчке «Пустого дома» пруд сопровождается эпитетом «сонный», в нейтральности которого уже сквозит оттенок снижения. Снижение эпитета возрастает ко второй строфе: «зацветший пруд»—уже обнаженный прозаизм. В контексте отдельного стихотворения—это, пожалуй, не более чем конкретная и точная констатация опустошающего набега времени. Но в условиях циклической структуры слово оказывается вписанным в контекст всего цикла. Восстановленное в своих связях с большим контекстом, по контрасту с эпитетом «заглохший», слово «зацветший» раскрывается в своей приглушенной оценочной экспрессии. «Портретов длинный ряд» из стихотворе-

ния «Ты помнишь ли Мария»—деталь неразвернутая и нейтральная, в «Пустом доме» разрастается новыми штрихами, пластически осязаемыми и индивидуальными. («Там в рамках узорчатых чинно висит Напудренных прадедов ряд...») и, разветвляясь, рождает грустно-иронический контраст неожиданными семантическими столкновениями слова («чинно—висит», «напудренных прадедов ряд—Их пыль покрывает...»).

Динамическая природа таких деталей в композиции цикла очевидна: подобно метроному они «отсекают» время. Укрепляя единство лирической мысли, они это единство дифференцируют, оттеняя качественно новые этапы в становлении лирического образа.

Циклическая структура может быть локальной и четкой, когда составляющие ее произведения выстроены автором в последовательный ряд, отражающий последовательность их написания. Структура цикла может быть «разрыхленной», если стихотворения написаны поэтом в разное время и если они пространственно разобщены в композиции сборника. И такая совокупность произведений воспринимается как цикл, когда контекст всего лирического творчества отличается особой прочностью внутренних сцеплений, системой сквозных образов, интенсивной разработкой устойчивых тем. Так называемый «денисьевский цикл» Тютчева, к примеру, рассредоточен вторжением произведений совершенно иного плана, и тем не менее в контексте тютчевской лирики мы осознаем «денисьевские стихотворения» поэта именно как циклическое единство.

Прямое отношение к проблеме контекста имеет и **авторская композиция лирического сборника**. О сборниках Г. Гейне Ю. Н. Тынянов писал следующее: «Уделяя большое внимание расположению стихотворений в сборниках, превращая их как бы в маленькие главки фрагментарных романов (в чем, может быть, слышны отзвуки теоретических воззрений В. Шлегеля, смотревшего на сборники Петрарки как на фрагментарные лирические романы), Гейне, быть может, тем охотнее соединял их в трилогии, что они по крошечным размерам стихотворений как бы пародически выделялись на фоне циклопической «Trilogie der Leidenschaft» Гете»<sup>1</sup>. Ясно, что в этом случае расположение материала, предпринятое автором, становится фактором эстетическим<sup>2</sup>. Когда Баратынский, составляя лирический раздел своего второго сборника, отбрасывает привычные для авторской редакции 20-х годов жанровые рубрики, то в этом акте тесно сплетаются и окрепшее сознание условности

<sup>1</sup> Ю. Н. Тынянов. Тютчев и Гейне. В кн.: Т. Архансты и новаторы. «Прибой», 1929, стр. 391—392.

<sup>2</sup> Циклизуются не только стихотворения, циклизуются и поэтические сборники. Принципы и формы такой циклизации на примере творчества Блока проанализированы в упомянутой выше книге Л. Гинзбург.

жанровых границ, и установка на выявление индивидуального контекста. Новаторство такой авторедакции было демонстративным. Но тем не менее в оценке ее не следует становиться на точку зрения читателя 30-х годов, привыкшего к жанровой номенклатуре и увидевшего бессистемность там, где, в сущности, была своеобразная система, предписанная новыми эстетическими представлениями.

Одним из уровней в изучении большого лирического контекста является и проблема **лейтмотивного слова**, простиупающего на словесном фоне всего творчества. Тут мало ограничиться констатацией общеизвестной истины о том, что у каждого поэта есть «любимые слова». Истина эта обеднена уже одним тем, что она недвусмысленно предполагает как бы наличие у поэта некоей «копилки» словесных драгоценностей, которыми пользуются с особой предпочтительностью, извлекая их в особо торжественных случаях. Здесь не учитывается функциональный момент: семантико-экспрессивное обогащение поэтического слова (наиболее весомого, сросшегося с излюбленной системой образов) в его «странствии» через всю лирику поэта. Уже подчеркнутая семантическая выдвинутость слова в стиховой речи предрасполагает к тому, что отдельное слово, кристаллизующее в себе особую полноту смысла в зоне лирического высказывания, точно бы вырывается за пределы малого контекста и, приобретая длительность бытия, становится постоянным носителем определенных эстетических пристрастий поэта, отстоявшихся ракурсов в его видении мира. И тогда в слове невиданно широко раздвигаются его содержательные границы. Оно «разрастается» за счет смысловых и экспрессивных оттенков, выявляемых в нем большим контекстом. Слово символизируется, причем, символизируется именно в процессе движения, накапливая от стиха к стиху все новые оттенки смысла, и эта символизация слова в условиях лирического творчества происходит несравненно чаще, нежели в речевом поле прозаической эпикей<sup>1</sup>. Там лейтмотивное слово, во-первых, все-таки эпизодично, во-вторых, оно подключено в контекст отдельного произведения. Естественно, такой жизнью может жить в лирике лишь индивидуальное, во всяком случае, индивидуально осмысленное стиховое слово, но уж никак не традиционная поэтическая формула, в которой личностное отношение к миру выветрилось настолько, что его не в состоянии оживить индивидуальный контекст творчества.

Возникновением многообразных форм большого лирического контекста поэзия в значительной мере обязана эпохе романтизма. Классицизм рассекал лирическое творчество на ряд

<sup>1</sup> Интересные наблюдения над функциями «ударного слова» в романах Достоевского см. А. В. Чичерин. Идеи и стиль, изд. 2. Советский писатель. М., 1968, стр. 175—186.

замкнутых контекстуальных потоков, дифференцируемых жанровой системой, пока она еще не начала распадаться. Поверхжанровые контекстуальные связи творчества здесь еще слабо выражены. Да и в границах конкретного жанра формируемый контекст еще слишком обязан связующему воздействию общих, внеиндивидуальных опор, предписанных канонами жанра и его традицией.

Между тем романтизм, разрушая жанровую систему, рождает типы индивидуально творимого контекста, пронизывающего на сей раз все лирическое творчество. Установка на системность лирики была увязана самими романтиками с эстетической природой нового метода и его философскими предпосылками. Претензии романтического духа на всеохват мира, на беспредельность душевного движения, ироническая игра духа, фиксирующая относительность каждого конкретного суждения (Ф. Шлегель, А. Шлегель), должны были столкнуться с обоснованием художественной замкнутости, внутренней целостности отдельного лирического высказывания (Ф. Шеллинг с его «Философией искусства»). Противоречие ощущалось как диалектическое, и выход из него был один—в новой, на сей раз индивидуальной, не регламентируемой извне лирической системности.

Мы попытаемся далее остановиться на некоторых конструирующих принципах большого контекста в лирике Жуковского и Тютчева, сосредоточив внимание преимущественно на укрепляющей роли сквозного слова и образного лейтмотива и рассчитывая, естественно, лишь на первоначальные подступы к проблеме.

Лирика Жуковского<sup>1</sup> насквозь пронизана движением устойчивых, повторяющихся, постоянно варьируемых образных «гнезд». Элементарной основой каждого такого «гнезда» служит особое разросшееся до широты символа слово («минувшее», «очарование», «привет», «невыразимое», «воспоминанье», «упование», «теперь»—«прежде», «здесь»—«там», «все» и т. д.). Этот тип слова не однажды останавливал на себе внимание исследователей, но широта его функций все же не раскрыта в полной мере. Его семантика и выразительные возможности изучались лишь в контексте отдельного лирического высказывания<sup>2</sup>.

Очевидно, что перед нами не слово—сигнал, вроде классицистических «рабство», «тиран», «гражданин», «право», за которыми стоит четкое и однозначное представление об опреде-

---

<sup>1</sup> Этот эпизод работы (о «сквозном» слове Жуковского) публикуется мною в журнале «Русская речь» в сокращенном виде.

<sup>2</sup> См. Г. А. Гук ов с к и й. Пушкин и русские романтики. ИХЛ, Л., 1965, стр. 57.

ленной системе идей. Это и не выхолощенная традицией элегическая формула. Стилистикой элегических формул Жуковский, естественно, отнюдь не пренебрегал. Характерные для нее приглушенность предметных ассоциаций, превращение слова в экспрессивный знак—все это не только не показано речевой манере Жуковского, но прямо перекликается с ее художественными принципами. Однако новую, подчеркнута субъективную систему поэтического творчества, конечно же, нельзя было построить лишь на материале традиционного слова. Экспрессивный потенциал элегических формул был стандартизирован. Между тем для Жуковского в стиховом слове важен не только безлично-традиционный, ценностный уровень экспрессии, но и возможность индивидуальных экспрессивных сдвигов. Нужно было так организовать речевой контекст, чтобы в нем засветились обновленным смыслом и старые пласты жанровой стилистики.

Слова типа «очарованье», «упование», «минувшее» Г. А. Жуковский именует «темами». В таком обозначении уже сквозит намек на функциональную широту подобного слова, на его настраивающую роль в речевой организации лирического произведения. И все же понятие темы не только обедняет существо явления, о котором идет речь, но и привносит с собой внешний, поверхречевой оттенок смысла. «С помощью языка,—писал П. Н. Медведев<sup>1</sup>,—мы овладеваем темой, но никак не должны включать ее в язык как его элемент». Итак, не слово—тема, но скорее сквозное слово, укрепляющее единство творчества напоминанием о системе устойчивых образов и одновременно выступающее у Жуковского своеобразным эквивалентом, замещающим лирический объект в композиции отдельного стихотворения.

В поэзии Жуковского лирический объект, в особенности не следует путать с реалиями внешнего мира: он принципиально не совпадает с ними. Это душевная стихия, возведенная к всеобщности. Ведь лирическое переживание у Жуковского стремится утвердить себя как некую идеальную норму душевной жизни. Казалось бы, в этом характерном движении поэтического сознания запечатлелись приметы живой литературной связи с предшествующей традицией классицизма. На самом же деле эстетическая система перестроена радикально. Классицизм лишь проецировал в душевное бытие личности абстрактно установленные идеальные принципы душевной жизни, сверхличны в основе своей. Между тем, Жуковский, стремясь построить в своей поэзии идеальную картину духовного мира, не нуждающегося в реальности, питающегося лишь внутрен-

<sup>1</sup> П. Н. Медведев. **Формальный метод в литературоведении.** «Прибой», стр. 179.

ней полной сознания,—Жуковский за точку отсчета берет при этом именно стихию неповторимо индивидуальной души. Она должна быть равновелика любому сознанию, устремленному к идеалу. Глубоко личностное в истоках своих лирическое переживание в поэзии Жуковского претендует едва ли не на всеобъемлющее обобщение. Это переживание заинтересовано поисками как бы элементарных основ, заключенных, по представлению Жуковского, в душе каждого человека и таящих в себе проблески идеала. Именно таким способом Жуковский пытается обойти реальность в поисках общих начал.

Так оказывается, что наивная и простодушная на первый взгляд муза Жуковского таит в себе серьезное, хотя, разумеется, очень одностороннее содержание, в сущности, философскую сверхзадачу, присутствие которой постигается лишь тогда, когда мы воспримем лирику этого поэта как целостный «организм». Жуковский сам облегчил пути такого восприятия: он подчеркнуто замкнул свою художественную систему, он пронизал ее движением немногих устойчивых тем, он элегизировал поэтические жанры (и послания, и балладу, и даже притчу), создав этим единство жанрового контекста. И в малой клетке художественного целого—в поэтическом слове он непреложно утвердил тот же художественный закон, которым живет его лирика.

Но... мы сказали о малой клетке—слове и в этом-то сравнении как раз и допустили неточность. Ведь отдельное слово Жуковского (то же «упование», например) порою перестает быть «атомарной» величиной, подчиненной лишь структуре конкретного лирического высказывания. Оно перекоцывает за его пределы, подключаясь «через голову» конкретного произведения к широкому лирическому контексту всего творчества, становится формирующим фактором такого контекста.

«Сквозное» слово Жуковского оказывается способным выполнить такие функции именно потому, что за ним стоит представление о некоей суммарной душевной стихии, о целостном и устойчивом переживании. Что такое, например, «минувшее» Жуковского, слово, странствующее из одного стихотворения в другое, дающее исток множеству композиционно развернутых образных вариаций. Менее всего это слово сопряжено у поэта с мыслью о каком-то четко определенном этапе человеческого существования, о временном измерении внешней реальности. Слово это становится обобщенной формулой духовного бытия. По Жуковскому, минувшее живет только в человеке, оно не более чем состояние души, охваченной переживанием собственной полноты. Минувшее—это своеобразная «очищенная» реальность, прошедшая сквозь фильтр человеческого духа, ставшая неуязвимой и, стало быть, не тождественная действительности. Не случайно же в своем дневнике 1818 года

(запись 28 октября) поэт определяет чувство былого, как «общее неясное воспоминание, без вида и голоса, как будто воздух прежнего времени»<sup>1</sup>. За словом притаилась целая философия, оно оказывается неизмеримо шире своего прямого и конкретного значения, заданного семантической традицией языка. Оно оказывается шире и многозначительней потому, что в нем просвечивает неповторимый контекст всего лирического творчества Жуковского.

Уже говорилось, что Жуковский занят в поэзии напряженным строительством идеала: он жаждет создать общечеловеческую модель душевного мира, способную противостоять действительности, и важным инструментом такого строительства становится «сквозное» слово. Его можно бы сопоставить с предельно широкими категориями целостной философской системы. Но, разумеется, не более чем сопоставить, поскольку в словах «упование», «очарование», «минувшее» и т. п. момент всеобщности слит с экспрессией внутренней формы, которая не отмирает в них, потому что постоянно питается токами индивидуальной лирической мысли и соотнесена только с нею, а не с системой представлений, стоящей за порогом поэзии.

Многозначительными и устойчивыми в лирике Жуковского становятся не только отдельные слова, но и их синонимические ряды, даже их грамматические производные. Вот, к примеру, вариации на одну и ту же тему «минувшего» в различных стихотворениях Жуковского:

«**Минувших дней очарование**»... «**привет бывалый**»...; «О милый гость—святое Прежде», «Или **прежнее** ошибкою в сердце сонное войдет», «Иль оплакивать **бывалое**, слез бывалых дайте мне»... «Он мне напомнил о милом **прошлом**»... «Сей **минувшего** привет...», «Не унывай: **минувшее** с тобою», «Для сердца **прошедшее** вечно» и т. д. Синонимические ряды сквозного слова в поэзии Жуковского постоянно пересекаются, вступая в ассоциативные переклички. «Очарование» вытягивает за собой «воспоминание» не потому только, что это легко доступная и точная рифма, но и потому, что в системе Жуковского это семантически родственный образ. Установка на эфонию тут сливается с установкой на поэтически смысловую близость. В лирических композициях Жуковского сквозному слову сопутствуют многообразные формы экспрессивных эпитетов, вокруг него складываются стилистически однородные напластования контекста. И это лишь оттеняет функцию лирического объекта, которая возлагается на подобное слово в построении стиха. В заостренной почти до парадоксальности

---

<sup>1</sup> Цит. по книге: А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. Петроград, 1918, стр. 231.



форме функция эта обнажена в знаменитой «Песне» Жуковского («Минувших дней очарованье»).

Вслед за лирическим вопросом:

...Кто разбудил воспоминанье

И замолчавшие мечты?...

идут четыре строки, как будто бы подготавливающие появление объекта, нагнетающие ожидание **реального лица**. Ведь здесь разбросаны детали, которые, казалось бы, сопрягаемы лишь с человеческим образом:

Шепнул душе привет бывалый,

Душе блеснул знакомый взор,

И зримо ей в минуту стало

Незримое с давнишних пор...

И вот на вершине этого ожидания, подхлестнутого интригующей загадочностью образа, появляется, наконец, объект, к которому обращено лирическое слово:

...О милый гость—**святое Прежде**

Зачем в мою теснишься грудь?

Тип индивидуально рожденного «сквозного слова», замещающего объект, в лирике Жуковского сформировался не сразу. Но зато очень рано возникает сама тенденция к замещению. Поначалу для этого используется традиционный материал: мифологические атрибуты, освоенная уже поэзией классицизма и предромантизма аллегорическая образность, олицетворения Труда, Надежды, Тишины. Стихотворения Жуковского «Моя богиня» (1808 г.), «Мечты (1812 г.)», «К Батюшкову», «Уединение» (1813 г.) и др. строятся на движении персонификаций, сменяющих одна другую, сознательно нагнетаемых в композиции стиха. В стихотворении порою «душно» от скоплений персонифицируемых понятий, они становятся вехами, узловыми моментами в движении лирической мысли. «Фантазия», «Счастье», «Истина», «Дружба», «Любовь», «Задумчивость», «Тишина», «Уединенье» кочуют из одного стихотворения в другое—перед нами как бы смотр основным духовным ценностям, на которые опирается поэтическое жизнеощущение раннего Жуковского. «Сквозное» слово здесь пока что абстрактно. Жуковский стремится преодолеть его абстрактность, реализуя аллегорический аспект, традиционно закрепленный за таким словом:

...И быстро жизни колесница

Стезю младости текла;

Ее воздушная станица

Веселых призраков влекла:

Любовь с прелестными дарами,

С алмазным Счастье ключом,

И Слава с звездными венцами,

И с ярким Истина лучом...

(«Мечты»).

И все же абстрагирующий дух аллегории, к тому же аллегории, застывшей в шаблон, видимо, не удовлетворяет поэта, и гораздо чаще он развертывает «сквозное» слово в лирическую ситуацию, опять-таки условную, но уже лишенную предустановленных традицией ассоциаций. Так строится объективный образ в стихотворении «Моя богиня», образ Уединенья в послании «К Батюшкову».

Формы лирической композиции, в которых развертывание поэтической мысли держится на смене ситуаций, естественно вычленяемых олицетворением абстрактного понятия, были освоены уже поэзией 18 века. В державинской оде «На смерть князя Мещерского» смерть, предстающая в образе мифического всадника, «глотает царства», приходит «как тать» «И жизнь внезапно похищает», «точит лезвие косы» и т. д. И эти «действия» смерти складываются в серию условных импульсов, питающих движение лирической темы. Характерно, что Державин персонифицирует именно широчайшую абстракцию, обозначающую объективное начало бытия.

Предромантики не только освободились от классицистического пристрастия к олицетворениям, однако они предпочитали олицетворять субъективные стихии души. В программном стихотворении «Меланхолия» Карамзин создает образ сложной оттеночной эмоции, но он строит свою лирическую композицию не на анализе чувства в его индивидуальном, сиюминутном течении, как это сделала бы лирика пушкинской поры. Карамзин находит пластический аналог чувства, материализуя эмоцию вовне, прослеживая ее оттенки во внешних проявлениях. Здесь-то и приходит на помощь олицетворение:

...О Меланхолия! Ты им милее всех...  
Сравнится ль что-нибудь с твоей красотою,  
С твоей улыбкою и тихою слезою?..  
С любовью ему ты руку подаешь  
И лучше радости для горестных немилых,  
Ласкаешься к нему и в грудь отраду льешь...

Аналогичными средствами пользуется и ранний Жуковский. Но уже в стихотворении «Уединенье» традиционная цепочка персонификаций:

С толпой видений Страх,  
Унылое Молчанье,  
И мрачное Мечтанье  
С безумием в очах...

совмещена с перспективными для лирики поэта новообразованиями:

...Вчера—воспоминанье,  
И Ныне—тишина,  
И Завтра—упованье...

а в довершение всего появляется и «магическое там».

«Сквозное» слово зрелого Жуковского тяготеет к символу по широте индивидуальных ассоциаций и порою становится им, обретая установку на иносказание («Здесь»—«Там»). Но главное в том, что у Жуковского такое слово насыщено невиданными ресурсами образотворчества, оно постоянно несет в себе возможность развернуться в разветвленный лирический образ и действительно разворачивается на композиционном пространстве конкретных стихотворений в неожиданные образные сплетения. Во взаимосвязях отдельных образных лейтмотивов Жуковского скрыты зачатки контраста и противоречия («Теперь»—«Прежде», «Здесь»—«Там», «Небесное»--«Земное»). Но эти противоречия, только возникнув, тут же одолеваются торжеством одного из контрастирующих начал. Единство творчества складывается, следовательно, не на анти-тезе, не на диалектическом столкновении полярных мотивов, но на развитии, интенсивном углублении главенствующего начала, несущего в себе романтический идеал жизнеощущения Жуковского, отмеченный своеобразной фаталистической гармонией.

В своих элегиях Жуковский не столько анализирует, сколько «обозревает», душевные стихии, лирически объективированные в сквозном слове. Естественно, что такие слова, попадая в орбиту отдельного лирического высказывания, становятся опорными точками стиховой композиции. Так, в стихотворении «Цвет завета» реальный объект—«былинка полевая»—нужен поэту лишь как первоначальный толчок, как возбудитель душевного движения, которое, уже начиная со второй строфы, уходит в себя, порывая с внешней реальностью. И в этом самодовлеющем движении душевного потока «тонет» «былинка полевая» и «всплывает» уже лишь «цвет завета», предмет исчезает в субъективном ореоле, которым наделила его фантазия поэта. Лирическая мысль стиха оказывается распластанной, в сущности, на нескольких «звездных словах», рождающих новые образные ходы, отмечающих повороты лирической темы: «воспоминанье», «тишина», «Прекрасное», «Верная», «предчувствие». Перед нами фиксированные, выделенные либо графически, либо интонационно (а чаще всего и тем, и другим способом) слова, художественная функция которых в границах отдельного стихотворения была так тонко нащупана Г. А. Гуковским. Этот исследователь писал о появлении в лирике Жуковского «особо выделенных слов, замыкающих в себе как бы вне фразы, всю полноту смысла»<sup>1</sup>. Такое семантическое выделение слова внутри стихового целого, обособляя слово, предопределяло возможность его дальнейшего движения за пределами отдельного лирического произведения.

<sup>1</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. ИХЛ, М., 1965, стр. 66.

Кочующее слово поэта рождало своеобразный эстетический эффект напоминания, возвращения к любимому, не исчерпанному до конца образу. Жуковский настойчиво повторяет такое слово, как бы вслушиваясь в него и побуждая вслушиваться читателя, создавая уже одними этими повторениями впечатление особой многозначительности:

Прошли, прошли вы, дни очарованья!  
Подобных вам уж сердцу не нажить!  
Ваш след в одной тоске **воспоминанья!**  
Ах, лучше б вас совсем мне позабыть!

К вам часто мчит привычное желанье—  
И слез любви нет сил остановить!  
Несчастье—об вас **воспоминанье!**  
Но более несчастье—вас забыть!

О будь же грусть заменой упованья!  
Отрада нам—о счастья слезы лить!  
Мне умереть с тоски **воспоминанья!**  
Но можно ль жить,—увы! и позабыть!

(«Воспоминание», 1816).

В этом стихотворении сознательно выдержан принцип монотонии. Построенное как серия лирических возгласов, мелодически замкнутое единообразием рифмовки, охватывающим в единстве двух созвучий все три строфы,—стихотворение звучит как многократно повторенный музыкальный аккорд. Организующей нотой его становится одно слово («воспоминанье»), трижды возникающее, отмеченное устойчивостью стиховой позиции (каждый раз оно вынесено в конец третьей строки). И хотя в своем логическом развертывании мысль стиха отталкивается от «дней очарованья» и «воспоминанье» возникает как побочная тема,—побочный этот мотив становится мелодическим центром всего стихотворения (оправдывая его название), а слово «воспоминанье» мелодически подчиняет себе весь словесный материал. «Сквозное» слово здесь вписано в устойчивый поэтический оборот («тоска воспоминанья»), оно строит образ, оксюморность которого (характерное для Жуковского совмещение тоски и счастья в эмоции воспоминанья) едва-едва намечена («о будь же грусть заменой упованья»). Образ этот таит в себе приглушенные грани, неразвернутые оттенки смысла, смутно брезжащие глубины. Нам дано почувствовать их, потому что к нашему восприятию «сквозное» слово подключает тот контекст, ту образную траекторию, которую прочертано оно в лирическом творчестве поэта. Тут неизбежно предполагается воскрешение ассоциаций, встречная работа воображения, восстанавливающего знакомую образную цепь. В историко-литературном плане речь здесь идет о более тесных, можно сказать, более интимных отношениях между автором и читате-

лем, чем те, которые были узаконены прежней литературной эпохой. Жуковский больше доверял читательскому восприятию, его поэтическое слово не столько определяло духовные ценности, сколько намекало на них, одновременно формируя художественный контекст, в котором намек мог быть осознан.

Последнее особенно важно. Предшественники Жуковского Карамзин и Дмитриев вынуждены были порой вступать в комментирующий диалог с читателем всякий раз, когда им казалось, что их индивидуальное виденье мира, запечатленное в поэтическом слове, резко расходится с эстетической апперцепцией читателя. Обилием авторских примечаний к отдельным образным деталям поэтического текста пестрят издания стихотворений Карамзина. Иные примечания на первый взгляд могут показаться проявлением странной наивности. На самом же деле в историко-литературном плане за ними стоит живое ощущение консервативной нормы читательского восприятия, воспитанного на классических образцах, нормы, которую обгоняет поэзия предромантизма. В стихотворении «К верной» (1798) Карамзин, например, пишет:

...Далеко от людей, в лесу, в уединеньи

Построю домик для тебя..

и делает к этой строке примечание: «В мыслях». Это обращение к аудитории «поверх текста» трудно объяснить иначе, чем предвосхищением угрозы буквального прочтения, боязнью прямолинейно-логического истолкования, склонность к которому подозревается в читателе. А ведь дело здесь идет о поэтическом образе, ведущем нас в лоно привычных поэтических ассоциаций предромантизма. Случай с подобным комментированием, показывая отсутствие полного совпадения между эстетикой поэта и эстетикой читателя, в то же время отчетливо демонстрирует известную непоследовательность реформы поэтического стиля, предпринятой Карамзиным. Там, где контекст всего творчества не обладал последовательно выдержанным стилевым единством (новые принципы образотворчества порою соседствовали у Карамзина с отголосками старой классицистической поэтики, хотя он и отрешивался от нее в своих теоретических рассуждениях), — там этот контекст не всегда мог служить достаточным апперцептивным фоном для восприятия поэтических деталей.

С Жуковским было иначе. Ему не нужно было объяснять читателю, что означает его знаменитое «очарованное Там», поскольку это «Там» переходило из одного стихотворения в другое, обрастая синонимическими вариантами, не нужно было объяснять даже такие необычные по сочетанию элементов словесные группы, как «святое прежде», во-первых, потому, что их поэтическая семантика исподволь наращивалась большим контекстом, а во-вторых, потому, что в художественную зада-

чу Жуковского как раз входила неполнота их смыслового раскрытия, их загадочность, неисчерпаемость ассоциаций. Поэзия Жуковского, предоставляя богатую пищу читательской фантазии, одновременно (своим контекстом) давала ключ к постижению новых эстетических ценностей. С читателем словно бы заключался некий художественный контракт на интуитивное постижение того, что не могло быть раскрыто полностью в отдельном лирическом высказывании.

Нечто подобное (только не со словом, а с поэтической «формулой») происходит и в письмах Жуковского, в которых встречаются многочисленные случаи поэтического автоцитирования. В письмах к Маше Протасовой и к Воейковой Жуковский с настойчивостью заклинания повторяет свою знаменитую декларацию из «Теона и Эсхина»: «Все в жизни к великому средству». По контексту этих писем чувствуется, что формула эта падает на подготовленную душевную почву. «Ты мне напомнишь,—пишет Жуковский Маше,—«все в жизни к великому средству»<sup>1</sup>. Поэтическая строка взывает к прошлому, к тому диалогу душ, смысл которого понятен только его участникам. За нею стоит целый мир, глубоко интимный, к нему достаточно лишь прикоснуться словом, чтобы воскресла его волнующая полнота, смутная вязь чувства. Вместе с тем в слове отсвечивает не только прошлое, но и настоящее, душевная ситуация, отмеченная трагическим надломом, предчувствием неизбежной утраты. Ведь письма, о которых идет речь,—письма дерптской поры, когда для Жуковского окончательно выяснилась тщетность всяких надежд на личное счастье. В них поэт не только лихорадочно хватается за воспоминания, он еще и бунтует против нелепостей судьбы. Готовность к самоотречению перебивается гневом, раздражением против обстоятельств. В окружении медитаций, тревожных и грустных, но уложенных тем не менее в стилистически безукоризненные, точно под влиянием художественной инерции сглаженные строки, прорывается вдруг стон огромной тоски: «Маша, откликнись. Я от тебя жду всего. У меня совершенно ничего не осталось». И, как бы желая избавиться от соблазна духовного немирения, Жуковский с гипнотизирующим упорством повторяет свой лозунг: «Все в жизни к великому средству». Лозунг этот обрастает в письмах сложными семантическими наслоениями, вбирая в себя старый душевный опыт и всю противоречивость переживаемых психологических движений.

Воскрешение уже ранее навеянного читателю поэтического смысла и наращивание нового совершается и в сквозном слове Жуковского всякий раз, когда оно попадает в новый контекст лирического высказывания. В восприятии этого слова

<sup>1</sup> Цит по кн.: А. Н. Веселовский. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения», Петроград, 1918, стр. 178.

момент узнавания эстетически столь же важен, как и момент смысловой новизны. Соприкасаясь с поэзией Жуковского, русский читатель той поры вступал в мир устойчивых ценностей, закрепленных словом. Здесь самое повторение слова фиксировало устойчивость художественного бытия, противопоставленную шаткости и текучести реальной действительности, как ее воспринимал Жуковский.

В интенсивной послепушкинской лирике усиливается тенденция к укреплению большого лирического контекста, формируемого уже не столько сближением жанровых потоков (границы между ними почти размыты) и не только соседством лирических высказываний, порою перерастающим в циклизацию, но по преимуществу сосредоточенным развитием устойчивых образных мотивов, переключкой звеньев, разделенных во времени. Лирики 30-х годов «через голову» Пушкина обращаются к организующим принципам лирического контекста, сложившимся в поэзии Жуковского, углубляя и одновременно перестраивая их.

Разумеется, переключка лирических высказываний неизбежна, как уже говорилось, в условиях любого поэтического творчества, поскольку неизбежен момент варьирования, обогащения темы, время от времени вспыхивающий вновь, неизбежны случаи подхвата идей, возвращения на тропу старой мысли, предстающей однажды в непредвиденном ракурсе, блеснувшей в сознании поэта новой гранью. Но все дело в том, что принцип этот с разной степенью широты и силы и в многообразных воплощениях предстает на различных исторических этапах развития лирики и на почве разных поэтических систем. И у Пушкина нередко подхватывается и оживает старая лирическая тема, но оживает, чтобы предстать в совершенно новом образном решении. Между тем в поздней романтической лирике устойчивость индивидуальной темы сопряжена если не с устойчивостью образного воплощения, то во всяком случае с устойчивостью изобразительного ракурса либо лирического объекта, наконец, с устойчивостью объектной сферы, из которой черпаются ресурсы образотворчества (природа как арсенал сопоставлений и символики у Тютчева и Лермонтова). В этих условиях переключка лирических высказываний может быть дистантной без ущерба для единства сквозного мотива.

Контекст тютчевской поэзии формируется тонкими сцеплениями образных переключек и контрастов. Причем в этой системе принцип контрастной связи занял едва ли не главное место. Благодаря этому лирическая система оказывается интенсивной и одновременно разомкнутой, ибо она вырастает как цепь полярностей, которые в своих столкновениях, в своей непримиренности создают зрелище нескончаемого движения.

В структурном плане тютчевский контекст строится, как и у Жуковского, на движении сквозных образных гнезд. Только теперь в основании такого гнезда по преимуществу—антитеза (день и ночь, смерть и сон, самоубийство и любовь, хаос и космос, страсть и рассудок и т. д.). Полярности множатся, лирика становится процессом диалектического выпитывания противоречий. В немногочисленных, хотя и устойчивых, антитезах Жуковского каждый из контрагентов определен и непротиворечив, не говоря уже о том, что один из них непременно главенствует и является носителем идеала. Звенья же тютчевской антитезы в свою очередь расщепляются на новые полярности. Тютчевский день, например, не только золотое покрывало над бездной, но и носитель хаотических страстей души. Ночь—не только преддверие вечности, таящее в себе загадку мира, не только время поэтического восторга и напряженного кипения мысли, но и разнуздавшийся хаос, время душевных сумерек, неизбывной остроты одиночества.

Лейтмотивное слово Жуковского (типа—«минувшее», «невывразимое», «очарованье») уже как бы изнутри светится поэзией, в нем свернута притаившаяся образность. У Тютчева слово-лейтмотив («день», «ночь», «сон», «хаос») лишено экспрессии, поэтически нейтрально, в нем ощутимей выражена функция лирической темы. В сквозной антитезе Тютчева поэтически индивидуально не само слово и даже не тип его антитетического включения («день» и «ночь», «страсть» и «рассудок»—вечные антитезы романтиков).

Индивидуален и неповторим содержательный принцип такой антитезы, неповторима смысловая раздвоенность ее составных. Мы пока что оперируем с отдельным словом, так сказать с эмбрионами тютчевских антитез. Но и они участвуют в строительстве тютчевского контекста. Отщепленные от своего изобразительного развертывания, от всей полноты лирического образа, в который они разрабатываются в отдельном стихотворении, они продолжают странствовать по поэзии Тютчева, нередко вступая в метафорические ассоциации в рамках иной лирической темы. В своем «странствовании» такое слово превращается в сигнал, но в несколько особом смысле. Ведь оно сигнализирует не о системе идей, стоящих за пределами данного творчества, оно сигнализирует о контексте неповторимой тютчевской образности. О нейтральности такого слова, о его внеэкспрессивности мы могли говорить только в отвлечении. Но коль скоро оно вновь помещено в лирическую стихию Тютчева, оно неизбежно тянет за собой в малый контекст стихотворения, написанного на иную лирическую тему, всю полноту, всю образную многогранность своего смысла, уже соотнесенную этому слову раньше. Так, слово-лейтмотив вновь становится образом в большом контексте тютчевской лирики



и само формирует этот контекст, раздвигая изобразительные пределы отдельного лирического произведения и соотнося конкретное лирическое высказывание со всей системой движущейся лирической мысли.

Тютчевская лирика покончила с многожанровостью, устранив тем самым нормативные барьеры между отдельными лирическими произведениями. Сообщаемость лирических высказываний стала своеобразным законом творчества. В этих условиях фрагментарный характер тютчевских композиций вряд ли следует расценивать как результат стихийного влечения к малым лирическим формам или стремления трансформировать одическую традицию на малом пространстве лирической миниатюры<sup>1</sup>. Тютчевская фрагментарность срослась с эстетической установкой на воплощение беспрерывно льющегося душевного движения, возникающего как бы за пределами отдельного лирического высказывания и не завершаемого с его завершением. Лирические композиции Тютчева, если можно так выразиться, открыты с обеих сторон в бесконечность душевного потока. Они ведь и начинаются порою с указания на процесс, оставшийся как бы за порогом высказывания. Время стиха тем самым вписывается в широкую перспективу некоего беспредельного протекания, абсолютной длительности. Фрагментарность становится способом указания на сквозной контекст лирического творчества и одновременно его формирующим фактором.

Опора на большой контекст способствовала развитию новых форм соотношения лирического высказывания и душевной ситуации. Принципиальную возможность их неполного или неадекватного сопряжения в структуре лирического образа продемонстрировала уже пушкинская лирика, использовавшая, хотя бы и спорадически, тонкий и сложный механизм семантических умолчаний, намеков, зашифровок психологического импульса («Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла...», «Прощание», «Заклинание»).

В стихотворении «Не рассуждай, не хлопочи...» (1850?) тютчевская мысль, прячась за банальную сентенцию, тем ярче себя выражает, что она надевает личину житейской мудрости, которая ей органически противопоказана. И примеряя к себе эту личину, лирическая мысль поэта не выдерживает роли, сбиваясь с нее, возвращаясь к себе в оксюморном столкновении своих звеньев.

...Живя, умеи все пережить:

Печаль и радость и тревогу... —

— пишет Тютчев, и это максималистское «все пережить» по-

<sup>1</sup> Ср.: Ю. Н. Тынянов. Арханглы и новаторы. «Прибой», 1929, стр. 367—385.

тютчевски прихотливо сталкивается в композиции второй строфы с декларацией искомого, но, в сущности, немислимого для поэта буддийски созерцательного самоуспокоения.

...Чего желать? О чем тужить?

День пережит—и слава богу.

За всем этим, в конечном счете, стоит ощущение мгновения в его противоречивой и преходящей сущности, безбоязненность в воплощении «последнего» слова, целиком продиктованного мгновением, слова не оставшего, не выверенного обобщающей лирической дистанцией, а вырвавшегося в своей эмпирической крайности. С другой стороны, непреложно завершающие, закрывающие возможность дальнейшего душевного движения, форма этого слова и его дидактическая интонация именно в контексте всего лирического творчества обнаруживают свою относительность, свою тесную связь с неотстоявшимся душевным мгновением, противоречивость которого они призваны переломить лирической силой самоубеждения. Психологическая ситуация **скрытно** отсвечивает в слове, и полновесность такого лирического слова мы поймем только тогда, когда восстановим пути его **контрастных** сопряжений с лирическим переживанием, а пути эти формируются в нашем восприятии широким контекстом тютчевской лирики.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА И КОМПОЗИЦИЯ ПОЭМЫ «ПОЛТАВА»

И. З. Серман

В 1830 г. в наброске ненапечатанной критической статьи Пушкин с горечью писал: «Самая зрелая из моих стихотворных повестей та, в которой все почти оригинально... «Полтава», которую Жуковский, Гнедич, Дельвиг, Вяземский предпочитают всему, что я до сих пор ни написал, «Полтава» не имела успеха»<sup>1</sup>.

Даже очень доброжелательно относившийся к Пушкину И. В. Киреевский не видел в «Полтаве» единства. В статье об альманахе «Денница» (1830) Пушкин привел мнение Киреевского, выразившего общее впечатление критики об основном, с ее точки зрения, недостатке конструкции («мысли и плана» — как позднее писал Белинский) «Полтавы»: «Признавая в сей поэме большую зрелость таланта, он (Киреевский) осуждает в ней недостаток единства интереса, «единственного из всех единств, коего несоблюдение не прощается законами либераль-

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. АН СССР, т. 11, 1949, стр. 158.

ной пиитики». Этим изъясняет он малый успех, который имела последняя и едва ли не лучшая из поэм А. С. Пушкина»<sup>1</sup>.

Неуспех «Полтавы» у современной Пушкину критики может быть довольно легко объяснен<sup>2</sup>. Наиболее категорично в этом смысле было суждение о «Полтаве» Белинского:

«Лишенная единства мысли и плана, а потому недостаточная и слабая в целом, поэма эта есть великое произведение по ее частностям. Она заключает в себе несколько поэм и по тому самому не составляет одной поэмы. Третья песнь ее, сама по себе, есть нечто особенное, отдельная поэма в эпическом роде... Поэт хотел связать ее с историей любви, имеющей драматический интерес, но эта связь не могла не выйти чисто внешнею»<sup>3</sup>.

А мнение о том, что в «Полтаве» нет единства и что она заключает в себе «несколько поэм», принимается всеми исследователями. Его разделял и Г. А. Гуковский, который считал, что «в «Полтаве» действительно переплетались мотивы лирической поэмы в духе романтических поэм молодого Пушкина и мотивы исторической эпопеи о Петре Великом. Действительно, полного равновесия между сюжетом, в центре которого стоит Мария и ее любовь, и сюжетом Петра, в центре которого стоит картина Полтавского боя, Пушкин не достиг»<sup>4</sup>.

Такая точка зрения на «Полтаву» закономерна и может выглядеть убедительной, если понимать «единство» в смысле логической связи и последовательности событий, в которых участвуют важнейшие персонажи данного произведения.

Может быть, следовало, уже хотя бы потому, что сам Пушкин так настаивал на «оригинальности» «Полтавы», искать в ней другие принципы композиции, иные способы скрепления материала личных драм и исторических событий, единство иного, высшего порядка?

Неудачи возможны у каждого, даже гениального поэта, но прежде чем решать, что перед нами явная неудача, следует присмотреться внимательнее к творческим приемам Пушкина в «Полтаве», не подходить к ней с позиций романтической критики, искавшей «единства» прежде всего в единстве главного персонажа и потому отказывавшей в единстве интереса и «Борису Годунову». Так, Николай Полевой писал в 1833 г., что

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, т. 11, стр. 105.

<sup>2</sup> См. об этом в статье Н. В. Измайлова «К истории создания «Полтавы» Пушкина». Уч. зап. Чкаловского педагогического института. Серия филолог., вып. 3, 1949, стр. 75—78.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. М., АН СССР, 1954, т. VII, стр. 425.

<sup>4</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М. Гослитиздат. 1957, стр. 85.

в пушкинской трагедии «нет единства ни в действии, ни в развитии частей, ни в проявлении характеров» и тоже подводил: «Бориса Годунова» под законы романтической «пниктики»: «романтическая драма основывается на строгом единстве действия... она гибнет без единства...»<sup>1</sup>.

Иногда предпринимались попытки пересмотра привычного отношения к «Полтаве». Так, Д. Д. Благой, отвергнув традиционный взгляд на отсутствие внутреннего единства в «Полтаве», считает, что смысл избранного Пушкиным принципа построения заключается в «переключении поэмы в новый, героический план», в том, что «из душного и мрачного мира мелких интересов, эгоистических целей и узко личных страстей—«отвратительного» мира Мазепы... поэт выводит нас в третьей песне поэмы на широкие просторы большого национально-исторического и народного дела»<sup>2</sup>. Но ведь именно это «переключение» имела в виду критика, когда противопоставляла третью песню «Полтавы» первым двум.

Итак, в чем же «оригинальность» «Полтавы», не замеченная, к глубокому огорчению поэта, даже доброжелательной критикой? Действительно ли в ней не соблюдено единство «интереса», а если это не так, то где же следует это единство искать?

В южных поэмах Пушкина, особенно в «Кавказском пленнике» и «Цыганах», художественная идея каждой из поэм и их композиционное единство подкрепляются опорным понятием, выражающим основную мысль, основную нравственно-политическую проблему. Таким основным понятием в «Кавказском пленнике» является свобода, в «Цыганах»—воля, вольность<sup>3</sup>.

«Полтава» была задумана как поэма историческая, и это определило самый подход Пушкина к материалу истории и к способу его художественной разработки.

Обратившись к истории России начала XVIII века, к событиям более чем столетней давности, Пушкин искал для себя источников и творческих стимулов не только в данных исторической науки, но и в образах поэзии того времени, в украинских народных думах, в одах великих поэтов русского классицизма XVIII века.

Обращение к исторической теме в «Полтаве» открыто соотнесено с ходом современной Пушкину истории России. Прямо об этом говорится в поэме дважды: первый раз, когда борьба с Карлом XII сопоставляется по своему историческому значению, по драматизму ситуации с нападением Наполеона на Рос-

<sup>1</sup> «Московский телеграф», 1833, № 1, стр. 315—316.

<sup>2</sup> Д. Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., «Советский писатель». 1955, стр. 202.

<sup>3</sup> О теме воли в «Цыганах» см. Б. В. Томашевский. Пушкин. Книга первая. М.—Л., АН СССР, 1956, стр. 626—628.

сию и второй раз— в эпилоге поэмы, где звучит безусловное признание исторической заслуги Петра Великого в упрочении «на века» русской государственности, в превращении России в одну из сильнейших держав мира:

В гражданстве северной державы,  
В ее воинственной судьбе,  
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,  
Огромный памятник себе.

Самодержавие Петра получило право на поэтическое воплощение в поэме Пушкина в той мере, в какой оно, по глубокому убеждению поэта, служило интересам всей нации, спланивало все силы народа на защиту от смертельного и неумолимого врага. Есть в поэме и напоминание о шведской интервенции начала XVII века:

..Москва напрасно  
К себе гостей ждала всечасно,  
Средь старых, вражеских могил  
Готова шведам тризну тайну..

Историзм Пушкина в «Полтаве» иной, чем в «Борисе Годунове». Идея закономерности и взаимосвязанности событий в истории народа обуславливает историческую необходимость определенных форм государственности. В «Полтаве» Пушкин не оправдывает, а объясняет историческую неизбежность, а в некоторых случаях— и необходимость самодержавно-абсолютистской формы правления для России. Начало XVII века— Северная война—1812 год предстают в «Полтаве» как звенья единой цепи, название которой—история. Такова историческая мысль «Полтавы»; ее поэтически-психологическая задача была показать, почему Петр, а не Карл или Мазепа, оказался подлинным героем истории.

К 1812 году, когда была задумана и написана «Полтава», в русской журналистике философия истории на шеллингианской подкладке получила очень ошутимое распространение. В прямой зависимости от Шеллинга ее положения развивались на страницах «Московского вестника», особенно в «Исторических афоризмах» Погодина. «Московский телеграф» новую философию истории воспринял, главным образом, из работ Кузена, приспособившего идеи немецкого идеалистического историзма к потребностям политической борьбы французских либералов во второй половине 1820-х годов. В «Московском телеграфе», который Пушкин читал в эти годы внимательно и с интересом, он мог, например, прочитать статью Кузена «О философии истории»<sup>1</sup> (1826), в которой задача историка определялась как уяснение смысла исторического процесса в целом, как уяснение идеи, лежащей в основе видимой цепи событий. В этом

<sup>1</sup>«Московский телеграф», 1827, ч. XIV, стр. 105—114, в журнале принадлежность статьи Кузену не указана.

Кузен видел своеобразие исторической мысли XIX века, обусловленное особым ходом истории последних десятилетий: «...Мы, для коих миновала доблестная древность, конх бесправные бури и перевороты низвергали попеременно в полжения, столь различные, пред конми государства, расколы, мнения разрушались, мы, кои перебирались с развалин на развалины, до тех, на которых ныне обитаем, не находя еще себе отдохновения, мы, новейшие, утомились, взирая на мир сей, беспрестанно изменяющийся, и естественно было, наконец, спросить нам самих себя: что знаменует сии изменения, бывающие для нас виною толких страданий?... Есть ли что-нибудь важное и какая-нибудь сокрытая цель во всех сих волнениях и во всеобщем жребии человечества?»<sup>1</sup>.

Развивая и конкретизируя свою историческую теорию, Кузен особенное внимание в других своих работах уделил оценке исторического значения войн и великих людей. Считая войны проявлением борьбы духа нового с духом старого, то есть конкретной формой проявления идеи, Кузен предлагал оценивать решающие битвы больших войн только с точки зрения их роли в истории: «В больших сражениях нет несправедливости, ее и не может там быть, так как борются в них не люди и не их страсти, но причины, противоположные тенденции одной эпохи, различные идеи, которые в один и тот же век воодушевляют людей и двигают ими»<sup>2</sup>. Великий человек воплощает дух народа и ведет массу за собой. Слава великих людей—это результат доверия к ним человечества. «Человечество не подчиняется чуждой ему силе, но только той силе, которой оно симпатизирует и которая служит ему. В великих людях все узнают себя. Поэтому-то по праву великие люди одерживают победы, организуют колоссальную власть и пользуются бессмертной славой»<sup>3</sup>. Кузен противопоставляет «великим людям» «индивидуалистов», восстающих против всякой власти и всякого авторитета, выдающих себя «за героев независимости, но в действительности не оставляющих никакого следа в истории»<sup>4</sup>.

Таким образом, самая распространенная, самая популярная философия истории эпохи по-своему решала те самые вопросы истории, художественное объяснение которых дал Пушкин в «Полтаве».

Здесь Пушкин и в трактовке «отрицательного» персонажа своей поэмы стремился быть верным истории: «развить и объяснить настоящий характер мятежного гетмана, не искажая

<sup>1</sup> «Московский телеграф», 1827, ч. XIV, стр. 112—113.

<sup>2</sup> Б. Г. Рензов. Французская романтическая историография (1815—1830), ЛГУ, 1956, стр. 318.

<sup>3</sup> Там же, стр. 324.

<sup>4</sup> Там же, стр. 322.

своевольно исторического лица»<sup>1</sup>. При этом и философско-этические проблемы в «Полтаве» ставятся Пушкиным исторически, в соответствии с нравами и понятиями эпохи. Так, даже тему романтической поэзии—тему мести Пушкин в «Полтаве» обособливает данными истории. Возражая в 1831 году критикам, сомневающимся в правдоподобии того, что так долго мог Мазепа хранить замысел мести Петру I, Пушкин ссылался на нравы эпохи. «Мазепа, воспитанный в Европе в то время, как понятия о дворянской чести были на высшей степени силы, Мазепа мог помнить долго обиду московского царя и отомстить ему при случае»<sup>2</sup>.

Поэтому, чтобы понять авторский замысел, следует внимательно отнести к тем указаниям на общий смысл поэмы, на ее тему, которые сделаны самим Пушкиным—например, в эпиграфе к «Полтаве», взятом из «Мазепы» Байрона.

«История» присутствует у Байрона только в первой строфе поэмы, в которой говорится об исходе полтавской битвы, о поражении Карла, о славе торжествующего Петра и, по аналогии, вспоминается поражение Наполеона в роковой для него войне против России. Покончив на этом с «историей», Байрон переходит к картинам «поэтическим», уже ни разу к истории не возвращаясь. Из этой-то единственной «исторической» строфы «Мазепы» Пушкин сделал две заготовки для эпиграфов.

Выбор эпиграфа не был для Пушкина делом случая. Он был воспитан на традициях просветительской литературы XVIII века, французской и русской, рассматривавшей эпиграф как органическую, составную часть произведения: известно, какое значение получила строка из «Телемахиды», когда Радищев предпослал ее «Путешествию из Петербурга в Москву».

Пушкин заготовил два эпиграфа из «Мазепы»: даю их в переводе:

- 1) Пока день, более мрачный и страшный,  
И более памятный год  
Не предадут кровопролитию и позору  
Еще более могущественное войско  
И более надменное имя:  
(Это будет) более сильное крушение,  
Более глубокое падение.  
Толчок для одного—удар молнии для всех.
- 2) Мощь и слава войны,  
Изменчивые, как и люди, их суетные поклонники,  
Перешли на сторону торжествующего царя<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 5, 1948, стр. 335.

<sup>2</sup> Там же, т. 11, 1949, стр. 164.

<sup>3</sup> А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 5, 1948, стр. 524—525.

Остановился, как известно, Пушкин на втором эпитафическом, в котором речь идет именно о славе, «перешедшей на сторону» Петра (подразумевается утраченная Карлом XII и завоеванная у него русским царем слава Полтавской победы); этот эпитафический должен был настроить читателя соответствующим образом и пояснить ему, что в поэме пойдет речь о великом событии и о славе героев истории.

Стремление к славе и отношение к ней, по замыслу Пушкина (как подтверждает эпитафический), так же как неуклонное желание мести (равно присущее Мазепе и Кочубею), были характерны для эпохи, давали возможность изобразить всех персонажей поэмы, их нравственные понятия и господствующие страсти времени.

Одновременно тема **славы** позволила Пушкину оценить поступки героев не только этически, но и исторически, по их значению для всего последующего хода истории.

Слава по-разному осеняет героев «Полтавы» — в прямой зависимости от того, насколько личная деятельность героя, его страсти, его поступки совпадают с исторической необходимостью или противоречат ей.

Переключаясь с эпитафическим, первая строка первой песни «Полтавы» вводит тему Кочубея с его славой и судьбой:

Богат и **славен** Кочубей...

Это начало получило такое словесное выражение не сразу: в ранних редакциях оно звучало иначе:

Богат и знатен Кочубей,

Мотив славы и — соответственно — бесславия — важнейшая побудительная причина поступков Кочубея в поэме. Гнев на Мазепу за возвращение дочери выливается в скорбь о своей потерянной славе и переходит в желание эту славу восстановить:

Богат и знатен Кочубей,

Довольно у него друзей.

Свою омыть он может **славу**.

Он может возмутить Полтаву;

Внезапно среди его дворца

Он может мщением отца

Постигнуть гордого злодея...

Кочубея постигает фатальная неудача, его донос приводит к обратному, неожиданному для него результату, и в ночь перед казнью он снова вспоминает свою жизнь и все, что им было в результате доноса утрачено:

И вспомнил он свою Полтаву,

Обычный круг семьи, друзей,

Минувших дней богатство, **славу**.

Слава, как нечто навеки утраченное, слава честного имени, могущества, власти — все это утерю Кочубею потому, что в борьбу с Мазепой он вступил, повинувшись не каким-либо высо-



ким гражданственным идеям, а во имя личной мести—ведь изменнические замыслы Мазепы были ему давно известны:

Пред Кочубеем гетман скрытый  
Души мятежной, ненасытной  
Отчасти бездну открывал  
И о грядущих измененьях,  
Переговорах, возмущеньях  
В речах неясных намекал.

С точки зрения Пушкина, Кочубей—жертва феодально-своеобычного представления о славе. Для него слава слагается из богатства, власти и сопутствующего им почета. Похищение Марии наносит непоправимый удар уверенности Кочубея в своем праве на славу, приличествующую его общественному положению. В этом представлении о природе славы нет, по мнению поэта, истинного этического содержания, нет нравственного пафоса. Кочубей, да и не он один, в «Полтаве» представляет собой уходящую в прошлое эпоху феодальной анархии и сословных привилегий—эпоху, на смену которой приходит другое время, с другими понятиями о славе, о гражданственности, с новыми государственными идеями.

Судьбы Мазепы и Кочубея не могли дать Пушкину материал для проверки его представлений о славе как конкретной форме суда истории. Такими героями поэмы, естественно, оказались Карл XII и Петр.

Полтавская битва в изображении Пушкина стала переломным моментом в славе каждого из них. Полтавой закончилась эпоха побед Карла XII и началась эра всемирной славы Петра I и России.

Карл XII у Пушкина действует только в погоне за славой для себя, за собственным успехом. При этом Пушкин не пытается умалить действительных полководческих успехов шведского короля и тяжести борьбы с ним, выпавшей на долю Петра.

Была та смутная пора,  
Когда Россия молодая,  
В бореньях силы напрягая,  
Мужала с гением Петра.  
Суровый был в науке славы  
Ей дан учитель: не один  
Урок нежданый и кровавый  
Задал ей шведский паладин.

Здесь очень характерно для отношения поэта к Карлу XII эго словечко «паладин», которое подчеркивает и личную храбрость Карла, и его рыцарские замашки, и какую-то устарелость, несовместимость его воинственных порывов с эпохой, когда идет борьба не между странствующими рыцарями, а

между народами и государствами. В исторической концепции Пушкина вторжение Карла во внутренние области России соотносится, как уже говорилось, с судьбой Наполеона:

Он шел путем, где след оставил  
В дни наши новый, сильный враг,  
Когда падением **ославил**  
Муж рока свой попятный шаг.

Падение завоевателей, пытавшихся остановить непреодолимое историческое движение русской нации, — такова причина крушения их славы. Мазепа, обиженный когда-то Петром, убежден, что Петр будет вечно помнить его измену как личную обиду. Петр же в идеализированном поэтическом изображении Пушкина совершенно слит с государственными интересами своей страны; он выше личных пристрастий и обид, выше ненависти к врагу, выше мести, и потому на победном пиру он чувствует своих вчерашних противников:

В шатре своем он угощает  
Своих вождей, вождей чужих,  
И **славных** пленников ласкает,  
И за учителей своих  
Заздравный кубок подымает.

Тема славы Петра, намеченная уже в эпиграфе, появляется в самой поэме только в решающий момент битвы, когда победа русских уже определилась. Тут звучат одические по своей энергии восклицания:

О **славный** час! О **славный** вид!  
И только теперь поэт может сказать о Петре:  
Пирует Петр. И горд и ясен  
И **славы** полон взор его.

О славе Пушкин начал думать серьезно тогда, когда она пришла к нему самому. В 1824—1825 годах Пушкина тревожит тема славы в ее индивидуально-психологическом аспекте. О славе поэта говорится в «Цыганах», в «Сцене из Фауста», в элегии «Желание славы», о природе славы современного поэта спорят у Пушкина поэт и книгопродавец в своем «Разговоре». Все эти поэтические размышления Пушкина о славе объединяет одна общая мысль о прихотливой случайности, с которой слава осеняет своего избранника. С наибольшей силой и убежденностью эта идея звучит в словах Алеко, взволнованного рассказом старого цыгана об Овидии:

Так вот судьба твоих сынов,  
О Рим, о громкая держава!...  
Певец любви, певец богов,  
Скажи мне, что такое слава?  
Могильный гул, хвалебный глас,  
Из рода в роды звук бегущий?

Или под сенью дымной кущи  
Цыгана дикого рассказ?

**Славу** Пушкин в это время еще никак не соотносит с историей. Поэтому в его исторической трагедии герои измеряются не критерием славы, да и сама «слава» в «Борисе Годунове» не является движущим стимулом поступков действующих лиц. О славе упоминают лишь между прочим представители самых разных общественных сил, вовлеченных в борьбу за российский престол. **Власть**, а не слава оказывается средоточием всех интересов и страстей.

В работе над «Полтавой» Пушкин подошел к славе уже не с абстрактно-психологическим, а с конкретно-историческим критерием, опираясь на обоснование стремления к славе, как одной из самых могущественных страстей человека, осуществленное прогрессивной философской мыслью XVIII—начала XIX веков.

Великолепный знаток философской литературы XVIII века, Пушкин мог найти у великих мыслителей эпохи Просвещения и острую философско-политическую постановку проблемы, которая станет центральной в поэме «Полтава».

XIX век и созданная им романтическая философия истории внесли много нового в философскую постановку вопроса о славе. За плечами романтиков была эпоха великих перемен, войн и переворотов, эпоха возникновения и исчезновения прославленных владык, диктаторов и полководцев. В представлении пушкинского поколения живым воплощением всепоглощающего стремления к славе в ее почти гельвецианской форме была карьера корсиканского выходца, ставшего «властелином полумира».

Одна из первых попыток пересмотра и дополнения просветительской философии в свете опыта первого этапа французской революции принадлежит мадам де Сталь. В своем сочинении «О влиянии страстей на счастье людей и народов» (1796) она разграничивает любовь к славе, честолюбие и тщеславию, посвящая каждой из этих страстей по особой главе. Если в первой главе («О любви к славе») немного нового по сравнению с суждениями на эту тему у Гельвеция, то глава «О честолюбии» вносит очень существенную поправку в дореволюционную просветительскую постановку проблемы славы. Сталь считает, что любовь к славе и честолюбие—это совершенно несходные и по своему происхождению и по своей природе страсти<sup>1</sup>. В честолюбии она видит только эгоистическое стремление к власти, не связанное с какими-либо политически-

<sup>1</sup> Madame de Staël. Oeuvres complètes. 1830, 3, p. 61.

ми идеями или общественными интересами<sup>1</sup>. Получить и сохранить власть любыми средствами—вот единственное намерение честолюбца. И, наконец, что всего интереснее для нас и мимо чего, по-видимому, не прошел Пушкин, усердный читатель и почитатель де Сталь, она подробно говорит о том нравственно-психологическом воздействии, которое честолюбие производит на человека, «иссушая его душу»<sup>2</sup>, лишая ее способности ко всем другим чувствам и порождая у честолюбца нечто вроде презрения ко всему роду человеческого<sup>3</sup>—мысль, повторенная Пушкиным в оде «Наполеон»:

Тогда в волненьи бурь народных  
Предвидя чудный свой удел,  
В его надеждах благородных  
Ты человечество презрел<sup>4</sup>.

В работе над «Полтавой», обратившись к Петру и культуре его времени, Пушкин как бы заново открыл для себя поэтическое наследие русского XVIII века, в одической традиции которого тема славы занимает очень значительное место и сопутствует теме идеального правителя государства. Тема «славы» является сквозной в поздних одах Ломоносова и придает им относительное единство, вопреки обязательному в оде лирическому беспорядку<sup>5</sup>.

Обращаясь к исторической теме в «Полтаве», Пушкин извлек из традиций русской поэзии то, что в наибольшей степени соответствовало его собственному подходу к истории. Статья Кюхельбекера о Шихматове могла подсказать ему, что современная поэма об эпохе Петра Великого может быть построена на художественно переосмысленном опыте русской оды XVIII века и, в первую очередь,—оды ломоносовской. Тема славы, «обнаруженная» Пушкиным в одах Ломоносова (и Державина), оказалась тем скрепляющим мотивом, который позволил ему связать «историю» и «психологию», найти в индивидуальному поведению героев то, что могло бы послужить об-

<sup>1</sup> Madame de Staël—Oeuvres complètes. 1830, 3, p. 51.

<sup>2</sup> Там же, p. 51.

<sup>3</sup> Там же, p. 52. «Любовь к славе, энтузиазм героя иногда помогали его таланту и, если его чувства благородны, они даже служат ему, но честолюбие имеет одну-единственную цель. Тот, кто столь ценит власть, нечувствителен ко всякому иному блеску. Эта склонность предполагает нечто вроде презрения к роду человеческому, сосредоточенное честолюбие, которое закрывает душу для всех прочих радостей».

<sup>4</sup> Как заметил Б. В. Томашевский, в «Заметках по русской истории XVIII века» (1822) Пушкин применил эту формулу к Петру, который «доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон».—В кн. Б. В. Томашевский. Пушкин. Книга первая, М.—Л., 1956, стр. 573.

<sup>5</sup> См. об этом И. З. Серман. Поэтический стиль Ломоносова. М.—Л., «Наука», 1966, стр. 77—78.

щей мерой для их исторической деятельности и нравственного облика.

Вместе с темой Петра тема славы переходит в «Полтаву» и становится в ней не только составным элементом содержания, но и организующим началом всего построения.

В описании Полтавского боя тема славы получает и особое стилистическое воплощение, самым явным образом связанное с традициями ломоносовской одической поэтики.

К ломоносовской метафоре обращается Пушкин в описании кульминационного момента Полтавской битвы. Перелом в ходе битвы, а следовательно, и в ходе мировой истории выражен у Пушкина такой метафорой:

Тесним мы шведов рать за ратью;

**Темнеет слава их знамен,**

**И бога браней благодатью**

Наш каждый шаг запечатлен.

«Темнеет слава их знамен»—это поразительная по смелости метафора в ломоносовском роде и вкусе. Правда, мы не можем указать у Ломоносова аналогичную метафору, но сходные по построению, по смелости обращения со словом метафоры у Ломоносова есть:

Россиян твердо грудь стояла,

**И слава их во мгле блистала.**

(На прибытие Елизаветы Петровны, 1742).

Слово «мгла» здесь приобретает многосмысленность, оно само по себе уже в данном контексте метафорично: мгла означает мрачную, тягостную эпоху в жизни России, из которой вывели страну победа русского войска и мужество русских солдат. А смысловое богатство понятия «слава» здесь, от соседства с «мглой» также неограниченно расширилось; слава превращается из эмблематического образа в историческую оценку всего хода войны.

Но пушкинская метафора, приведенная выше, замечательна еще и тем, что она включает в себя тему славы, основную художественно-психологическую и философско-историческую проблему поэмы.

А. Н. Соколов считает, что стиль «Полтавы» нельзя назвать ни перифрастическим, ни метафорическим: «Предметно точны и немногочисленные метафоры «Полтавы», например: Свою омыть он может славу; Давно в ней искра разгоралась; Толпы кипят; Встает кровавая заря войны народной; Он поле пожирал очами; гнутся шведы»<sup>1</sup>. В этих замечаниях о стиле поэмы не все достаточно доказательно. «Предметность» и «точность» этих метафор сомнительна: что же «предметно» в строке «Свою омыть он может славу?» И разве метафора, как пра-

<sup>1</sup> А. Н. Соколов. «Полтава» Пушкина и «Петриады», стр. 82.

вило, может быть определена, понята конкретно, а не переносно? Указаны здесь не самые показательные из метафор «Полтавы». Ведь уже картина утреннего сражения начинается с метафоры совершенно в ломоносовском духе:

**Горит восток зарею новой...**

Это не заимствование и не подражание Ломоносову, а именно воспроизведение характернейшей черты ломоносовского поэтического стиля—метафоры. Поэтому можно указать только подобные, родственные этому пушкинскому образу поэтические детали в ломоносовских одах:

Мы славу дочери зрим Петровой

**Зарей торжество святящу новой**

«Новая заря» у Ломоносова не означает чего-либо конкретно, это уже метафора, так как имеется в виду Елизаветинский переворот 1742 года и наступившее вслед за ним, по мнению Ломоносова, обновление всей жизни нации. У Пушкина «новая заря» означает и начало нового дня, восход солнца в самом его обычном, житейском смысле, и начало новой эпохи и потому сохраняет приличествующую теме торжественность тона и эмоциональность одического стиля—отсюда и метафора «горит восток». Так ломоносовские строки

Багрова там земля тряслась,  
И к небу с дымом пыль вилась..

(«На прибытие Елизаветы Петровны» (1742)

Багряный облак в небе рдеет

(Там же)

отдаленным эхом откликаются у Пушкина:

...Дым багровый  
Кругами всходит к небесам  
Навстречу утренним лучам.

Облик Петра у Пушкина в день битвы в такой же степени напоминает черты ломоносовского одического образа Петра. У Ломоносова:

Дабы его бессмертный лик  
Как солнце, светел и велик  
Сиял во все концы земные...

(«На день рождения Елизаветы Петровны» (1761)

У Пушкина:

...Его глаза  
Сияют. Лик его ужасен.

Некоторые «конкретные» детали пушкинской картины битвы также восходят к ломоносовским батальным стихам.

У Ломоносова:

Смесившись с прахом, кровь кипит.

(«Ода на прибытие Елизаветы Петровны», 1742).

У Пушкина:

Шары чугунные..

Прах роют и в крови шипят.

Наконец, к Ломоносову восходит и самый, может быть, неожиданный из пушкинских эпитетов, употребленный в таком сочетании смыслов, которое уводит за пределы привычного для пушкинской поэзии до «Полтавы» словоупотребления:

И он промчался пред полками,

Могущ и **радостен** как бой.

Вне контекста ломоносовской батальной поэзии, вне ломоносовского поэтического восприятия Полтавской битвы этот «радостный» бой не может быть правильно понят, как, впрочем, и вся пушкинская картина битвы. В каком же смысле и с чьей точки зрения может быть Петр «радостен как бой»?

В изображении Пушкина таково настроение русского войска, отразившего первый натиск шведов и ожидающего решительного сражения с радостью и уверенностью в победе. Это, так сказать, объективное содержание эпитета **радостный**, но у него есть и субъективное содержание—это чувство радостного оживления и веры в победу, одушевляющее в этот миг Петра. Так в этом неожиданном и необыкновенно смелом сочетании «радостен как бой» для Пушкина воедино слились чувства нации и ее вождя, героя и народа, которые в едином порыве готовятся в бой за славу родины.

Ломоносов, вспоминая год рождения Елизаветы Петровны, первый применил этот поразительный эпитет в сочетании с битвой:

Тогда от **радостной** Полтавы

Победы русской звук гремел,

Тогда не мог Петровой славы

Вместить вселенный предел...

(«Ода на день рождения Елисаветы Петровны», 1746)

В эпилоге поэмы Пушкин как бы проверяет историей посмертную славу своих героев. Самое понятие «слава» в эпилоге ни разу не названо, его заменяют фразеологические синонимы или описательные обороты.

Проследившая роль мотива «славы» в «Полтаве», мы сознательно ограничили себя прямой формой выражения этого понятия, хотя оно в поэме окружено родственными понятиями. Один из синонимов славы в поэме—это молва; слово это сопровождает Марию на всем протяжении поэмы:

Но не единая краса

(Мгновенный цвет!) **молвою** шумной

В молодой Марии почтена:

Везде прославилась она

Девницей скромной и разумной...

Она в объятиях злодея!

Какой позор! Отец и мать  
Молву не смеют понимать..  
Когда же вдруг меж казаков  
Позор Мариин огласился,  
И беспощадная молва  
Ее со смехом поразила...  
Что стыд Марии? Что молва?  
Что для нее мирские пени...

Выбор «молвы» вместо «славы» у Пушкина, очевидно, намеренный. В отличие от других персонажей поэмы, у Марии может быть только страдательное отношение к славе, а не сознательное к ней стремление. Ее слава—это слухи, молва, рассказы—и потому в эпилоге «Полтавы» поэт сообщает о том, что о ней помнят только «предания», вспоминая ее очень редко и всегда в связи с Мазепой:

Лишь порою  
Слепой украинский певец,  
Когда в селе перед народом  
Он песни гетмана бренчит,  
О грешной деве мимоходом  
Казачкам юным говорит.

С именем Мазепы также соседствует молва, а не слава, когда в поэме идет речь о его юности:

Когда он беден был и мал  
Когда молва его не знала...

А в эпилоге посмертная судьба («слава» или «бесславию») Мазепы выражена двояко, официально и в памяти народной.

Официально церковь проклинает Мазепу:

Забит Мазепа с давних пор;  
Лишь в торжествующей святыне  
Раз в год анафемой доныне,  
Грозя, гремит о нем собор.

А народная память вопреки церковной анафеме сохранила песни, сочиненные Мазепой, те песни, которые так полюбились Марии:

...она всегда певала  
Те песни, кои он слагал...<sup>1</sup>

Посмертную славу Кочубея и Искры хранит их могила в Киево-Печерской лавре; память о них прочно утвердилась в потомстве:

Цветет в Диканьке древний ряд  
Дубов, друзьями насажденных;

<sup>1</sup> К этой строке Пушкин сделал примечание: «Предание приписывает Мазепе несколько песен, доныне сохранившихся в памяти народной. Кочубей в своем доносе также упоминает о патриотической думе, будто бы сочиненной Мазепой. Она замечательна не в одном историческом отношении». (Полное собрание сочинений, т. 5, 1948, стр. 65).



Они о праотцах казенных  
Доныне внукам говорят.

Развалины Бендерской крепости символически представляют бесполезную славу безумного героя, Карла XII:

Останки разоренной сени,  
Три углубленные в земле  
И мхом поросшие ступени  
Гласят о шведском короле.

Нам представляется, что указанное выше проникновение темы славы в равной степени во все части поэмы, присутствие этого понятия в сознании всех ее героев и в авторских характеристиках их помыслов и действий заменяет в «Полтаве» привычное жанровое и композиционное единство.

«Единство интереса» в «Полтаве» оказывается основанным на единстве самой художественной идеи поэмы, а ее-то и не видели первые критики «Полтавы», искавшие в ней привычную романтическую сюжетику с моноцентризмом героя и сюжета. «Полтаву» Пушкин строил на основе усвоенной им техники исторического романа вальтерскоттовского типа, в котором личные судьбы сплетаются с историческими событиями не механически, а посредством художественно выраженной идейной жизни эпохи, своего рода ее идеологического лозунга. В «Шотландских пуританах», например, отношение к религиозным распрям эпохи оказывается определяющим фактором поведения всех персонажей романа.

Свою историческую поэму о людях начала XVIII века Пушкин строил таким образом, чтобы индивидуальные страсти и побуждения при всем их своеобразии выражали одновременно и нечто общее.

Стремление к славе, жажда славы, как казалось поэту, могло объединить столь разнохарактерных героев и сплотить всю поэму единством философско-исторического подхода к эпохе.

Воспринимавшаяся как продолжение его же цикла романтических поэм, «Полтава» на самом деле была важным шагом на пути к реалистическому постижению исторического характера<sup>1</sup>. Романтическая критика не нашла в «Полтаве» того, что рассчитывала найти и, наткнувшись на новую форму, увидела в ней лишь неудачу или ошибку.

Может быть, пришло время посмотреть на «Полтаву» без предубеждений вековой давности и прочесть ее не так, как ее читали Киреевский и Полевой, а так, как хотел, чтобы ее читали, Пушкин?

---

<sup>1</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля М., ГИХЛ, 1957, стр. 93—96.

## ПРОБЛЕМАТИКА «ПИРА ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»

С. Т. Овчинникова

В немногочисленных работах, посвященных «Пиру во время чумы», исследователи в основном останавливаются на анализе сохранившейся рукописи, литературных источников, истории создания, на отношении пушкинского «Пира во время чумы» к оригиналу—драматической поэме английского поэта Джона Вильсона «Чумный город». Все эти вопросы тщательно разработаны в статьях о трагедии.

Гораздо меньше внимания уделяется проблематике «Пира». Поэтому особенно важно подробно остановиться на огромном философском, психологическом и этическом содержании трагедии.

\* \* \*

О чем написан «Пир во время чумы?»

Тема его ясна: смерть, отношение к ней человека, его бунт против слепой стихии. Но как решается эта тема? Как относится Пушкин к драматической ситуации «Пира во время чумы», к вызывающему веселью в момент всеобщего бедствия? Чем объясняется бунт? Что он такое—проявление ли силы, мужества и непокорности человеческого духа или, наоборот, упадок, бессилие, кощунственное надругательство?

Отвечая на эти вопросы, почти все исследователи «Пира» резко разделяются на две группы. Причем это разделение по большей части имеет точную временную границу: дореволюционные критики (Д. Н. Овсяннико-Куликовский, Д. С. Дарский, Ю. И. Айхенвальд) считают бунт Вальсингама греховным, кощунственным. Современные же исследователи в большинстве своем говорят о «гимне смелости», «силе духа», «утверждении жизни», «преодолении смерти в борьбе» и, наконец, о богоборчестве.

Причина этого явного противоречия, по-видимому, заключается в следующем. Идеальный противник Вальсингама—Священник. Из этого факта многими был сделан вывод: в трагедии сталкивается христианская мораль смирения, непротивления несчастью, посланному богом за грехи, и гордый вызов человеческого разума, не смиряющегося с волей бога—богоборчество. С таким пониманием спора Священника и Вальсингама встречается у многих ученых. В частности, С. М. Бонди говорит, что Председатель «находит силы обросить с себя петлю, влекущую его в лоно религиозного, церковного мировоззрения»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10-ти томах. ГИХЛ, М., 1959—1962 гг., т. IV, 1960 г., стр. 583.

Но ведь в пушкинском «Пире» вопрос о религии вовсе не стоит. В чем обвиняет Священник пирующих? В надругательстве над волей бога? Нет.

Вы пиршеством и песнями разврата  
Ругаетесь над мрачной тишиной,  
Повсюду смертью распространенной!  
Средь ужаса плачевных похорон,  
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище,  
А ваши ненавистные восторги  
Смущают тишину гробов—и землю  
Над мертвыми телами потрясают.

Вот главное, в чем видит Священник грех пирующих: оскорбление смерти, страданий людей, теряющих близких. Священник выступает от имени страдающих людей.

В трагедии совершенно нет упоминания о том, что чума—божье наказание, божья воля и что, следовательно, бунт против нее есть бунт против бога. И сами пирующие не говорят о своей вражде со всевышним, и в песне Вальсингама есть вызов чему угодно, но только не богу.

Все это тем более важно, что в подлиннике Вильсона присутствуют богоборческие мотивы, а Пушкин их смягчает, почти уничтожает.

Обстоятельные наблюдения над смягчением богоборческих мотивов подлинника в пушкинской трагедии содержит статья Н. В. Яковлева «Об источниках «Пира во время чумы»<sup>1</sup>. Яковлев справедливо замечает, что для пьесы Вильсона богоборческие мотивы имели исторический интерес; они придавали «Чумному городу» местный и временной колорит—колорит Англии XVII века, вводили в атмосферу борьбы Реформации с католической церковью. Пушкину все это было не нужно. Вильсон писал историческую драму о старой Англии, Пушкин—философскую и психологическую трагедию. Если бы в этой философской трагедии развивалась тема богоборчества, Пушкин взял бы религиозные мотивы у Вильсона и использовал их в своих целях.

Итак, не религиозный момент интересует Пушкина в ситуации «Пира». Думается, что проблему борьбы с волей бога надо снять при истолковании трагедии.

Следует сказать еще об одной ошибке, которую, по нашему мнению, совершают исследователи. Центр трагедии, ее кульминационный момент, от которого во многом зависит ее понимание—несомненно, гимн Вальсингама (полностью пушкинский). Однако многие исследователи как бы вырывают гимн из всего произведения, рассматривая его отдельно, как будто забывая о всей пьесе: и о ее настроении, и о репликах

<sup>1</sup> «Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова», П.,—Пт., 1922-г.

Вальсингама в первых сценах, и о диалоге его со Священником, и о финальной пушкинской ремарке.

Так, Н. В. Фридман в своей статье «Гимн смелости» писал, что «Пир во время чумы» близок ранней эпикурейской лирике Пушкина, «пронизан сверкающим пушкинским жизнелюбием», ибо Пушкин «среди самых тяжелых переживаний... уловил нотку радости, которая может и должна быть усилена максимальным напряжением интеллектуальных сил»<sup>1</sup>.

Художником-исследователем, художником-аналитиком предстает Пушкин в «Маленьких трагедиях».

Изображая в гимне вызов смерти, Пушкин (вслед за Вильсоном, частично корректируя его) тщательно прослеживает построение Вальсингама до кульминации, а в финальной сцене осмысляет психологические истоки гимна, ставит моральные акценты.

Именно поэтому особенно важно изучать трагедию в целом.

Итак, что же такое «бунт» Вальсингама, идейный центр трагедии, который исследователи называли то греховным и безбожным, то жизнеутверждающим, мужественным?

\* \* \*

Одну из важнейших проблем «маленьких трагедий» условно можно назвать проблемой «живой жизни», используя удачный термин Вересаева.

Противопоставление двух характеров: сосредоточенного, выстрадавшего свое отношение к жизни, подчиняющего жизнь созданным им догмам и схемам, и стихийного, непосредственного, лишённого рефлексии,—проходит через многие пушкинские произведения и, в частности, через все «маленькие трагедии»: Борис и Самозванец, Сальери и Моцарт, Дон Гуан и Дон Карлос. Пушкин может сочувствовать первым, думать вместе с ними над грандиозными проблемами, но сердцем, инстинктом, кровью он чаще со вторыми, «легкими», лишёнными рефлексии людьми, в которых воплощено то, что получило название «живой жизни».

«Живая жизнь»—это отсутствие самоограничения, доверие к себе, к своим стихийным желанием, это доверчивое и нерассуждающее следование своим инстинктам, интуитивным побуждениям, когда человек не стесняет себя идушими от разума рассуждениями, различными «надо», «должно», не ставит себе искусственных задач и преград, не отрекается от жизни во имя соображения рационалистического и нравственного порядка.

«Живая жизнь» в пушкинском творчестве все время меня-

---

<sup>1</sup> Ученые записки кафедры русского языка и литературы Загорского учительского института, вып. I, 1940 г.

ется: она диалектична, она изучается, как бы поворачивается к нам самыми различными сторонами. То это стихия-мятежа (Разин, Пугачев), то мирное и доброе наслаждение жизнью в противовес жестокому аскетизму (Альбер—Скупой), то непосредственная гениальность, корнями уходящая в жизнь (Моцарт рядом с рефлектирующим, сомневающимся, проверяющим и бичующим себя Сальери), то широкий, великодушный авантюризм Самозванца—этого русского Генриха IV, противопоставленный мрачному, эгоцентричному и ущербному существованию Бориса.

Почти всегда симпатии Пушкина на стороне «живой жизни», почти всегда она нравственна. И всегда Пушкин видит в ней буйную красоту стихийности, гармонию.

В первых двух «маленьких трагедиях» «живая жизнь» нравственна, и в то же время внимание Пушкина устремлено в первую очередь к ее антиподу. Это бесспорно в отношении «Скупого рыцаря». И это, как нам кажется, очевидно в «Моцарте и Сальери». Совсем другое—в «Каменном госте». Дон Гуан здесь—как бы символ этой «живой жизни», ее поэзии, красоты, высшая ее точка—и в то же время уже начало ее падения. Впервые у Пушкина герой, воплотивший в себе стихийное, интуитивное, вольное упоение жизнью, гибнет, и гибнет не победивший, как в «Моцарте и Сальери», а побежденный, его гибель—это возмездие за отсутствие преград. Пушкин впервые замечает то потенциальное зло, которое может принести освобождение от оков долга и совести.

В «живой жизни», в следовании только собственному хотению всегда таится опасность. Хорошо, если эти высвобожденные инстинкты нравственны и светлы—как у Моцарта; но если они аморальны, губительны для людей? Тогда их высвобождение—величайшее зло.

Вслед за «Каменным гостем» идет «Пир во время чумы». И вот теперь главный вопрос: как трансформируется здесь проблема «живой жизни»?

Перед нами игра с опасностью, именно смертельная игра, а не борьба, инстинкт риска, темный, загадочный, какой-то нелогичный. Он слабо изучен психологами, о нем редко говорят писатели. Но Пушкин знал его хорошо.

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане,  
Средь грозных волн и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане,  
И в дуновении Чумы.  
Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья—

Бессмертья, может быть, залог;  
И счастлив тот, кто среди волненья  
Их обретать и ведать мог.

Так «сотворила» человека природа; она вложила в него инстинкт риска, любопытство к смерти. Это именно любопытство а не любознательность, так как любознательность—стремление познать, изучить, понять, а здесь—лишь желание заглянуть в неразгаданную и пугающую тайну. Любознательность и борьба—высшие проявления человеческого духа. Любопытство, риск и вызов—значительно ниже, но они сродни первым, они «хорошего роду», в них есть и красота, и особая нервная, трагическая сила.

Большинство исследователей слишком прямолинейно толкуют строчку «Есть упоение в бою»: под боем обязательно понимается борьба, мужество, активное действие. Бонди, например, пишет: «В этой борьбе со смертельной опасностью... он испытывает упоение»<sup>1</sup>. Нет, вовсе не в борьбе, а именно в этом мраке кругом, в этой нависшей опасности, в возможности поддаться ей. Позиция Председателя абсолютно пассивна; и вслед за первым звеном в перечислении—«в бою»—идет уже совершенно лишенное настроения борьбы—«бездны мрачной на краю». Наслаждение здесь от острого, захватывающего сознание близости уничтожения, от того, что человек находится на таинственной, неизведанной черте между жизнью и смертью, от жуткой возможности перейти эту черту; одним словом,—от возможности гибели, а вовсе не от стремления бороться с ней. «Тайная прелесть»— «в самом ужасе», а не в преодолении его. Упоение—в искушении броситься в бездну, а не в том, чтобы стойко стоять на краю.

Наконец, нужно подчеркнуть, что в гимне воплощено стремление к опасности, но никак не к смерти. Здесь нет прославления самоубийства. Ведь у Пушкина:

Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья—

а вовсе не сама гибель. Наслаждение лишь в возможности поддаться ей, в ее близости, а не в ней самой.

Финал гимна—

Итак,—хвала тебе, Чума,  
Нам не страшна могилы тьма,  
Нас не смутит твое призванье...

не следует понимать как программную хвалу смерти, это лишь ожесточенная бравада, вызывающая, издевательская «осан-

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Собрание сочинений, ГИХЛ, М., 1959—1962 гг., т. IV, стр. 583.

на». В ней своеобразная презрительная гордость человека перед гибелью, перед несчастьями. Но странно говорить здесь о серьезном прославлении смерти. Тем более, что в гимне присутствует одна как бы вскользь брошенная (как часто бывает у Пушкина) мысль:

Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья—  
Бессмертья, может быть, залог...

По-разному толковали эту мысль исследователи. Пушкин не развивает ее; одной лишь фразой он намекает на природу инстинкта риска. Он ничего не утверждает—лишь бросает быстрюю, как молния, догадку, гениальное и трудно расшифровываемое «может быть».

Может быть, в этом искушении поддаться смерти—именно туманный, неясный знак, «залог» того, что смерти нет.

\* \* \*

Композиция «Пира», в основном, продиктованная Пушкину подлинником—пьесой Вильсона, несколько уступает композиции трех других «маленьких трагедий». Здесь нет этого изумительного пушкинского зачина: сразу, с первой фразы вводить в самую суть произведения—интеллектуальную, идейную, сюжетную.

«Пир» открывается монологом Молодого человека об умершем Джаксоне. Кажется, что монолог этот стоит явно не на месте. Молодой человек предлагает выпить за умершего товарища как за живого, провозглашая кредо пирующих:

Но много нас еще живых, и нам

Причины нет печалиться,

это, конечно, важно, так как характеризует позицию пирующих, их основной массы «статистов», как назвал их Дарский, и оттеняет незаурядность Вальсингама. Однако противопоставление Вальсингама и пирующих при всей его существенности не является идейным центром трагедии. Поэтому экспозиция «Пира» лишена обычной пушкинской напряженности.

Итак, трагедия начинается «статистами». Первые реплики Председателя говорят о нем еще мало. Мы можем лишь предполагать, что именно он будет героем трагедии: так резко непохож он на окружающих, так выпадает его настроение из разгульной оргии пира. Все его слова сдержанны и задумчиво грустны. На кощунственное предложение Молодого человека выпить за умершего Джаксона «с веселым звоном рюмок, с восклицаньем», Вальсингам возражает, сохраняя достоинство истинной печали:

Он выбыл первый

Из круга нашего. Пускай в молчанье

Мы выпьем в честь его.

Это он просит Мери спеть «уныло и протяжно» и весь уходит в грусть простенькой и мудрой песни. Потом идет «взрыв», вершина трагедии—«гимн в честь чумы».

И в этот экстатический момент, момент упоения и дерзкого вызова—резкий, поистине гениальный перелом в трагедии:

Входит старый священник.

Затем идет последняя сцена, не менее важная, чем гимн: поединок Вальсингама и Священника. Здесь—объяснение причин бунта Председателя и его моральная оценка.

Начинает сцену гневная речь Священника, к ней в высшей степени может быть отнесено пушкинское «глаголом жги сердца людей». Это вовсе не призыв к смирению, к пассивности, не проповедь «фарисейской морали». Тут вообще нет программы того, что должны делать люди в годину бедствия. Здесь—только о том, чего они не имеют права делать, призыв к их совести, к их человеческому достоинству:

Прервите пир чудовищный.

Шумная оргия над могилами и «бешеные песни» во славу чумы оскорбительны, кощунственны и по отношению к живым, и по отношению к умершим.

Пир—«чудовищный» главным образом именно потому, что это вызов не только своей личной смерти, но всеобщей гибели. Когда рядом сотни и тысячи умирают или хоронят своих близких, а один встает и начинает вдохновенно и весело говорить, что смертельная опасность имеет свою притягательную силу, что поэтому он не боится и славит ее,—этот поступок может быть своеобразно прекрасным, как всякое сильное душевное движение, но он не может быть назван ни героическим, ни по настоящему мужественным, ни, тем более, нравственным. Священник произносит моральный приговор бунту Вальсингама.

Но посмотрим, является ли этот приговор точкой зрения самого Пушкина, нравственным итогом произведения?

Вальсингаму нечего противопоставить словам Священника. Сначала он еще пытается не выдавать своего истинного состояния, с наигранной бравадой бросает:

Дома

У нас печальны—юность любит радость.

И тогда Священник уже только ему—вдохновителю вождю—бросает гневные упреки, напоминает об утрате—об умершей матери, о его недавней горести и резко, властно, как настоящий пастырь, привыкший повелевать, требует:

Ступай за мной!

И тут Вальсингам «прорывается». Все, что теснилось в его груди, все, что болело, билось, рвалось,—все выплеснулось наружу. Нет бравады, нет вызова—есть страшная, трагическая искренность.



Он не может уйти. Он отчаялся, надломился от своего безмерного горя, он слишком резко нарушил человеческие и божеские законы; сознание совершенного «беззакония» не позволяет ему уйти со священником. Он не привычен к пороку, и тем опаснее, тем притягательнее сделался для него порок, «новость сих бешеных веселий».

Не могу, не должен  
Я за тобой идти. Я здесь удержан  
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,  
Сознаньем беззаконья<sup>1</sup> моего...

Священник делает последнее усилие спасти человека. Воспоминание о смерти матери не могло остановить его; и тогда появляется последний довод: «Матильды чистый дух тебя зовет».

Это не просто напоминание о погибшей жене. Это напоминание обо всем самом чистом и самом святом, что жило в душе Вальсингама, что воплотилось для него в образе жены и что теперь, с ее смертью, рухнуло и погребло под обломками его, прежнего — «чистого, гордого, вольного».

Сначала это действует. С внезапным порывом Вальсингам встает — но поздно.

О, если б от очей ее бессмертных  
Скрыть это зрелище!

Это больше всего ужасает Вальсингама: она, его идеал, его совесть, она видит тот кошмарный ужас, в котором он погряз.

Где я? Святое чадо света! вижу  
Тебя я там, куда мой падший дух  
Не достигнет уже...

Опять то же «поздно». Он уже потерял для спасения. В последней реплике трагедии:

Спаси тебя господь.  
Прости, мой сын...

некоторые критики видят капитуляцию Священника. Но ведь в тексте совершенно другое: Вальсингам все время только о том и говорит, что он греховен, виноват и не может уйти со Священником именно потому, что слишком виноват, что он слишком погряз в «беззаконии», что его «падший дух» уже «не достигнет» до тех вершин нравственности и чистоты, на которых он был прежде. И Священник понимает это. В его последних словах — глубокая грусть, сочувствие непомерным страданиям и вера в спасение падшего.

Вальсингам еще не может уйти. Но он уже больше не при-

<sup>1</sup> Кстати, слово «беззаконье» — пушкинское. У Вильсона читаем: «Меня здесь удерживает... ненависть и глубокое презрение к своему собственному ничтожеству».

Насколько это мельче! Это — лишь настроение, в то время как у Пушкина — обобщение.

надлежит пирующим. Он на распутьи. Последняя—пушкинская, отсутствующая у Вильсона—ремарка говорит об этом:

«Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погруженным в глубокую задумчивость».

\* \* \*

Таким образом, из последней сцены мы узнаем причину бунта Вальсингама. Это человек, переживший громадное горе, поверженный в беспредельное одиночество, а главное—надломленный, утративший свой идеал, свою «мадонну», свою путеводную звезду.

Его Беатриче—его Матильда умерла, и душу, измученную несчастьями, всеобщим горем, страхом почти неминуемой личной гибели, объял мрак, «ужас мертвой пустоты». И тогда в эту опустошенную и надломленную душу ворвались разрушительные инстинкты: жажда рискованной игры со смертью, упоение близостью опасности и надрывный, по существу, вызов—хвала всеобщей гибели, хохот, в котором слышатся рыдания.

Итак, финал трагедии по-другому освещает ее кульминацию—гимн, позволяет по-новому взглянуть на его безудержную стихийность; теперь мы знаем, что эта удалая безудержность—от пережитого горя, от наступившей в душе темноты, а не от гордого стремления победить гибель и стихию. Именно Вальсингам, а не кто-либо другой из пирующих, создал гимн не только потому, что он смелее, сильнее, умнее всех, но и потому, что он несчастнее всех и опустошеннее всех.

Вальсингам почувствовал не только упоение опасностью, но и своеобразное наслаждение от безмерности горя. Именно наслаждение, упрямое, нехорошее и темное сладострастие страдания. Это то, о чем говорил Белинский, когда писал, что гимн—«яркая картина гробового сладострастия, отчаянного веселья; в ней слышится даже вдохновение несчастья, и может быть, преступления сильной натуры»<sup>1</sup>...

Чувство это мы великолепно знаем по Достоевскому. Но давно уже замечено: как это ни парадоксально, ясный и здоровый Пушкин тоже хорошо знал глубочайшие и болезненные закоулки души; многие проблемы, разработанные потом Достоевским, уже намечены Пушкиным. Все дело тут только в соотношении, в пропорциях, в акцентах. У Достоевского внимание фиксируется на этих болезненных сторонах психики, они рассматриваются подробно и скрупулезно, с пристальным, почти болезненным любопытством. Пушкин же лишь слегка намекает на них, лишь приоткрывает край покрыва, за которым—темные и болезненные бездны духа. Существенна, конечно, и разница в настроении, в самой тональности этих сцен у Пушкина и у Достоевского, т. е. в конечном счете в отношении к

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. АН СССР, М., 1953—1959 гг., т. VII, стр. 556.

ним автора, ибо тональность произведения—это тоже отпечаток авторского «я». Но о тональности «Пира» подробнее ниже.

Упоение опасностью, горем и, наконец, собственным падением—все это вихрем пронесится в душе Вальсингама и рождает дерзкий отчаянный крик: «Итак, — хвала тебе, Чума» — мятеж гордости и бессилия. Только от бессилия мог родиться этот безнадежный и бесцельный бунт, этот вызов, мстительный дерзко-веселый, ожесточенный и надломленный одновременно.

Итак, — хвала тебе, Чума,  
Нам не страшна могилы тьма,  
Нас не смутит твое призыванье.  
Бокалы пеним дружно мы,  
И девы-розы пьем дыханье, —  
Быть может... полное Чумы.

В этом вызове есть красота, буйное величие страсти; только не надо говорить о борьбе и о несокрушимой силе человеческого духа — вот их-то здесь и нет, ибо это — поэзия именно «сокрушенного» духа, потерявшего путеводную нить и цель.

Теперь, когда мы проследили развитие темы Вальсингама на протяжении всей трагедии, нам становятся ясны причины, породившие ее кульминационный взлет, — гимн чуме, этот вывободенный горестями, страхом и надломом разгул темного и буйного саморазрушительного инстинкта.

Каков же нравственный итог трагедии?

Выше уже говорилось, что пир во время чумы, публичный разгул на всеобщем кладбище, перед глазами людей, оплакивающих своих мертвых, и перед лицом собственной гибели — кощунство. У Пушкина нет ни малейшего сомнения в этом. Анализ причин и характера гимна говорит об отношении Пушкина к разгульной оргии и к ее идеологу — Председателю.

Последняя сцена — духовный поединок Священника и Вальсингама, торжественные и гневные библейские инвективы Священника:

Безбожный пир, безбожные безумцы!  
Вы пиршеством и песнями разврата  
Ругаетесь над мрачной тишиной,  
Повсюду смертью распространенной!  
Средь ужаса плачевных похорон,  
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище,  
А ваши ненавистные восторги  
Смущают тишину гробов — и землю  
Над мертвыми телами потрясают.

Эти обвинения ничем не перекрыты, ничем эмоционально не погашены. Когда трагедия кончается, они продолжают звучать, ибо они — ее заключение, ее нравственный итог.

Слова о совершенном грехе, обвинения, раскаяние — все это обрывает пушкинскую трагедию на самой высокой ноте. Тра-

гедия кончается нравственным приговором пиру во время чумы.

Финал «Пира»—полное и скорбное отрезвление, глубокая задумчивость человека, остановленного властной рукой в момент его наивысшего и наигреховнейшего разгула, сознающего всю глубину своего падения, но еще не спасенного, еще не нашедшего силы уйти к правде. Эта задумчивость—мертвая точка, остановка после разрушительного мятежа стихийности перед внезапно поставленной моральной преградой, остановка, за которой должно следовать иное, новое душевное движение. Какое—мы не знаем. На этом трагедия обрывается.

\* \* \*

Итак, вызов Вальсингама осужден, но тогда откуда же буйная и величественная красота этого вызова, красота гимна? Не только красота—бодрость, даже мажорность:

Когда могучая Зима,  
Как бодрый вождь, ведет сама  
На нас косматые дружины  
Своих морозов и снегов,—  
Навстречу ей трещат каминь,  
И весел зимний жар пиров.

Думается, что именно эта бодрая музыка гимна, его энергический ритм мешали критикам воспринять характер Вальсингама в целом, понять природу и причины его бунта, давая повод к высказываниям о жизнеутверждающей силе трагедии. Действительно, когда мы слышим вдохновенный, экстаический гимн, трудно говорить о надломе, об отчаянии. Их нет в самом настроении гимна.

Откуда же мужественный и бодрый тон?

Но ведь это Пушкин! Даже изображая надрыв, Пушкин берет его в самом, так сказать, мужественном варианте, изображает надломленность сильного и здорового по натуре человека, надломленность, вызванную объективными причинами.

Пушкин великолепно понимал и надрыв, и ожесточенный вызов, и сладострастие опасности и горя, их природу, и нравственные истоки. Но чувствовать, как чувствовал Достоевский, самое настроение этого надрыва, утрировать его, психологически препарировать, растворяться в нем Пушкин не мог; это было чуждо ему. В отличие от Достоевского он всегда умел приподниматься над изображаемым ужасом и ущербом.

Широко известна мысль Гершензона о том, что Пушкин вообще не отличает добро от зла, равно любит их, если только они рождены в грозе, в страсти, и презирает, если прохладны. Гершензон считает, что Пушкину важна не нравственная окраска чувства, а его степень<sup>1</sup>. Едва ли стоит возвращаться к

<sup>1</sup> М. О. Гершензон. «Мудрость Пушкина», М., 1919 г.

мысли о равнодушии Пушкина к добру и злу; но в одном Гершензон прав: страсть, разбушевавшаяся стихия, сильный накал чувства, даже направленного на зло, даже греховного и разрушительного, для Пушкина красивы и обаятельны.

И это тоже одна из важнейших причин величественной и яркой красоты гимна. Пушкин знает, что на лондонских улицах идет кощунственный пир, что пропетый Председателем гимн—«песнь разврата». Но какой буйной силой исполнена эта песнь, какая бодрая поступь у этого похоронного марша.

Больше того, в гимне—истинное вдохновение творчества, рождающееся лишь в момент наивысшего напряжения духовных сил. Не случайно именно теперь, на гребне страсти Вальсингаму «впервые в жизни» «странная нашла охота к рифмам»: взрыв стихийных сил так велик, что он разбудил дремавшие дотоле творческие возможности. Эту тему творчества в «Пире» почувствовал Белинский, когда сказал о «вдохновеньи несчастья», звучащем в песне Председателя.

Наконец, еще одно соображение относительно разрыва между настроением гимна и его содержанием, его причинами. Возможно, разрыв этот имеет ту же природу, что и противоречия между высокими, принципиальными словами и мыслями Сальери о вреде Моцарта для музыки, о своей миссии («я избран, чтоб его остановить») и инстинктивными, подсознательными двигателями его поступков: завистью к Моцарту, тоской о своей загубленной жизни.

Подобное же противоречие и в «Скупом рыцаре»: Барон, в сущности, раб, человек скованный, поработанный своей страстью. Но он даже себе не может признаться в этом. В его представлении он—властелин, царь, повелитель.

Это интереснейшее психологическое открытие «маленьких трагедий», несоответствие мыслей, представлений, слов человека его реальным, глубоко скрытым, подсознательным, часто неясным для него самого побуждениям<sup>1</sup>.

Возможно, нечто подобное происходит и с Вальсингамом. Глубинные причины его буйного вызова—страдание, надлом. Но в момент экстаза, в момент бунта он не только не хочет обнаружить эти причины перед людьми—он в эту секунду как будто сам забывает о них, инстинктивно скрывает их под разгульными и вакхическими словами. Мажор и энергия, звучащие в гимне, появляются из своеобразного духа противоречия, из подсознательного желания скрыть ужас и растерянность, царящие в душе. Вальсингам стремится назло тупой, убивающей

---

<sup>1</sup> Эту мысль развивает С. М. Бонди в цикле лекций о пушкинской драматургии и в комментариях к «маленьким трагедиям». (А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах, ГИХЛ, М., 1959—1962 гг., т. IV).

стихии показать, что он не боится ее, что наперекор всему он весел, что он не сломлен.

А в последней сцене бравада и удаля исчезают, обнажая истинную причину дерзкого бунта.

## К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ ПУШКИНА В КОНЦЕ 1820—НАЧАЛЕ 1830 ГОДОВ

Н. Г. Костина

Вопрос о политических взглядах Пушкина последекабристской поры до сих пор остается дискуссионным. Одни исследователи полагают, что Пушкин сохранил в основном свои прежние политические представления<sup>1</sup>.

Другие исходят из того, что политические взгляды поэта претерпели существенное изменение<sup>2</sup>.

О политической концепции Пушкина продолжают писать, но она все же не изучена в полной мере. Не имея возможности хотя бы бегло затронуть все многообразие проблем, сопряженных с эволюцией поэта после восстания декабристов, остановлюсь лишь на нескольких аспектах: отношении Пушкина к са

---

<sup>1</sup> К числу таких исследователей относятся: Н. Л. Бродский («Пушкин». Госполитиздат, М., 1937), В. Я. Брюсов («Медный всадник» В. кн.: А. С. Пушкин. Сочинения. Б-ка великих писателей под ред. С. А. Венгерова, Брокгауз—Ефрон, Т. 3, СПб, 1909, с. 456—465). Б. С. Мейлах (Пушкин и его эпоха. М., Гослитиздат, 1958). С. М. Петров (Исторический роман А. С. Пушкина, АН СССР, М., 1953) и другие.

<sup>2</sup> М. П. Алексеев. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...», «Наука», Л., 1967. П. В. Анненков. Общественные идеалы А. С. Пушкина. В кн.: П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, т. 3, СПб., 1881. Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, т. II, М., «Сов. писатель», 1967.

В. Э. Вацуро. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов. В кн. Пушкин. Исследования и материалы. т. VI, «Наука», Л., 1969, с. 150—170.

Л. И. Вольперт. Пушкин после восстания декабристов и книга мадам де Сталь о французской революции. Пушкинский сборник. Псков, 1968, с. 114—131. М. Н. Покровский. Пушкин-историк. В кн.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 6-ти томах. Под общей ред. Д. Бедного и др. Госиздат., т. V, кн. I, М.—Л.; 1933. В. В. Пугачев. К эволюции политических взглядов А. С. Пушкина после восстания декабристов. Уч. зап. ГГУ, сер. ист.-фил., вып. 78, Горький, 1966. Б. В. Томашевский. «Историзм Пушкина. В кн.: Уч. зап. ЛГУ, № 173, серия фил. наук, вып. 20, Русская литература, Л., 1954. М. А. Цявловский. Статьи о Пушкине. АН СССР, М., 1962. П. Е. Щеголев. Пушкин и Николай I, см. П. Е. Щеголев. Исследования и материалы, т. II. Из жизни и творчества Пушкина. М.—Л., Гослитиздат, 1931.

модержавию и дворянству в связи с оценкой деятельности Петра, отношение к революции.

До 14 декабря 1825 года Петр I, по-видимому, мало интересовал Пушкина. Только в так называемых «Заметках по русской истории XVIII века» (1822 г.) обратился он к личности Петра. Впрочем, и здесь, на наш взгляд, Петр I интересовал Пушкина, главным образом, в связи с политикой его преемников, особенно Екатерины II.

Среди других произведений Пушкина этого периода «Заметки по русской истории XVIII в.» занимают совершенно особое место и тематически ни с одним из них не связаны.

Ряд исследователей: Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский — высказывают предположение о том, что «Заметки» являются результатом устных бесед Пушкина с такими лицами, как М. Ф. Орлов, К. А. Охотников, П. Пестель, Ф. В. Раевский и другими декабристами<sup>1</sup>. Кроме того, Б. В. Томашевский предполагает возможность заимствования фактов, изложенных в «Заметках», из мемуаров и исторических трудов французских писателей (Кастера «История Екатерины II», Масона «Тайные записки» и др.)<sup>2</sup>. Возможно, что «Заметки по русской истории XVIII в.» появились в связи с вопросом об освобождении крепостных, и именно с этих позиций анализирует Пушкин историю XVIII в. Оценка Пушкиным Петра I, хотя и с оговоркой насчет деспотизма, в целом положительна. Сравнение его с Екатериной II проводится не в пользу последней.

Более подробных высказываний Пушкина о Петре I до 14 декабря 1825 года не сохранилось. Петр, по всей вероятности, мало интересовал тогда поэта. Возможно также, что Пушкин демонстративно игнорировал его, так как Петр был фигурой постоянно пропагандируемой правительством.

После возвращения из ссылки интерес Пушкина к Петру возрастает. Уже в декабре 1826 года были написаны «Стансы», затем «Арап Петра Великого», «Полтава», наброски статьи «О дворянстве», «Медный всадник». Петр I упоминается в «Путешествии из Москвы в Петербург», в статье «О ничтожестве литературы русской», ему в 1835 г. посвящено стихотворение «Пир Петра I». С лета 1831 года начинается работа Пушкина над созданием целой книги о петровской эпохе — «Историей Петра I».

---

<sup>1</sup> См. комментарии к «Заметкам по русской истории XVIII в.» Ю. Г. Оксмана, Б. В. Томашевского. В кн.: А. Пушкин. Сочинения. Гослитиздат, Л., 1938, с. 940. М. А. Цявловского. В кн.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 9-ти томах. Изд. «Academia». М., 1937, т. IX, с. 629.

<sup>2</sup> Б. В. Томашевский. Комментарии.—В кн.: А. С. Пушкин. Сочинения. Гослитиздат, Л., 1938, с. 940.

Сам Пушкин писал П. В. Нащокину 3 сентября 1831 г.: «царь (между нами) взял меня в службу... и позволил рыться в архивах для составления Истории Петра I»<sup>1</sup>. Работа эта, по-видимому, пришлось по душе Пушкину. По крайней мере, Бенкендорфу он писал: «Не смею и не желаю взять на себя звание Историографа после незабвенного Карамзина; но могу со временем исполнить давнишнее мое желание написать Историю Петра Великого и его наследников до государя Петра III»<sup>2</sup>.

А уже 11 июня 1834 года Пушкин пишет жене: «Петр I-й идет, того и гляди напечатаю 1-й том к зиме»<sup>3</sup>. Но при его жизни не было напечатано ни строчки из предполагаемой работы. После смерти Пушкина осталась 31 тетрадь, в которых были собраны материалы. Со временем они были утеряны и лишь впоследствии нашлись из них 22, представляющие собой рукопись «Истории Петра I». Напечатана она была только в 1938 году в 10-м томе Большого академического издания сочинений Пушкина<sup>4</sup>.

О том, что представляет собой найденная рукопись—то ли простой конспект собираемых материалов, а именно «Деяний Петра Великого» И. И. Голикова, или же корпус задуманного произведения, существуют две резко противоположные точки зрения. Одна из них представлена в статье П. Попова («Пушкин в работе над историей Петра»), другая—в книге И. Л. Фейнберга «Незавершенные работы Пушкина».

П. Попов, разбирая тетради Пушкина и сравнивая их с многотомной историей И. И. Голикова, пришел к выводу, что «в основе всех рукописей... лежит единый литературный источник—«Деяния Петра Великого» Голикова, девять первых томов которого изучались Пушкиным, в соответствии с чем он и составлял свои записи, располагая их погодно»<sup>5</sup>. «Привнесения из других источников (Штелин, Туманский, Шафиров, Lemontey) столь ничтожны, что не ломают последовательности голиковского рассказа»<sup>6</sup>. А в архив Пушкин, считает Попов, заглянул лишь один раз, разыскивая письмо Петра в Сенат<sup>7</sup>. Отсюда автор делает вывод: «изучение рукописей Пушкина

---

<sup>1</sup> Пушкин. Полное собр. соч. в 16-ти тт. АН СССР, Л., 1941, т. XIV, с. 219 (в дальнейшем цитирование Пушкина только по этому изданию).

<sup>2</sup> Там же, т. XIV, с. 256.

<sup>3</sup> Там же, т. XV, с. 159.

<sup>4</sup> См. работы П. Попова «Пушкин в работе над историей Петра I». Литературное наследство, № 16—18. М., 1934, и И. Л. Фейнберга «Незавершенные работы Пушкина».

<sup>5</sup> П. Попов Указ. соч., Лит. наследство, № 16—18, с. 469.

<sup>6</sup> П. Попов. Указ. соч. Лит. наследство, № 16—18, стр. 474.

<sup>7</sup> Там же, стр. 474.



позволяет умозаключить, что сведения при жизни Пушкина о состоянии его работы над Петром были преувеличенными. Никаких «ценных материалов» Пушкин не собрал, никаких новых взглядов на основание Петербурга не высказал и «эволюции характера» Петра не прослеживал<sup>1</sup>.

Совершенно иное мнение о пушкинской «Истории Петра I» принадлежит И. Л. Фейнбергу, который считает, что «История Петра I» представляет собой «черновую конструкцию» будущей книги<sup>2</sup>. Сходство с книгой Голикова мнимое. «Там, где Пушкин в подготовительном тексте своей «Истории Петра» «близок к Голикову», он близок попросту к источникам, собранным в голиковском своде»<sup>3</sup>. «Даже там, где Пушкин «только сокращает» материал, найденный у Голикова, он гениально меняет пропорции, создавая новую перспективу в изображении воссоздаваемых им событий»<sup>4</sup>.

Особую позицию занимает А. Н. Шебунин, автор рецензии на статью П. Попова. Соглашаясь с тем, что найденные тетради являются конспектом голиковского труда, он полагает, что Пушкин не был знаком с архивом. Против утверждения Попова свидетельствует, по мнению Шебунина, и отсутствие части тетрадей, и то, что у Пушкина имелось разрешение на работу в архиве. Кроме того, по словам самого Попова, «...в материалах по истории Петра имелся ряд копий писем Петра и других материалов, писанных рукою не Пушкина, но хранившихся вместе с его собственноручными записями». А значит у Пушкина были какие-то архивные материалы, П. Поповым не изученные»<sup>5</sup>.

Проведенное нами сопоставление «Истории Петра I» с «Деяниями Петра Великого» Голикова дает основание утверждать, что пушкинский текст является конспектом «Деяний Петра Великого» Голикова. Пушкин целиком следует Голикову даже в том случае, когда не согласен с ним. Так, например, приводя вслед за Голиковым описание Нарвского сражения, Пушкин тут же замечает, что все описание сражения у автора ошибочно<sup>6</sup>.

По поводу перечисления Голиковым в 7-й части книги деяний Петра Великого Пушкин пишет: «Достойна удивления

---

<sup>1</sup> П. Попов. Указ. соч. Лит. наследство, № 16—18, стр. 474—475.

<sup>2</sup> И. Фейнберг. Указ. соч., стр. 242.

<sup>3</sup> Там же, стр. 121.

<sup>4</sup> Там же, стр. 133.

<sup>5</sup> А. Н. Шебунин, П. Попов. Пушкин в работе над историей Петра I. В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии, т. 2, М.—Л., АН СССР, 1936, стр. 437.

<sup>6</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч., М., 1950, т. X, с. 54. Ср. И. И. Голиков «Деяния Петра Великого», М., 1788, ч. 2.

разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности, или по крайней мере для будущего,—вторые вырвались у нетерпеливого самовластного помещика». Далее следует приписка: «внести в Историю Петра, обдумав»<sup>1</sup>. Подобные замечания не раз встречаются у Пушкина и свидетельствуют как о том, что Пушкин в этом случае просто конспектировал Голикова, так и о серьезном, вдумчивом отношении Пушкина к своей будущей работе. В то же время ссылки на другие книги и источники, тот факт, что Пушкин во многих местах не соглашается с Голиковым, говорят о знакомстве его с другими многочисленными источниками.

К сожалению, о работе Пушкина в архивах над историей Петра I нет таких специальных исследований, какие имеются о работе его над историей Пугачева. А между тем интерес Пушкина к истории Петра не был случайным.

С восшествием на престол Николая I культ Петра I в России еще более усиливается. Как раньше, но в гораздо большей степени, начинает проводиться идея, что монарх, в данном случае Николай I, является продолжателем дела Петра Великого. Впервые заявила об этом в печати «Северная пчела», затем—другие газеты и журналы. Во многих стихах, напечатанных в этот период, проводится параллель между двумя императорами. Бывший декабрист Ф. Глинка писал в «Северной пчеле»:

Как пращур Петр, дружить по сердцу правоте

И при звезде ночной томить над делом очи<sup>2</sup>.

Подобное же сравнение можно найти в стихах Е. Трегубова и М. Суханова («Сын отечества»), А. Мерзлякова («Вестник Европы») и других поэтов. По-видимому, это не было случайностью, обычной лестью новому императору. На наш взгляд, большую роль сыграло здесь намеренье Николая I представить себя новым Петром Великим. Желание императора видеть себя преемником Петра I отмечали и иностранцы, побывавшие в России. Французский путешественник и писатель маркиз де Кюстин указывал, что «Петр Великий гораздо ближе императору Николаю, чем его брат Александр, и потому Петр еще и теперь в большой моде»<sup>3</sup>.

И вполне естественно, что русское общество, замечая приязнания монарха на сходство с великим предком «видело в

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Указ. сочинение, стр. 256.

<sup>2</sup> «Северная пчела», СПб, 1826, 7 декабря.

<sup>3</sup> Маркиз де Кюстин. Николаевская Россия. М., Изд. Всесоюзного общ. политкоржжан. 1930, стр. 93.

этом готовность Николая I продолжить дело Петра. Поверил, или хотел верить этому и Пушкин. Поэтому и призывает он Николая I следовать примеру своего предка, поэтому и проявляет в то время повышенный интерес к истории Петра I, в котором он видел осуществление своих представлений о «революции сверху».

По сравнению со «Стансами» и «Полтавой» образ Петра у Пушкина становился со временем все многограннее. В набросках статьи «О дворянстве» давалась уже сложная характеристика Петра I. Сопоставление его с Робеспьером и Наполеоном объяснялось, по-видимому, тем, что Петр I, наряду с величайшими прогрессивными реформами, сокрушил старое дворянство, что отнюдь не являлось, с точки зрения Пушкина, положительным фактом. Так, в 1830 году Пушкин приветствовал проект Николая I об ограждении дворянства. Он с радостью сообщал Вяземскому 16 марта 1830: «Государь уезжая оставил в Москве проект новой организации, контр-революции революции Петра. Вот тебе случай писать политический памфлет, и даже его напечатать, ибо правительство действует или намерено действовать в смысле европейского просвещения. Ограждение дворянства, подавление чиновничества, новые права мещан и крепостных—вот великие предметы. Как ты? Я думаю пуститься в политическую прозу»<sup>1</sup>.

Ко времени работы над «Историей Петра I» Пушкин учел самые разные оценки Петра, в том числе и отношение к Петру I М. М. Щербатова. Правда, в ссылках на М. М. Щербатова, встречающихся в «Истории Петра I», имеется в виду изданный М. М. Щербатовым «Журнал или тоденная записка... Петра Великого с 1698 г.» ч. I и II, но, по-видимому, поэт был знаком и с не опубликованным в то время трудом Щербатова «О повреждении нравов в России». С этой книгой его мог познакомить П. Я. Чаадаев, внук Щербатова. Однако Пушкин не последовал за Щербатовым, а лишь учел его концепцию, чтобы показать многообразие и сложность политики Петра Великого. Пушкинское понимание этой сложности запечатлелось в «Медном всаднике».

Уже В. Г. Белинский, задумываясь над поэмой, видел ее разгадку в столкновении Евгения с Медным всадником. По его мнению, Пушкин, при всем сочувствии отдельным личностям, изобразил историческую необходимость торжества общего над частным... «эта поэма—апофеоза Петра Великого»<sup>2</sup>.

Разногласия в толковании поэмы возникли сразу же после ее опубликования. В. Я. Брюсов очень метко свел их к трем типам: одни истолкователи, к числу которых относится и В. Г.

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 14, 1941, стр. 69.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. АН СССР, 1955, т. 7, стр. 547.

Белинский, видели в «Медном всаднике» противопоставление частного общему и торжество последнего над первым. Другие (среди них особенно выделяется Д. Мережковский) усматривали в поэме противопоставление героя и представителя безликой толпы. И, наконец, третья группа исследователей, пожалуй, самая многочисленная, к которой присоединился и Брюсов, видела в Петре символ самодержавия. По мнению Брюсова, последнее толкование в какой-то степени включает в себя и два первых<sup>1</sup>. К нему присоединяется и большинство советских историков. Но и здесь существуют разногласия: победу или поражение самодержавия предрекал Пушкин в «Медном всаднике»?

Сам В. Я. Брюсов считал, что бунт Евгения привел в смятение Медного всадника, который до этого равнодушно отнесся к мятежу стихии. Пушкин, якобы, хотел показать, что, несмотря на временное торжество деспотизма, «свобода возникнет в глубинах человеческого духа и «огражденная скала» должна будет опустеть»<sup>2</sup>.

Особенно несовместимыми казались исследователям представление Пушкина об исторической роли родового дворянства и его примирение с абсолютизмом, принизившим государственное значение поместного дворянства. Так, М. Н. Покровский и П. Попов утверждали, что Пушкин не мог принять Петра, поскольку тот ущемил родовое дворянство. «Для Пушкина, лелеявшего мечту о высоком значении дворянства, Петр был «разрушитель», как для Евгения Медный всадник—символ гибели его жизненного благополучия»<sup>3</sup>.

Многих исследователей интересовал вопрос: торжество самодержавия или намек на его неизбежную гибель содержит в себе поэма. Н. Л. Бродской и другие пушкинисты, присоединяясь к мнению Брюсова, видели в поэме намек на будущую гибель самодержавия. Выдвигалось и предположение, что Пушкин показал в поэме безнадежность бунта против абсолютизма. В недавно вышедшей книге «Пушкин. Исследования и материалы» (т. VI), в статье Е. А. Маймина проводится мысль, что ни Евгений, ни Медный всадник не одерживают победу. Пушкин просто сталкивает «равновеликое», не давая торжествовать ни тому, ни другому<sup>4</sup>. По мнению другого автора

<sup>1</sup> Валерий Брюсов. «Медный всадник». В кн. А. С. Пушкин. Сочинения, Брокгауз—Ефрон. СПб, т. 3, 1909, стр. 456—458.

<sup>2</sup> Там же, стр. 465.

<sup>3</sup> П. Попов. Ук. соч. Лит. наследство, № 16—18, стр. 490. См. также: М. Н. Покровский. «Пушкин-историк».—В кн.: А. С. Пушкин и н. Полн. собр. соч. в 6-ти т. Под. ред. Д. Бедного и других. Т. 5, кн. 1.

<sup>4</sup> Е. А. Маймин. Философская поэзия Пушкина и лбомудров (К различию художественных методов). В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы». т. VI, стр. 116.

В. Э. Вацуро, Пушкина интересовали объективные последствия реформ Петра, которые он осуждал, так как в последнее время выступал за «замкнутую в самой себе Россию»<sup>1</sup>.

На наш взгляд, «Медный всадник» — поэма о бесплодности всяких попыток сопротивления самодержавию, с точки зрения Пушкина, все они обречены на неудачу. Нам кажется, что эта мысль более всего соответствует мировоззрению Пушкина начала 30 годов.

Без сомнения, Пушкина волновал и вопрос о соотношении личного и государственного интересов в истории. И при всем сочувствии отдельным личностям, Пушкин не мог не признать неизбежность торжества общего над частным.

Не видим мы большого противоречия между представлением Пушкина о роли родового дворянства в истории и положительной оценкой Петра I.

Несомненно, что Пушкин, с его верой в историческую роль родового дворянства, в отличие от Генриха Гейне, приветствовавшего «Табель о рангах», отрицательно относился к созданию Петром нового дворянства, к принижению им значения боярства. И в этом он не был одинок. Герцен также отмечал: «Один из самых печальных результатов петровского переворота — это развитие чиновнического сословия. Класс искусственный, необразованный, голодный, не умеющий ничего делать, кроме «служения», ничего не знающий, кроме канцелярских форм; он составляет какое-то гражданское духовенство, священнодействующее в судах и полициях и сосущее кровь народа тысячами тров, жадных и нечистых»<sup>2</sup>.

Но и к старому русскому дворянству отношение Пушкина было очень сложным.

В набросках статьи «О дворянстве» Пушкин писал: «Что такое дворянство? потомственное сословие народа высшее, т. е. награжденное большими преимуществами касательно собственности и частной свободы. Кем? народом или его представителями. С какой целью? с целью иметь мощных защитников или близких ко властям и непосредственных представителей. Какие люди составляют сие сословие? люди, которые имеют время заниматься чужими делами. Кто сии люди? люди отменные по своему богатству или образу жизни»<sup>3</sup>.

Итак, старинное дворянство — представитель народа при государе, защитник его интересов. Царствующие в России государи старались принизить роль родового дворянства, а на смену ему создать новое, полностью зависящее от царя, чиновное дворянство, которое характеризует «совершенное отсутст-

<sup>1</sup> В. Э. Вацуро. Указ соч., стр. 168.

<sup>2</sup> А. И. Герцен. Собр. соч., в 30-ти тт., изд. АН СССР. М., 1956, т. VIII, стр. 252.

<sup>3</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч. Т. XII, М., 1949, стр. 205.

вие чести и честности»<sup>1</sup>. Началось падение дворянства, еще при Иоаннах, Петр начал уничтожение дворянства чинами<sup>2</sup>.

Пушкин пишет и о цели, с которой создавалось новое дворянство: «Высшая цель, если она не наследственная (на деле) является знатью пожизненной; средство окружить деспотизм преданными наемниками и подавить всякое сопротивление и всякую независимость»<sup>3</sup>. Полностью зависимая от власти, чиновная аристократия не способна на самостоятельные действия и потому не является прогрессивной силой, а старое дворянство приходит в упадок. Оно лишается богатства, которое как раз и давало ему возможность быть независимым представителем народа при государе. И Пушкин с горечью замечает: «Вот причина быстрого упадка нашего дворянства: дед был богат, сын нуждается, внук идет по миру. Древние фамилии приходят в ничтожество: новые поднимаются и в третьем поколении исчезают опять. Состояния сливаются, и ни одна (фамилия) не знает своих предков. К чему ведет такой политический материализм? Не знаю. Но пора положить ему преграды. Аристократия чин (овная) не заменит аристократии родовой»<sup>4</sup>. Пушкин, несомненно, считал старинное дворянство способным противостоять абсолютизму. Он писал: «Иностранцы, утверждающие, что в древнем нашем дворянстве не существовало понятия о чести (point d'honneur), очень ошибаются. Сия часть, состоящая в готовности жертвовать всем для поддержания какого-нибудь условного правила, во всем блеске своего безумия видна в древнем нашем местничестве. Бояре шли на опалу и на казнь, подвергая суду царскому свои родословные распри»<sup>5</sup>.

Но в то же время Пушкин видел, что боярство ничем не рекомендовало себя в прошлом. Мешало то свойство русского характера, о котором так резко сказал П. Я. Чаадаев,—безразличие русского общества к общественной жизни.

Пушкин был полностью согласен с Чаадаевым. «Действительно, нужно сознаться,—писал он Чаадаеву в 1836 году,—что наша общественная жизнь—грустная вещь. Что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всякому долгу, справедливости и истине, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству—поистине могут привести в отчаяние»<sup>6</sup>. В Очерке введения к «Истории Петра» есть красноречивая характеристика: «Россия разделена на воеводства, управляемые боярами.

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч., т. XI, 1949, с. 16.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч., т. XII, стр. 206.

<sup>3</sup> Там же, стр. 485.

<sup>4</sup> Там же, т. VIII, ч. I, М., 1948, стр. 53.

<sup>5</sup> Там же, т. XI, стр. 54.

<sup>6</sup> Там же, т. XVI, 1949, стр. 393.

## Бояре беспечные

Их дьяки алчные

Народ taillable à merci et miséricorde.

Правосудие отдаленное, в руках дьяков.

Подати многосложные и неопределенные.

Беспорядок в сборе оных».

Тут же Пушкин замечает: «...правительство впереди народа»<sup>1</sup>. Другое сравнение действий правительства и дворянства также проводится в пользу правительства: «Петр занялся внутренними преобразованиями. Примером своим (и указами?) уменьшил он число холопей. Он являлся на улице с одним или тремя деньщиками, скачущими за ним. Бояре принуждены были распустить своих дворовых. Сии разжиревшие тунеядцы разбрелись, впали в бедность и в распутство. Петр, обещая им ненаказанность, призвал их в службу. Собралось их множество»<sup>2</sup>. Правда, старое боярство не было просвещенным, чего нельзя сказать о современниках Пушкина. Но в его время родовое дворянство, постепенно лишаясь своего богатства, находилось в упадке, чиновное было полностью зависимо от власти, другой силы, способной содействовать прогрессу страны, он не видел и оставалось одно, надеяться на прогрессивную роль самодержавия.

Неверие в народ как активную силу истории появилось у Пушкина уже в начале 20-х гг. Немалую роль в этом, по-видимому, сыграло поражение испанской революции, оказавшее большое влияние на русское общество<sup>3</sup>.

Разочарование поэта отразилось в лирике этого периода. Если в 1821 году в послании к В. Л. Давыдову Пушкин еще верит в возможность революции в России, то в 1823 году в стихах «Птичка», «Телега жизни», «Свободы сеятель пустынный» эта вера окончательно исчезает.

Отношение Пушкина к «просвещенному абсолютизму», к дворянству было неразрывно связано с негативным отношением поэта ко многим явлениям социально-политической, духовной, культурной жизни тех стран, где утверждалось господство буржуазии. В свое время это отметил Г. А. Гуковский.

Он установил, что интерес Пушкина к социально-историческим проблемам значительно возрастает с 1830 года, что было связано «с впечатлениями русской социальной действительности этого времени», с работами французских историков-социологов: Баранта, Гизо, Тьерри», а также «со своими соб-

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч., т. X, стр. 290—291.

<sup>2</sup> Там же, стр. 43—44.

<sup>3</sup> М. П. Алексеев Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX веков, изд. Ленинград. ун-та. Л., 1964, стр. 116—139.

ственными изменениями истории России и Запада»<sup>1</sup>. Кроме того, большое впечатление на Пушкина произвела июльская революция во Франции 1830 года, которая принесла миру «замену Людовика XVI Людовиком-Филиппом, замену маркизов банкирами, замену салонов коммерческими конторами, омертвевшего классицизма водевилями Скриба, произвола короля произволом богатей и страданий крепостных страданиями «работников» на фабриках»<sup>2</sup>. В новом буржуазном обществе, считает Гуковский, Пушкину все казалось подчиненным власти денег, которые «несут миру злобу, подлые стремления, забвение всего человеческого, отраву и безумие»<sup>3</sup>. По сравнению с ним феодальный мир со всеми своими пороками представлялся Пушкину намного обаятельнее, поэтичнее<sup>4</sup>.

К такому выводу пришел Гуковский, анализируя два произведения поэта—«Скупой рыцарь» (1830) и «Пиковая дама» (1834). Еще более определенно сказал Пушкин о своем отношении к буржуазному обществу и буржуазной демократии в 1836 г. в стихотворении «Из Пиндемонти» и в статье «Джон Теннер».

По мнению многих исследователей, в том числе и М. П. Алексева, пушкинская статья «Джон Теннер» была написана под непосредственным влиянием книги А. Токвиля «О демократии в Америке»<sup>5</sup>.

А. Токвиль, анализируя американский общественный строй, наряду с положительными моментами, отмечал и опасные последствия равенства—отсутствие ярких личностей, художественных произведений, торжество «середины». Равенство—неизбежная тенденция времени. Но лишь история покажет «поведет ли... это равенство к рабству или свободе, к просвещению или варварству, к благополучию или бедствиям»<sup>6</sup>.

Книга А. Токвиля вышла в 1835 г. Но Пушкин высказывал подобные мысли и раньше—в «Пиковой даме» и «Скупом рыцаре». По всей вероятности, эти идеи были широко распространены в то время. Недаром сходные рассуждения встречаем мы и у Стендаля. Он утверждает, что буржуазная революция не может принести свободы, так как «собственники желают только безопасности, а главное—равенства во всем. Свобода кажется им роскошью»<sup>7</sup>. Свобода нужна любому промышлен-

<sup>1</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, 1957, стр. 291—292.

<sup>2</sup> Там же, стр. 319.

<sup>3</sup> Там же, стр. 317.

<sup>4</sup> Там же, стр. 351.

<sup>5</sup> М. П. Алексеев. К статье Пушкина «Джон Теннер». В кн.: Временник Пушкинской комиссии, 1966, «Наука», Л., 1969, стр. 50—56.

<sup>6</sup> А. Токвиль. О демократии в Америке. М., 1897, стр. 574.

<sup>7</sup> Стендаль. Г-жа де Сталь. В кн. Стендаль. Собр. соч., «Худ. лит-ра», т. IX, Л., 1938, стр. 259.



нику только для того, чтобы «увеличить свое состояние»<sup>1</sup>. Если это будет ему обеспечено, «он не только не будет требовать государственных переворотов, но станет бояться их»<sup>2</sup>.

Буржуазии, считает Стендаль, совершенно не свойственно благородство чувств.

В этом отношении она стоит гораздо ниже и аристократии, и так называемого, «мыслящего» класса. «Шесть месяцев тому назад,—пишет Стендаль в статье «О новом заговоре против промышленников»,—Санта-Роза был убит при Наварине: года не прошло с тех пор, как умер лорд Байрон на службе Греции. Какой промышленник пожертвовал бы всем своим состоянием этому высокому делу»<sup>3</sup>. Монархия, со свойственным ей деспотизмом одного человека, очень часто кажется Стендалю предпочтительнее буржуазной демократии, при которой деспотизм монарха заменен деспотизмом «толпы» или деспотизмом общественного мнения. В статье «В 1836 году комедия невозможна» Стендаль писал об Америке, которая представлялась ему наиболее ярким примером республиканского образа жизни: «Там нет такого деспота, как кардинал де Флери, царивший во Франции, кажется, во времена г-на Дебрасса. Там деспот—грубая посредственность, за которой надо ухаживать, если не хочешь подвергнуться оскорблениям на улицах»<sup>4</sup>.

И Стендаль боится, что и Франция вскоре будет похожа на Америку. Революция привила французам «здравый смысл», изменила их нравы. Со времени революции во Франции господствует жеманство, порождающее скуку, и Стендаль жалеет о том беспечном веселье, которое характеризовало монархическую Францию: «Смех,—писал он в статье «О морали Реньяра» (1823 г.),—черта наших испорченных монархических нравов, и мне жаль было бы лишиться его»<sup>5</sup>.

Во многом был согласен со Стендалем и Оноре де Бальзак. В его творчестве явно выражена симпатия к людям, сохранившим дворянское благородство дореволюционной Франции»<sup>6</sup>.

Антиреспубликанские, промонархические настроения были распространены в то время в России.

Широкие слои русской общественности усваивают мысль об объективной прогрессивности русского самодержавия. Даже люди, сочувствующие декабристам, склонны были к идеализации правительственной инициативы. Несомненно, что к

<sup>1</sup> Стендаль. О новом заговоре против промышленников. Там же, стр. 282.

<sup>2</sup> Стендаль. Ук. соч., стр. 283.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стр. 360.

<sup>5</sup> Там же, стр. 214.

<sup>6</sup> Д. Д. Обломиевский. Бальзак. В кн: История французской литературы. АН СССР, 1956, т 2, стр. 441—489.

числу их в то время принадлежал и А. И. Герцен. В 1836 году он писал в «Отдельных замечаниях о русском законодательстве»: «В гражданском обществе (dans le fait social) прогрессивное начало есть правительство, а не народ. Правительство есть формула движения (du progrès), выражение идеи общества, форма его историческая, факт непреложный»<sup>1</sup>.

На длительное отсутствие в России после поражения декабристов республиканских идей указывал В. И. Ленин. В 1902 году в «Аграрной программе русской социал-демократии» он писал: «Мы говорим: «создать» (речь идет о создании и упрочении социал-демократами республиканской традиции — Н. К.), ибо старые русские революционеры никогда не обращали серьезного внимания на вопрос о республике, никогда не считали его «практическим» вопросом... На нашу долю (если не говорить о давно забытых республиканских идеях декабристов), на долю социал-демократов, выпало распространить требование республики в массе и создать республиканскую традицию среди русских революционеров»<sup>2</sup>.

\* \* \*

Эволюция взглядов Пушкина свидетельствует о сложности путей развития русской политической мысли в XIX веке. Они шли в общем по линии прогресса. Здесь нужно лишь иметь в виду сложность самого понятия прогресс, на которую указывает академик Н. И. Конрад<sup>3</sup>.

Вызревание республиканских политических учений в Западной Европе и в России шло отнюдь не по прямой линии. В 20—30-е годы и на Западе, и в России республиканизм переживал острый кризис. В результате широко распространяются антиреспубликанские идеи. Это было временное явление. В Западной Европе, в частности во Франции, республиканские идеи стали вновь постепенно овладевать обществом примерно с середины 30-х годов<sup>4</sup>. В России этот процесс по целому ряду причин был более сложным, более мучительным. Но так называемые антиреспубликанские идеи подчас были скрытым республиканизмом. Это характерно и для Пушкина. Отсюда и противоречивость его политических взглядов, политической позиции в последнее десятилетие жизни.

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти тт., т. I, 1954, стр. 320.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Сочинения, Госполитиздат, Л., 1951, т. VI, стр. 103.

<sup>3</sup> Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., изд. «Наука» 1966, стр. 505, Ст. «О смысле истории».

<sup>4</sup> См. Жорж Вейль. История республиканской партии во Франции с 1814 по 1870 г., пер. с фр. Л. Шишко. Изд. Скирмунта, М., 1906.

## ПУШКИН И ЖУРНАЛ «СОРЕВНОВАТЕЛЬ ПРОСВЕЩЕНИЯ И БЛАГОТВОРЕНИЯ»

(о датировке стихотворения Пушкина «К Н. Я. П.»)

В. И. Костин

В восьмой части журнала «Соревнователь просвещения и благотворения» за 1819 год было опубликовано стихотворение А. С. Пушкина «Ответ на вызов написать стихи в честь императрицы Елизаветы Алексеевны». Автор, не славивший до этого «земных богов», сейчас делает исключение и воспевает добродетель на троне:

Я пел на троне добродетель  
С ее приветною красой.  
Любовь и тайная свобода  
Внушали сердцу гимн простой;  
И неподкупный голос мой  
Был эхо русского народа<sup>1</sup>.

Добродетелью на троне поэт считает жену Александра I Елизавету Алексеевну. Появление этого стихотворения отнюдь не случайно, как не случайно и напечатание его в «Соревнователе», который редактировался Федором Николаевичем Глинкой—председателем Вольного общества любителей российской словесности, членом Коренного Совета Союза Благоденствия. Несколько месяцев спустя после опубликования в «Соревнователе» стихов Пушкина на январском совещании Коренной Думы Союза Благоденствия в 1820 г. Ф. Глинка при рассмотрении предложений П. И. Пестеля о государственном устройстве России высказался за возведение на престол Елизаветы Алексеевны. Для этого Глинка имел серьезные основания. Начиная буквально с первых номеров, «Соревнователь просвещения» на своих страницах популяризирует имя Елизаветы Алексеевны. Во втором номере за 1818 год А. А. Никитин публикует стихотворение «Песнь на могиле павших за Отечество», в котором имеются такие строки:

О вы, надменные владыки!  
Что значит слава ваших дней?  
Вы лишь тщеславием велики. .  
Так ваши имена забудут.  
И Барды в песнях вековых  
Тиранов прославлять не будут,  
Их лиры славят лишь благих...<sup>2</sup>

После смерти тиранов потомство их имена забудет, но вечно будут жить в сердцах добродетельные монархи.

...Царь добрый, украшая веки...

<sup>1</sup> «Соревнователь», 1818, ч. VIII, стр. 71.

<sup>2</sup> «Соревнователь», 1818, ч. I, стр. 249—250.

Он не умрет в своих делах<sup>1</sup>.

Во второй части его же оды «Отсутствие Северной богини», прочитанной «...в публичном собрании Общества 23 сентября истекшего года в самый день отъезда ее императорского величества Всемилоштивейшей государыни императрицы Елизаветы Алексеевны в Москву»<sup>2</sup>, автор, прославляя императрицу, пишет о ней, как о «сирот ограде», «надежде вдов», «наук награде» и т. п.

Ф. Глинка опубликовал в одном из номеров журнала стихи «К бюсту Венценосной Благотворительности бедных, сирот и несчастных», где прославлял благотворительную деятельность Елизаветы Алексеевны в пользу бедных. Но наиболее интересной является «Шарада» Ф. Глинки, в которой поэт нарисовал государство, где царит благоденствие, порядок, мир, где все люди счастливы. Во главе государства стоит монарх, власть его ограничена «Священными законами».

Но горе, где поправ священные законы,  
Забыв свой долг, презрев граждан—права и стоны,  
Воссядет равный им страстьми — а не закон:  
Там вмиг преобратит строптивой властью он  
В ничто—обилья блеск; луга и нивы—в степи.  
И детям от отцов наследье—грусть и цепи;  
И землю окропят потоки горьких слез,  
И взыдет стон людей до выпретенных небес!<sup>3</sup>

Глинка хочет видеть на троне царя, который бы не мог злоупотреблять своей властью, будучи ограничен законами, т. е. автор выступает сторонником конституционной монархии. Таким образом, налицо целый ряд фактов, говорящих об одном и том же: о прославлении Елизаветы Алексеевны, с чьим именем связаны мечты о новых формах правления в стране, о монархии, ограниченной законами. Елизавета Алексеевна в этот период пользовалась популярностью среди декабристов. Имя ее было популярно и среди аристократической фронды, крайне отрицательно относившейся к царящему в России порядку и лично к царю. Изучению взаимоотношений Елизаветы Алексеевны и окружающей ее аристократической группировки, с одной стороны, и Ф. Глинки с Елизаветой Алексеевной и ее окружением—с другой—была посвящена статья А. Н. Шебунина «Пушкин и «общество Елизаветы»<sup>4</sup>. Эта статья не потеряла своего научного значения до сих пор, несмотря на некоторые неверные выводы, сделанные автором. В частности, А. Н. Шебунин подробнейшим образом исследовал политические

<sup>1</sup> «Соревнователь», 1818, ч. I, стр. 251.

<sup>2</sup> «Соревнователь», 1818, ч. II, стр. 209.

<sup>3</sup> Там же, 1820, ч. IX, стр. 75—76

<sup>4</sup> Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.—Л., АН СССР, т. I, 1936, стр. 53 и след

взгляды и планы группы приближенных к Елизавете Алексеевне лиц—Ад. Чарторыйского, графа П. А. Строганова, графа С. Потоцкого, С. Р. и М. С. Воронцовых, с одной стороны, и Ф. Н. Глинки—с другой, сделав вывод о существовании самостоятельного общества «Елизаветы»<sup>1</sup>, члены которого якобы стремились к возведению Елизаветы Алексеевны на престол. Эта мысль А. Н. Шебунина уже встретила резкое возражение в работах М. В. Нечкиной<sup>2</sup> и В. Г. Базанова<sup>3</sup>, которые категорически отрицали какую-либо возможность существования такого общества, однако не привели необходимых аргументов.

Ф. Глинка, будучи «...осторожным и вдумчивым организатором и предусмотрительным и спокойным руководителем общества»<sup>4</sup>, не мог надеяться на возможность соглашения с лицами знатного аристократического происхождения, которые пренебрежительно относились к бедным и незнатным дворянам. Эти аристократы, хотя и были противниками Александра I за его «недворянскую», по их мнению, политику, не очень-то стремились к ограничению самодержавия. Необходимо учесть и тот факт, что аристократическая фронда рассчитывала лишь на дворцовый переворот и панически боялась всяких революционных потрясений<sup>5</sup>.

Что касается Ф. Глинки, то он постепенно начал отходить от тактики дворцового переворота и в 1820 г. приветствовал тактику военной революции. Об этом наглядно свидетельствует его статья в «Соревнователе» за 1820 год (ч. XI) «Отличительные черты из происшествий Отечественной войны (1812) от Малоярославского до трехдневного Красенского боя», в которой он приветствовал Испанскую революцию 1820 года. Агитация Глинки за добродетельного монарха могла принести определенные политические плоды: она способствовала дискредитации самодержавия и призывала к ограничению его рамками закона. Устанавливая связи с аристократической фрондой, Ф. Глинка стремился к расширению сферы влияния идей декабристов.

В этот период молодой А. С. Пушкин становится на позиции Союза Благоденствия, действует в его духе, знает и разделяет многие мнения декабристов, не будучи формально членом тайного общества. «Наличие политических стихотворений Пушкина имело для пропаганды декабристов первостепенное

<sup>1</sup> Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.—Л., АН СССР, т. I, 1936, стр. 58.

<sup>2</sup> М. В. Нечкина. Движение декабристов. Т. I. М., АН СССР, 1955, стр. 259.

<sup>3</sup> В. Г. Базанов. Ученая республика. М.—Л., 1964, стр. 97.

<sup>4</sup> С. Н. Чернов. К истории Союза Благоденствия (из бумаг Н. Ф. Глинки).—«Каторга и ссылка», 1926, № 2, стр. 123.

<sup>5</sup> См. А. Н. Шебунина. Ук. соч., стр. 89.

значение: они распространялись не только в кругах передового дворянства и офицерства, но проникали также и в среду «низших чинов армии и даже простых солдат»<sup>1</sup>. А. С. Пушкин был сторожником конституционной монархии. Поэтому Ф. Глинка и «использует» талант Пушкина в агитационно-пропагандистских целях: печатает в «Соревнователе» его «Ответ на вызов написать стихи в честь императрицы Елизаветы Алексеевны» (во всех современных изданиях это стихотворение называется «К Н. Я. П.»).

Н. Я. П.—Наталья Яковлевна Плюскова, фрейлина Елизаветы Алексеевны<sup>2</sup>.

До сих пор вызывает спор дата написания Пушкиным послания «К Н. Я. П.» Дореволюционные исследователи относили его к 1819 году, а в советских изданиях послание отнесено к 1818 году. Однако в 1936 г. А. Н. Шебунин пытался доказать, что датой написания «К Н. Я. П.» следует считать 1819 год. Возникают в связи с этим споры: Глинка ли оказал влияние на написание Пушкиным послания, или же наоборот—под влиянием послания Пушкина у Глинки родилась мысль о выдвижении на российский престол Елизаветы Алексеевны<sup>3</sup>.

«Ответ на вызов написать стихи...» в собраниях сочинений А. С. Пушкина впервые появляется в 1857 г. в седьмом дополнительном томе под редакцией Анненкова. П. В. Анненков датировал это послание 1819 годом<sup>4</sup>. В последующих изданиях сочинений Пушкина под редакциями П. А. Ефремова<sup>5</sup>, П. О. Морозова<sup>6</sup> эта датировка сохранялась. Однако редакторы не обосновывали ее.

В 1899 г. Л. Майков в книге «Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки» впервые попытался обосновать датировку послания Пушкина 1819 годом. И. И. Пушин в своих «Записках о Пушкине» это послание относил к 1816 г., т. е. ко времени пребывания Пушкина в лицее<sup>7</sup>. Л. Майков писал: «Разъяснение этих противоречий может быть сделано на основании рукописей поэта: названная пиеса сохранилась в двух его автографах, из коих один, черновой,

<sup>1</sup> Пушкин. Итоги и проблемы изучения. АН СССР, М.—Л., 1966, стр. 179.

<sup>2</sup> Л. Майков. Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб, стр. 88—89.

<sup>3</sup> А. Н. Шебунин. Ук. соч., стр. 65.

<sup>4</sup> Сочинения Пушкина. VII дополнительный том. Изд-е П. В. Анненкова. СПб, 1857, стр. 25.

<sup>5</sup> А. С. Пушкин. Сочинения. Под ред. П. А. Ефремова. Т. I, М., 1882, стр. 209; и в изд. Суворина, т. I, 1903, стр. 315—316.

<sup>6</sup> А. С. Пушкин. Сочинения. Изд-е общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Под ред. П. О. Морозова. Т. I, СПб, 1887, стр. 208.

<sup>7</sup> И. И. Пушин. Записки о Пушкине. Письма. М., 1956, стр. 48.

находится на обороте 42-го листа самой ранней Пушкинской тетради, а другой, белой, вклеен в альбом известного историка Малороссии Н. М. Маркевича и был ему подарен поэтом в мае 1820 г., перед выездом его из Петербурга. Присутствие сильно исчерканного черновика наброска в тетради, в которой самые ранние записи относятся к 1817 г., опровергает утверждение Пуштина, между тем как в пользу 1819 г., означенного Анненковым, можно указать еще следующее обстоятельство: в той же музейной рукописи на обороте листа 72-го читается один стих из того же стихотворения...»<sup>1</sup>.

Наличие водяных знаков бумаги автографа «К. Н. Я. П.» (УФНСП 1818(?))<sup>2</sup> также говорит о том, что это стихотворение Пушкин написал не ранее 1818 г., ставя под сомнение утверждение И. И. Пуштина о 1816 г. Одна из копий стихотворений находится в альбоме кн. А. М. Горчакова. Альбом не датирован, но бумага имеет водяной знак «Turkey Mills Whatman 1818».

Во втором томе Академического издания сочинений Пушкина (1905) приведены дополнительные интересные факты в пользу датировки 1819 годом: «...К этой пьесе относится недописанный стих на л. 72 об. той же тетради: «Я клялся на свободной... (лире?)». В пользу этого предложения говорит только находящаяся тут же пометка «1819, 8», а написание ответа может относиться к началу марта 1819 года. 12 марта А. И. Тургенев сообщал кн. Вяземскому: «Пушкин, которого вчера видел у кн. Голицыной, написал несколько прекрасных стихов о Елизавете Алексеевне, императрице»<sup>3</sup>.

Книжка «Соревнователя» со стихами Пушкина имеет разрешение цензора от 14 апреля 1819 г., а 25 сентября того же года Дельвиг прочитал послание на одном из заседаний Вольного общества любителей словесности<sup>4</sup>.

В первом же томе сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова послание Пушкина датируется 1819 годом<sup>5</sup>. В комментариях, написанных Н. О. Лернером, в качестве обоснования датировки приводится ссылка на материалы, опубликованные Л. Н. Майковым (см. выше). Однако основной упор делается на письмо А. И. Тургенева П. А. Вяземскому от 12 марта 1819 г.

Во всех советских изданиях «К. Н. Я. П.» датируется 1818 годом: в шеститомном издании приложения к «Красной Ниве»,

<sup>1</sup> Л. Майков. Ук. соч., стр. 88. Ср. Материалы для академического издания соч. А. С. Пушкина. Собрал Л. Н. Майков. СПб, 1902, стр. 17—19.

<sup>2</sup> Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме, Сост. Л. Б. Модзалевский, Б. В. Томашевский. М.—Л., 1937, стр. 13, 306.

<sup>3</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч. Т. 2 (1818—1820). СПб, АН, 1905, стр. 70.

<sup>4</sup> «Русская старина», 1899, май, стр. 472—473.

<sup>5</sup> А. С. Пушкин. Под ред. С. А. Венгерова. Т. I, СПб, 1907, стр. 506.

1930, т. I; в девятитомном издании под редакцией Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского, Academia, 1935, т. I; в шеститомном издании под редакцией М. А. Цявловского, 1937; в шеститомном 1949; в трехтомном 1955; в десятитомных изданиях 1956, 1959, 1962 и других. Однако датировка не обосновывается.

В первом томе Полного собрания сочинений А. С. Пушкина в шести томах под редакцией М. А. Цявловского («Academia» 1936) в примечаниях сказано: по положению в тетради датируется 1818 годом<sup>1</sup> (имеется в виду рукопись с автографом послания, которая хранится в библиотеке им. Ленина в Москве под № 2364, 42 об.).

В Академическом издании полного собрания сочинений А. С. Пушкина в 16 томах оно датируется 1818 годом, июлем—ноябрем<sup>2</sup>. Редакторы Академического издания 1937—1949 гг. ссылаются на письмо П. А. Плетнева Пушкину от 26/IX-1825 г., в котором было оглавление готовящегося сборника стихов А. С. Пушкина. В этом оглавлении в разделе «Послания» «К Н. Я. П.» датировано 1818 годом<sup>3</sup>. Пушкин этой даты не исправил и не вычеркнул, но стихотворение в сборник по неизвестным причинам не вошло. Датировка послания «К Н. Я. П.» исходит лишь из письма Плетнева Пушкину, видимо, является неверной. Авторы примечаний ко второму тому Академического издания упустили из виду письмо Плетнева, где он, между прочим, пишет: «Мы много ставили годов наобум, все поправь, что нужно»<sup>4</sup>. При этом не следует забывать тот факт, что в «Капнистовой тетради», написанной рукою Пушкина, в которой дана программа первого собрания его стихотворений, «К Н. Я. П.» нет<sup>5</sup>. Пушкин эту тетрадь отослал Льву Сергеевичу Пушкину и Плетневу для того, чтобы они на основании этой программы «изготовили» рукопись собрания стихов. А. С. Пушкин разрешил им самим дополнительно включить в нее, что найдут нужным<sup>6</sup>. Видимо, исходя из этого, Плетнев и включил «К Н. Я. П.» в оглавление и поставил дату: 1818.

В примечаниях нет почему-то ни слова о письме А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому от 12/III-1819 г.<sup>7</sup>, на которое вновь сослался в 1936 году А. Н. Шебунин. Он подверг сомнению да-

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 6 томах. Под ред. М. А. Цявловского. Т. I, Academia, 1936, стр. 689.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Полное собр. соч. В 16 томах. Т. 2, ч. 2, АН СССР, 1949, стр. 1039.

<sup>3</sup> Там же, т. 13, 1937, стр. 234.

<sup>4</sup> Там же, стр. 235.

<sup>5</sup> Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. Academia. 1935, стр. 228—232.

<sup>6</sup> Там же, стр. 231.

<sup>7</sup> Остафьевский архив кн. Вяземских. Т. I, СПб, 1899, стр. 202.



тировку послания 1818 годом и, ссылаясь на письмо А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому, считает, что «стихотворение... следует отнести к концу февраля или началу марта 1819 г., ко времени частых встреч Пушкина и Глинки в «Зеленой лампе» и журнальном обществе Н. И. Тургенева»<sup>1</sup>. Заметим, что П. А. Вяземский постоянно был в курсе литературной жизни столицы, поэтому нельзя поверить, чтобы он не знал до марта 1819 года о стихах Пушкина, написанных якобы в июле-ноябре предыдущего года. В письме речь явно идет о совершенно новых стихах Пушкина, которые он только что написал. Нам остается согласиться с выводом А. Н. Шebuнина о датировке «Ответа на вызов написать стихи в честь императрицы Елизаветы Алексеевны».

Исходя из этого, можно утверждать, что не Пушкин подал Глинке мысль о кандидатуре Елизаветы Алексеевны на российский престол, как это утверждал А. Н. Шebuнин, а наоборот, Ф. Глинка и руководимый им «Соревнователь просвещения и благотворения» и та политическая агитационно-пропагандистская работа, которую вел Глинка и журнал, оказали существенное влияние на взгляды молодого Пушкина. Все это и обусловило появление послания «К Н. Я. П». «Таким образом, если даже Плюскова и просила Пушкина написать поздравительные стихи Елизавете, то истинным вдохновителем его был Ф. Глинка»<sup>2</sup>.

Теперь становится понятным появление послания в «Соревнователе» именно в 1819 г., когда особенно активно и широко пропагандировалось имя Елизаветы Алексеевны, и А. С. Пушкин в этой пропаганде сыграл далеко не последнюю роль.

## ПУШКИНСКАЯ ТЕМА ПОЭТА В ЛИТЕРАТУРНОЙ БОРЬБЕ БОЛГАРИИ 1900-х—1930-х гг.

Е. Г. Метева

В девяностые годы прошлого века под влиянием новых социальных условий и под воздействием марксистской идеологии эстетический идеал болгарских поэтов начинает проникаться новой социальной направленностью. Это новое понимание искусства сближало болгарских поэтов 90-х годов с эстетической позицией Некрасова и объясняло широкое воздействие, которое он оказывал в это время на развитие общественной и литературной жизни Болгарии.

Внимание к творчеству Некрасова не уничтожало интереса

<sup>1</sup> А. Н. Шebuнин. Ук. соч., стр. 64—65.

<sup>2</sup> Б. Томашевский. Пушкин Кн. I (1813—1824). АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 181.

к поэзии Пушкина, но в известной степени ограничивало его. Болгарский писатель Тодор Влайков вспоминает, что в это время «идейные» стихотворения Некрасова заслонили перед его духовным взором чудесные произведения Пушкина, которыми он раньше так восхищался<sup>1</sup>. Теперь из стихотворений Пушкина, посвященных теме поэзии, самой большой популярностью пользуются стихотворения «Эхо» и «Пророк», в которых утверждается общественная роль искусства. При этом в эстетическом толковании образа поэта-пророка отсутствует романтическая трактовка его божественной одаренности и творческой исключительности.

В этот период впервые переводятся те из гражданских стихотворений Пушкина, в которых его лирический герой выступает как гневный разоблачитель общественных пороков и борец за свободу («Вольность»)<sup>2</sup>. Особенно привлекает болгарскую интеллигенцию образ томящегося в тюрьме и устремленного к свободе революционера из пушкинского стихотворения «Узник»<sup>3</sup>.

В самом конце XIX и в начале XX веков в связи с изменениями, наступившими в литературной жизни Болгарии, дифференцируется и отношение к поэзии Пушкина, и особенно к пушкинскому пониманию искусства. К этому времени в болгарской литературе начинают развиваться модные течения индивидуализма и символизма. В противовес этим течениям углубляется и утверждается литература критического реализма и развивается молодая пролетарская поэзия, проникнутая новой марксистской идеологией. Начавшаяся поляризация литературного процесса порождает и новые эстетические взгляды на роль и предназначение искусства. Постепенно оформляются две противоположные тенденции. Требование целенаправленной гражданской литературы впервые сталкивается с теорией «чистого искусства», оторванного от общественной жизни и революционной борьбы народа. Зарождается острая литературная полемика между буржуазным литературным журналом «Мысль» и органом Болгарской социал-демократической партии «Новое время». Самое активное участие в полемике принимают редакторы этих журналов: крупный буржуазный критик д-р К. Крыстев—теоретик «чистого искусства» и идеолог болгарской социал-демократической партии, защитник марксистского понимания искусства,—Дим. Благоев.

Обе группы прибегают в своей полемике к авторитету русских писателей, и особенно к тем из них, которые пользовались самым большим влиянием в русской и болгарской литературе,—к Пушкину и Некрасову. Впервые эстетические взгляды

<sup>1</sup> Т. Влайков. Из переживаного, 1942, стр. 222.

<sup>2</sup> Ода на свободата, Дума I, 1890, кн. 5—6.

<sup>3</sup> Съветската литература в България, 1818—44, 1961, стр. 340.

на искусство этих крупных русских поэтов начинают противопоставляться друг другу. Защитники теории «искусство для искусства» искали в творчестве Пушкина опоры для своей эстетической позиции. Они ссылались на последние строки известного стихотворения Пушкина «Поэт и толпа», которые действительно давали возможность для подобного толкования. Поэтому и вспыхнувшая в начале века дискуссия о чистом и тенденциозном искусстве непосредственно связывалась с именем Пушкина.

В работах К. Крыстева и особенно в его программной статье «О тенденциозности и тенденциозной литературе», опубликованной в 1903 году в журнале «Мысль», автор категорически отвергает тенденциозную литературу, объявляя ее эстетической аномалией. Искусство, по его словам, является «фантастической и произвольной игрой фактов, лишенных всякого объективного значения»<sup>1</sup>. В другой работе идеолог «чистого искусства» утверждал, что инстинкт и иррациональный импульс в поэзии могут свободно заменить мысль<sup>2</sup>.

В подкрепление своей позиции автор прибегает к примеру таких мировых писателей, как Гейне, Гете, Пушкин.

Хотя К. Крыстев не останавливается специально на эстетических позициях Пушкина, ясно, что он относит его к представителям «чистого искусства», творящим по художественному инстинкту, для которых идея, тенденция не только чужды, но и опасны.

Взгляды редактора «Мысли» на искусство разделял в той или иной степени и Пенчо Славейков, который тоже отвергал тенденциозную, идейно направленную литературу и теоретически защищал «чистое» вдохновение поэта, оторванное от конкретных общественных задач времени. Тем не менее, эстетическая позиция Славейкова и особенно его отношение к русскому поэту были своеобразны. Если для К. Крыстева Пушкин был преимущественно поэтом художественной интуиции, мастером изящной художественной формы, то в статьях, посвященных столетию со дня рождения Пушкина, Славейков восхищался мужественной мыслью поэта, которая позволяла ему критически оценивать окружающую его действительность и приводила его к трагическому разрыву с нею.

Объясняя конфликт Пушкина с толпой, Пенчо Славейков связывал его в той или иной степени с собственным отношением к окружающей его болгарской действительности. Под толпой, однако, он теперь понимал не только буржуазное мещанство, но и представителей социал-демократической партии, защитников «идейного» искусства, группировавшихся около журнала «Новое время».

<sup>1</sup> Мысль, XIII, 1903, кн. 2, 5, 7.

<sup>2</sup> Мысль, XI, 1904, кн. 10, стр. 646.

Враждебное отношение Славейкова к марксистской «тенденциозности» искусства сближало его с К. Крыстевым и превращало в борца против требования партийности литературы, которое отстаивал Д. Благоев, сыгравший в полемике тех лет огромную роль.

Полемизируя с К. Крыстевым, Д. Благоев утверждает, что нет ни одного крупного произведения художественной литературы, в котором бы не участвовала мысль писателя, не склывалась бы его точка зрения на действительность. Он ставил в пример Шекспира, Мольера, Сервантеса, а из русской литературы—Пушкина, Гоголя, Салтыкова-Щедрина. Этим он резко отвергал попытки буржуазной критики представить основоположника русской литературы только художником формы, стоявшим в стороне от развития общественной мысли. Благоев объяснял известное стихотворение Пушкина «Поэт и толпа» в свете художественной полемики великого поэта с его бездарными критиками. «Этим Пушкин доказывал,—гневно писал Дим. Благоев,—только то, что он презирал толпу, т. е. своих критиков»<sup>1</sup>. Болгарский теоретик дал резкий отпор буржуазной эстетической критике, которая старалась превратить Пушкина в своего идеолога. Но не все сотрудники социалистического журнала «Новое время» могли сочетать верные эстетические посылки с правильной интерпретацией творчества Пушкина. Некоторые из них видели в его лице теоретика «искусства для искусства» и относились к нему как к идеологическому противнику. Так, например, разоблачая наметившиеся в болгарской литературе тенденции модернизма, Иван Клинчаров отстаивал гражданские традиции Некрасова и Надсона, противопоставляя им Пушкина.

« В его творчестве,—писал он,—есть все, и поэзия, и музыка, и кисть художника..., одного только нет—нет того, что одержат стихотворения Некрасова, Надсона. Нет вечного огня, называемого мыслью»<sup>2</sup>.

Иногда даже социалистическая критика шла дальше буржуазной в неправильной оценке великого русского поэта. Особенно резко отрицательную позицию в отношении к Пушкину занял неизвестный сотрудник «Нового времени» Т. М.-ов. В своей статье «Пушкин в восприятии Пенчо Славейкова»<sup>3</sup> он, в пылу полемики с врагами тенденциозного искусства, отвергал и великого русского поэта, представляя его только как узкого защитника поверхностного, оторванного от реальной жизни искусства. В презрительном обращении Пушкина к светской

<sup>1</sup> Дим. Благоев, Поет и общество. Ново време, III, 1899, кн. 3, стр. 423.

<sup>2</sup> К. Клинчаров. Нашите поети и елементите в новата на поезия, «Ново време», V, 1901, кн. I, стр. 49.

<sup>3</sup> «Ново време», III, 1899, кн. VI, стр. 714—25.

голле, он видел проявление преступной незаинтересованности в судьбе народа и полного равнодушия к общественной жизни страны.

Подобные оценки объяснялись известным социологическим уклоном и недостаточной теоретической зрелостью некоторых сотрудников «Нового времени». Для марксистской критики в целом они были все же не характерны

Начавшаяся в первые годы XX века полемика о назначении искусства, в которую было вовлечено творчество Пушкина, постепенно затихла. После разделения в 1903 году болгарской социал-демократической партии на «тесных» и «широких» социалистов перед сотрудниками «Нового времени» встали задачи идеологической борьбы с оппортунистическими тенденциями социалистического движения Болгарии.

\* \* \*

Победа Великой Октябрьской революции и неудачный для Болгарии конец первой мировой войны привели к большим сдвигам в общественной и литературной жизни страны. Революционный дух эпохи ярко сказался в литературе. Зародившаяся в начале XX века пролетарская поэзия переживает новый большой подъем, а символизм, который утвердился в первых двух десятилетиях XX века, быстро распадается. Многие из поэтов, принадлежавших к этому течению, перешли в ряды пролетарской и антифашистской литературы. Эстетический идеал пролетарских поэтов теперь включает критерии коммунистической партийности и революционного оптимизма. Нарастает интерес к русской и советской поэзии. Теперь впервые переводится ряд стихотворений Пушкина, проникнутых идеями декабризма («Деревня», «Чаадаеву», «В Сибирь»). Известный пролетарский поэт Димитр Полянов в своем стихотворении «Суд бессмертных», посвященном второй годовщине Великой Октябрьской революции, называет Пушкина наряду с другими выдающимися русскими писателями, предтечей революции.

Выдающийся пролетарский поэт Болгарии Христо Смирненский, по признаниям его товарищей, страстно увлекался свободолюбивым пафосом пушкинской поэзии. Он говорил о его творчестве «с увлечением и волнением», называя Пушкина борцом за «лучшую жизнь человечества»<sup>1</sup>. В высказываниях Полянова и Смирненского о Пушкине намечалось новое отношение болгарской литературы к русскому поэту. Пролетарские писатели искали в его творчестве то, что больше всего приближало его к их собственному общественному идеалу. Они актуализировали эстетическую позицию Пушкина, связывая ее с интернациональной борьбой пролетариата.

<sup>1</sup> Спомени за Христо Смирненски, 1959, стр. 62.

И, однако, в оценке творческой позиции русского поэта болгарская пролетарская литература не была еще вполне единой и последовательной. Давала себя знать инерция старого отношения к Пушкину как к защитнику теории «искусства для искусства». Такую оценку русского поэта встречаем в книге Георгия Бакалова «Беседы об искусстве» (1924). Но в то же время Бакалов подчеркивает, что если для русского поэта требование чистого вдохновения связывалось со стремлением к творческой независимости художника, то в дальнейшем это требование превратилось в идеологическое прикрытие реакционной тенденциозности искусства.

\* \* \*

В тридцатые годы вульгарные представления о позиции Пушкина, встречавшиеся в болгарской марксистской критике, изживаются. Этому способствовала общая ориентация партии.

Существенную роль в окончательном преодолении неправильного взгляда на Пушкина как на защитника «чистого искусства» сыграл пушкинский юбилей в 1937 году, празднование которого получило широкий политический резонанс. В лице Пушкина прогрессивная болгарская общественность выражала свою любовь к великой родине поэта. На торжественном собрании в честь Пушкина болгарская актриса Марта Попова пламенно читает стихотворение Лермонтова «На смерть поэта», вызывая бурный восторг публики. «Это стихотворение прозвучало тогда,—вспоминает один из участников собрания,—как страстный революционный призыв против угнетателей болгарского народа. Зал был охвачен восторгом и нескончаемыми овациями встретил правдивую мысль поэта и смелую актрису, которая за свою дерзость была после этого интернирована куда-то в провинцию»<sup>1</sup>. Великому русскому поэту была посвящена специальная мемориальная листовка, в которой приняла участие почти вся прогрессивная болгарская общественность. Пушкину посвятили стихи лучшие пролетарские антифашистские поэты Никола Вапцаров, Младен Исаев, Ангел Тодоров, Мария Грубешлиева, Пантелей Матеев и др. Статьи о Пушкине писали самые известные критики и писатели марксисты и антифашисты во главе с Тодором Павловым, Г. Бакаловым, Л. Стояновым и многие другие.

В этой богатой литературе особое место уделено было вопросу о творческой позиции Пушкина, причем пролетарская критика решительно отказалась от неправильного противопоставления поэзии Пушкина гражданской музе Некрасова. Этой проблеме были посвящены статьи Георгия Цанева «Пушкин

---

<sup>1</sup> Сб. Съветскага литература в България, 1961, стр. 220.

о поэте и поэзии»<sup>1</sup>, Анг. Годорова «Пушкин и Некрасов»<sup>2</sup>, Г. Бакалова «Искусство—функция общественной жизни»<sup>3</sup>, Г. Константинова «Пушкин и свобода творчества»<sup>4</sup> и др. Пролетарская антифашистская критика старается прежде всего выяснить социальный адрес гневных обвинений поэта. Она устанавливает на основе новых советских источников, что под чернью Пушкин понимал высшую дворянскую аристократию. Г. Бакалов<sup>5</sup> приводит в доказательство известный случай, когда поэт прочитал стихотворение «Поэт и толпа» в аристократическом салоне княгини Зинаиды Волконской и потом с удовлетворением говорил: «В другой раз не будут приставать». Последние стихи «Поэта и толпы» истолковываются как полемическая защита Пушкиным автономии искусства и духовной свободы творца. Подобное понимание стихотворения было уже известно в болгарской критике со времен Пенчо Славейкова. Теперь, однако, оно получало новое политическое звучание, превращаясь в обвинение политической реакции в Болгарии, правительство которой всячески ограничивало свободу художественного слова.

Интересно, что не только в пролетарской и антифашистской, но и в буржуазной литературе Пушкин воспринимается как поэт высоких общественных и гуманистических идеалов. Так, в статье «Пушкин и свобода творчества», напечатанной в буржуазном литературном журнале «Златорог», Г. Константинов видит выражение настоящей творческой позиции Пушкина не в стихотворении «Поэт и толпа», а в «Памятнике», в котором он утвердил свободолобивый гуманистический идеал художника.

Подобное отношение буржуазной печати к Пушкину определялось характером самой эпохи, в которую, по словам Георгия Бакалова, «вряд ли кто осмелится открыто заступаться за «чистое искусство». «Все теперь исходят из положения, что искусство служит жизни. Но каждый по своему решает вопрос «кому и как»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, Сто години от смъртта .. 1937, стр. 10, бр ед.

<sup>2</sup> Час, III, 1937, бр. 26.

<sup>3</sup> Заря, XV, 1937, бр. 46—48.

<sup>4</sup> Златорог, XVIII, 1937, кн 1.

<sup>5</sup> Заря, XV, 1937, бр. 4648.

<sup>6</sup> Заря, XV, 1937, бр. 4648.

## К ИСТОРИИ СТАТЬИ ПУШКИНА О «СОЧИНЕНИЯХ И ПЕРЕВОДАХ В СТИХАХ ПАВЛА КАТЕНИНА»

А. А. Илюшин

Книга стихов П. А. Катенина увидела свет в 1832 году. К этому времени он уже не пользовался той шумной известностью, которая сопутствовала ему в десятые и двадцатые годы, хотя талант его все более мужал, мастерство совершенствовалось.

Создалось впечатление, что Катенин опоздал с изданием своих сочинений и переводов по крайней мере лет на семь—на восемь. В этом отношении весьма интересен хранящийся в музейном собрании рукописного отдела Ленинской библиотеки в Москве рукописный сборник его произведений, составленный в 1824 году и озаглавленный так: «Сочинения и переводы Павла Катенина в стихах». Точно так же, если не считать одну перестановку: «в стихах Павла Катенина»—озаглавлено печатное издание 1832 года. Рукописный сборник явно предвосхищает издание. Он хорошо иллюстрирован, переплетен, заглавие украшено затейливыми виньетками. На титульном листе указано место и время составления сборника: Климентино, MDCCCXXIV, на переплете золотым тиснением значится: «Писано К. А. С. Г. 1825». На бумаге—филиграни 20-х годов и водяные знаки: 1819—1820. В рукопись дополнительно шиты листы с водяными знаками 1826 г., но листы эти остались чистыми. Только одно стихотворение «Элегия», написанное поэтом в 1828 году, переписано на последних страницах—переписано уже другим почерком и не до конца, обрываясь на стихе «Молча сидящих вокруг и внемлющих песне».

Составители сборника явно стремились наиболее полно охватить поэтическое наследие Катенина; менее всего эта рукопись походит на писарскую наборную, утилитарного характера она не носит, цель ее другая, всем своим видом она как бы говорит: «Вот так бы издать сочинения Катенина».

В сборник вошли 12 произведений: «Наташа», «Певец», «Убийца», «Леший», «Ольга», «Певец Усада», «Софокл», «Песнь о первом сражении русских с татарами на реке Калке под предводительством князя Галицкого Мстислава Мстиславича» («Мстислав Мстиславич»), «Уголин», «Романсы о Сиде» «Пир Иоанна Безземельного», «Элегия». Все, кроме последней, внесены в сборник в 1824 году. Впоследствии, готовя издание своих сочинений, Катенин пересматривал свои произведения, кое-что в них изменял. Естественно, списки сборника восходят к текстам ранних журнальных публикаций. Но интересно следующее: «Романсы о Сиде» и «Пир Иоанна Безземельного» впервые напечатаны в «Сочинениях и переводах» в 1832



году; следовательно, переписчики обращались не к печатным, а к рукописным источникам, возможно, к автографам Катенина. У нас нет сведений о том, что «Романсы о Сиде» распространялись в списках. Правда, иначе обстоит дело с «Пиром Иоанна Безземельного»: публика была знакома с этим произведением задолго до его напечатания, по постановке на сцене Большого театра в Петербурге 21 января 1821 года.

В рукописном отделе ГТБ (Государственной театральной библиотеки в Ленинграде) хранится суфлерский список «Пира» с недостающими четырьмя стихами, по-видимому, запрещенными театральной цензурой:

И если сын всегда преступник в споре,  
Принц, вспомните, чье имя ваш отец  
Прочел, простив всех бывших в заговоре,  
И кем его был ускорен конец.

(В этих словах можно было видеть опасный намек на участие Александра I в заговоре против отца императора Павла I).

В списке рассматриваемого сборника отсутствуют не четыре, а лишь одна—первая строка. Ее отсутствие наводит на мысль о некоей родственности между списками сборника и ГТБ, но наличие остальных трех стихов в списке сборника свидетельствует, что суфлерский вариант не является единственным источником для составителя сборника.

Наибольший интерес представляет список «Романсов о Сиде». Н. И. Бахтин писал в примечаниях издателя к «Сочинениям и переводам»: «Романсы о Сиде» переведены г. Катениным еще в 1822 году... Г. Катенин в переводе своему не сделал никаких перемен после того, как оный был закончен в 1823 году». Интересно, что в этом же примечании Н. И. Бахтин упомянул также о том, что в 1830 году предполагалось издание стихотворений Катенина, «которое по особым обстоятельствам замедлилось до настоящего времени» (то есть до 1832 года): в свете этого свидетельства тем более симптоматичным кажется рассматриваемый рукописный сборник, составленный в середине 20-х годов.

Н. И. Бахтин, однако, ошибся: ряд незначительных перемен Катенин все-таки сделал, включая «Романсы» в книгу своих стихов. Это видно из различий между списком сборника и печатным изданием. Безусловно, списки сборника представляют собой раннюю редакцию «Романсов», причем редакцию неучтенную, неизвестную, поскольку в 20-е годы «Романсы», как уже говорилось, опубликованы не были. Укажем отмеченные нами отличия (в скобках—варианты печатного издания, для сравнения с первой редакцией):

Если б меч своей рукою                   (Если б ты своей рукою  
Ты мне прежде не вручил                Не дал прежде мне меча...)

Надобно тебя побить!	(Надо наказать тебя!)
Как изменника, его	(Как он родом пренебрег,
Рыцари пренебрегают...	Так и им пренебрегают...)
Обесславлен им весь род...	(Предков имени позор...)
Власть их та, какую слуги	(Власть их та, какую слуги
У дурных имеют бар...	У дурных берут господ)
В чести меньше всех возможно	(В чести вовсе невозможно
Мужу слушаться жены!	Мужу слушаться жены!)
...на атлас	(...на атлас
Падал из прекрасной кожи	Ловко падал с плеч лосиный
Ворот мягкий и большой.	Мягкий продевной колет).
Плащ доходит до колен.	(Плащ доходит до колен.
Белым на плечах с хвостами	На плечах опушка: белый
Горностаем он подбит.	Чернохвостый горностаи)
И едва-едва в год целый	(И едва-едва в год целый
Свидится хоть раз с женой	На день свидится с женой)
Час последний, смерти час	(Час последний, смерти час
Хорошо ль тобою выбран	Вряд ли выбран был счастливо
Душу скорбью мне тягчить?	Душу скорбью отягчать?)

Как видим, правка Катенина носит в основном характер стилистического усовершенствования: в одном месте поэт «разлучает» однокоренные слова «рука» и «вручить», в другом слишком по-русски звучащих «бар» заменяет менее национально окрашенным словом «господа» и т. д.

Не будем анализировать списки других произведений, вошедших в сборник. Они, как уже сказано, восходят к журнальным публикациям, варианты которых в основном уже учтены<sup>1</sup>.

Издавая «Сочинения и переводы», Катенин, помимо других соображений, хотел с помощью этой книги поправить свое пошатнувшееся материальное положение. Еще до появления в свет «Сочинений и переводов» была объявлена предварительная подписка на это издание. Есть свидетельство, что Пушкин помогал в этом Катенину, распространял среди своих знакомых подписные билеты. Но дело, конечно, не в коммерческих расчетах: Катенин, как и прежде, оставался «выскапательным художником».

Книга уже издана, но поэт перечитывает, пересматривает свои стихи, вносит в них исправления. «В последнем издании... кое-что перебелил», — сообщает он в письме к Бахтину в 1833 году<sup>2</sup>. Можно предположить, что у Катенина был замысел, оставшийся неосуществленным, выступить со вторым изданием своих сочинений и переводов. Неосуществленным остался и

<sup>1</sup> П. А. Катенин. Избранные произведения. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Г. В. Ермаковой-Битнер, М.—Л., 1965.

<sup>2</sup> Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину, СПб, 1911, стр. 204.

другой замысел — издать третью часть сочинений. «Сочинения и переводы» 1832 года состоят из двух частей.

Экземпляр «Сочинений и переводов» с правкой Катенина не сохранился. Г. В. Ермакова-Битнер, редактор и составитель собрания «Избранных произведений» Катенина (1965) для Большой серии библиотеки поэта, сообщает по этому поводу следующее: «С экземпляром «Сочинений и переводов» Катенина, содержащим авторскую правку и находившимся в частном собрании, в свое время ознакомились Г. А. Гуковский и В. Н. Орлов. Местонахождение этого экземпляра в настоящее время неизвестно. Однако исправления Катенина тогда же были скопированы В. Н. Орловым на принадлежащем ему экземпляре «Сочинений и переводов». Эта копия, предоставленная нам В. Н. Орловым, и послужила для настоящего издания (т. е. для «Избранных произведений» 1965 г.) источником текста ряда стихотворений поэта» (примечания к «Избранным произведениям», стр. 660). В своей рецензии на это последнее издание произведений Катенина («Вопросы литературы», 1966, № 4) я высказал некоторые соображения, согласно которым экземпляр «Сочинений и переводов», принадлежащий В. Н. Орлову, не может и не должен служить источником для современных изданий Катенина (насколько мне известно, сам В. Н. Орлов не выступал в научной печати с сообщениями о своей находке и никак ее не использовал). Мне возразили Г. Макогоненко и И. Серман, выступившие в журнале «Звезда», 1966, № 9, с заметкой «В кривом зеркале». Авторы заметки так глубоко убеждены в авторитетности источника, показавшегося мне сомнительным, как если бы они нашли затерявшийся экземпляр с правкой Катенина. Однако интересующие нас автографы Катенина до сих пор не обнаружены.

К сожалению, мы вынуждены довольствоваться не вполне точными, хотя и небезынтересными сведениями об утерянном экземпляре «Сочинений и переводов». Несколько лет назад мне довелось беседовать с Л. М. Катениной, двоюродной внучкой поэта. Она сообщила, что когда-то давно видела экземпляр книги Катенина с авторской правкой. На мой вопрос о том, что эта была за книга, Л. М. Катенина ответила, что точно не помнит, но, кажется, «Княжна Милуша». Поэма-сказка «Княжна Милуша» была издана в 1834 году, и нет ни одного свидетельства, что Катенин хотел ее переиздать. На вопрос «Может быть, это была не «Княжна Милуша», а «Сочинения и переводы»? Катенина отвечала, что это вполне может быть.

«Сочинения и переводы» Катенина — издание, интересное во многих отношениях. Но особое место в мире книг ему принадлежит, пожалуй, благодаря рецензии Пушкина, написанной в 1833 году и опубликованной в «Литературных прибавлениях к русскому инвалиду» (№ 26) в том же году. Эта рецензия со-

держит в себе сжатую характеристику отношений Катенина к классицизму и романтизму, несколько ярких эпизодов из творческой биографии поэта, сочувственное упоминание лучших его произведений. Любопытно, что среди лучших вещей Пушкин называет «Старую бль», полемически направленную против него: «столько простодушия и истинной поэзии». Напомним к тому же, что в «Сочинениях» Катенин впервые опубликовал свое двусмысленное послание «А. С. Пушкину», в свое время возмущившее адресата. О своеобразной полемике между Пушкиным и Катениным, одним из моментов которой было это послание, пишет Ю. Н. Тынянов<sup>1</sup>.

Пушкин, серьезно задетый Катениным, не проявил никакого личного раздражения, когда писал рецензию. Он выступил как доброжелательный и объективный критик.

Все это создает своеобразную атмосферу вокруг «Сочинений и переводов». Их оригинально предваряет не совсем обычный рукописный сборник 1824 года. Далее—книга опоздала с выходом в свет. Загадочными кажутся планы ее издания и переиздания. Многозначительно заботливое участие Пушкина, его внимание к «Сочинениям и переводам». В этой книге собраны поэтические опыты Катенина 10-х—20-х годов; с ее изданием как бы начинается новый Катенин, осваивающий новую эпоху, новую художественную систему, создавший в середине 30-х годов лучшее свое произведение—«Инвалида Горева».

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ ВЕНГЕРСКОГО РОМАНА О ДЕКАБРИСТАХ

Ж. Зельдхейч

Мор Йокаи, самый популярный венгерский романист XIX века, создал целый ряд произведений, события которых развертываются в разных концах света: «действие моих повестей происходит на морях и на островах, в Северной и Южной Америке, в Египте, древнем и новом, в Риме, в Париже, в Лондоне, в Санкт-Петербурге (тут я останавливаюсь особенно охотно), в Польше, затем в русских степях, в Сибири, на Камчатке»,—пишет он в своей автобиографии.

В романе «Свобода под снегом» (1878—1879) Йокаи рассказывает о «демократических союзах русской нации», то есть о декабристах, и о «воодушевленных представителях русской литературы»—о Рылееве и Пушкине. В романе своеобразно переплетаются исторические события и вымышленные ситуации, изображаются подготовка декабристов к восстанию, са-

<sup>1</sup> Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 174—175.

мо восстание и расправа правительства с декабристами. На этом историческом фоне разворачивается абсолютно лишенная исторической верности сложная романтическая интрига: история любви Софии Нарышкиной, дочери Александра I, и Пушкина, затем, после смерти Софии, брак Пушкина с молодой грузинской княжной Бетшабой.

Йокаи с большой любовью изображает Пушкина, в котором он чтит гениального поэта и замечательного человека. С такой же симпатией изображаются и многие декабристы, о которых до появления романа Йокаи венгерские читатели почти ничего не знали: Йокаи с сочувствием рисует портрет поэта Рылеева, он пишет с уважением о подвиге и жертвенности декабристов и их жен. Несомненно, что в атмосфера антирусской пропаганды 70-х годов это имело особое значение<sup>1</sup>.

При воспроизведении исторических событий и лиц писатель опирался не только на свою фантазию, но главным образом на те сведения, которые получал из книг своей большой библиотеки. Так, например, при описании петербургского наводнения 1824 года он довольно точно воспроизводит материал, почерпнутый у Шницлера и Лакруа<sup>2</sup>, и лишь изредка добавляет некоторые эпизоды, связанные с будапештским наводнением 1838 года. Другой пример: в начале романа Йокаи приводит фантастический рассказ о том, как олень, преследуемый охотником, бежит из Царского Села в Петербург к Гостинному двору. Правильный, почти полностью соответствующий плану столицы, «маршрут» оленя по улицам, мостам, рынкам свидетельствует о том, что писатель до написания этой сцены тщательно изучил карту Петербурга.

Другим примером довольно четкого использования Йокаи фактических данных, извлекаемых им из источников, является характеристика движения декабристов. О «Русской правде», например, он пишет на основе книги Крузенштолпе, и хотя он касается только идей Пестеля о будущей внешней политике России, в этом отношении он довольно точно учитывает этот важный документ Южного общества. О петербургских совещаниях декабристов, о переговорах Пестеля с членами Северного общества, о самой структуре первых русских тайных организаций он повествует, пользуясь в основном теми сведениями, которые получил из книг Лакруа и Шницлера, добавляя к действительным участникам совещаний и таких лиц, как Пушкин и Кржижановский, которых в ту пору не было в Петербурге, а также вымышленных героев (Зенеиду, Гедымина). Для характеристики цесаревича Константина Йокаи берет почти без изменения целые абзацы из книги Шницлера-

<sup>1</sup> Об авторской концепции романа см: «Прометей», 7, 1969, стр. 449.

<sup>2</sup> Об источниках романа см. там же.

Описывая жизнь Софии Нарышкиной, он пользуется сведениями, взятыми из того же источника.

Йокаи очень охотно заимствует из разных книг анекдотические случаи. В этом отношении оказались особенно богатыми источниками книги Дюпре де Сен-Мора и Ллойда. Но с анекдотическим материалом писатель обращается более свободно, чем с историческими данными: он переносит время действия из одной эпохи в другую, меняет развязку, соединяет разные анекдоты, связывает их со своими персонажами. Ллойд, например, рассказывает анекдот о русском аристократе, который заложил свой орден, а потом, вынужденный явиться на прием во дворец, при помощи придворного лакея, надел орден самого царя. Александр I сразу узнал свой орден, но не рассердился, а посмеялся и подарил его «находчивому» сановнику. У Йокаи же этот анекдот связывается с сыном Аракчеева, но имеет другую концовку: царь за дурную шутку ссылает молодого Аракчеева в Сибирь, за что Аракчеев-отец мстит тем, кто обратил внимание царя на орден. Таким образом, заимствованный у Ллойда анекдот вплетается в сюжетную линию романа.

Интересно соотношение вымышленных и действительных событий при изображении таких лиц, как князь Гедымин и Пушкин. В примечаниях к роману Йокаи утверждает, что князь Гедымин—вымышленное лицо, не имеющее ничего общего с «историческим Трубецким». Действительно, с Гедыминем в романе связывается целый ряд событий, очень далеких от фактов биографии декабриста Трубецкого. Так, например, Гедымин женат на матери Софии Нарышкиной, влюблен в Зенеиду Ильмеринен и т. д., тем не менее Йокаи наделяет его и такими чертами Трубецкого, о которых он читал в книгах о Николае I и восстании 14 декабря. Шницлер, Крузенштолпе, Лакруа пишут о Трубецком, как о человеке нерешительном, неспособном руководить революционным движением. Йокаи в одной из своих записных книжек, в первых набросках романа, выделяет именно эту черту Гедымина<sup>1</sup>. Гедымин, подобно Трубецкому, не появляется во время восстания на Сенатской площади, как и у Трубецкого, у него дети, которых он воспитывает в Сибири<sup>2</sup>. Интересно, что сама фамилия «Гедымин» связана с утверждением Крузенштолпе, что Трубецкие—потомки литовского великого князя Гедымина, Йокаи выписывает при конспектировании книги Крузенштолпе фамилию «Гедымин»<sup>3</sup> и в дальнейшем дает ее своему герою. Интересно также про-

<sup>1</sup> Архив Государственной библиотеки им. Сечени, Oct. Hung, 699, записная книжка № IX, стр. 2.

<sup>2</sup> Об этом пишет в своей неопубликованной дипломной работе Анна Вальдапфель «Пушкин и декабристы в романе Йокаи», 1957).

<sup>3</sup> Записная книжка № XIII, стр. 60.

исхождение имени любимой героини Йокаи—Зенеиды. В записных книжках Йокаи это имя фигурирует впервые при конспектировании книги Дюпре. В книжке Йокаи рядом с именем «Zeneida» стоит номер 131<sup>1</sup>—это указание на соответствующую страницу 1-го тома книги Дюпре, где говорится о Зинаиде Волконской. Таким образом, финляндская певица, ставшая в конце романа женой князя Гедымина и последовавшая за своим мужем в Сибирь, носит имя сестры декабриста Волконского.

Характеризуя Пушкина, Йокаи отчасти опирался на материалы о нем в предисловии Боденштедта к его переводу произведений великого русского поэта на немецкий язык<sup>2</sup>. Из этого предисловия заимствованы были для романа не только внешние черты Пушкина, но и основные данные об условиях его литературной работы. Так, например, упоминание Боденштедта о том, что Пушкин очень бурно реагировал на придирки своих цензоров и на их глупые поправки, вносимые в его произведения, Йокаи использовал для создания сатирического образа тупого и самонадеянного цензора, заменявшего лучшие части поэм Пушкина своими примитивными «виршами». При этом Йокаи перенес в свой роман многое из того, что он читал в книге Дюпре о состоянии русской цензуры в пору царствования Александра I.

На основании некоторых мемуарных свидетельств о Пушкине Йокаи рассказал в своем романе о страстном желании Пушкина войти в тайное общество, в которое он не был принят декабристами только потому, что они хорошо знали пылкость его характера и не желали подвергать опасности своего любимого поэта. Одна из героинь романа, участница заговора, Зенеида, «не хотела, чтобы Пушкин шел по этому опасному пути... Она уже давно узнала в беспокойном молодом человеке того тения, который принадлежит не одной России, а всему миру. Зачем разбрасываться талантами? Зачем заряжать ружья брильянтами, если для этого достаточно и олова?»<sup>3</sup>. Описывая известную встречу Николая I с Пушкиным через несколько месяцев после подавления восстания, Йокаи передает ее очень близко к мемуарным источникам: «Если бы ты находился в Петербурге, ты на чьей стороне стоял бы?»—спросил царь. Пушкин почувствовал на своей шее холодное лезвие меча. Можно ли ответить неправдой на такой вопрос? Согласно этике всего мира—можно и даже должно. Заговорщик не обязан доносить на самого себя. Он не обязан признаваться в том, в чем не могут уличить, не обязан рассказывать о том, что ле-

<sup>1</sup> Записная книжка № XIII, стр. 55.

<sup>2</sup> Friedrich Bodenstein's gesammelte Schriften. Berlin. 1866, IV, стр. XXI

<sup>3</sup> «Свобода под снегом», т. I, Будапешт, 1965, стр. 69.

жит у него на сердце. И все же Пушкин не сказал неправды. Гордое сердце не позволило сделать то, что подсказывал разум—«Если бы я был здесь—ответил он царю—я был бы вместе со своими друзьями»<sup>1</sup>.

Роман «Свобода под снегом» не принадлежит к числу лучших произведений Йокаи, но как живое свидетельство активного интереса одного из самых популярных венгерских писателей к передовой русской общественности и литературе, как первое в истории венгерской литературы художественное изображение Пушкина и декабристов, этот роман, несомненно, сохраняет свое значение и в наши дни.

---

<sup>1</sup> «Свобода под снегом», т. 2, стр. 262.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

### СТАТЬИ

1. <i>В. А. Грехнев.</i> Слово и большой лирический контекст в поэзии пушкинской поры (Жуковский, Тютчев) . . . . .	3
2. <i>И. З. Серман.</i> Художественная проблематика и композиция поэмы «Полтава» . . . . .	25
3. <i>С. Т. Овчинникова.</i> Проблематика «Пира во время чумы» . . . . .	41
4. <i>Н. Г. Костина.</i> К вопросу об эволюции общественно-политических взглядов Пушкина в конце 1820—начале 1830 годов . . . . .	53

### МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

1. <i>В. И. Костин.</i> Пушкин и журнал «Соревнователь просвещения и благотворения» (о датировке стихотворения Пушкина «К Н. Я. П.») . . . . .	66
2. <i>Е. Г. Метева.</i> Пушкинская тема поэта в литературной борьбе Болгарии 1900—1930 гг. . . . .	72
3. <i>А. А. Илюшин.</i> К истории статьи Пушкина о «Сочинениях и переводах в стихах Павла Катенина» . . . . .	79
4. <i>Ж. Зельдхейч.</i> Литературные источники венгерского романа о декабристах . . . . .	83

Сдано в набор 18/III 1971 г. Подписано в печать 28/VI 1971 г.  
МЦ 00970. Заказ 2961. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Объем 5,5 печ. л.  
Тираж 650. Цена 60 коп.

---

Дзержинская типография Горьковского управления по печати  
Дзержинск, проспект Цидлковского, 15